

ZOJA KUŚA

LUBLIN

*Женщина должна быть произведением искусства, примером
творчества Божьего, силой, вдохновляющей
творчество мужественное.*

Н. Бердяев

Женский субъект и концепция женской субъективности на примере произведений Н. Берберовой и Н. Тэффи

Женская литература, концепция женской субъективности, женская идентичность, наконец, женское письмо, чтение и автобиография стали предметом исследований в разных отраслях науки. Заинтересованность женской проблематикой во многом связана с изменением

отношения женского субъекта к символическому порядку в целом. Женский субъект сегодня, казалось бы, не обречен на одну-единственную патриархатно маркированную идентичность (...), а способен играть своими идентификациями и не позволяет какой-либо внешней силе определять и контролировать свою жизнь¹.

На сегодняшний день существует богатая философская традиция выделения *отдельных* гендерных характеристик в структуре субъекта². Как известно, классической модели субъективности соответствует бинарная оппозиция *разума* и *тела*, в которой „разум” связан с рядом позитивных характеристик, свойственных представителям мужского пола (рациональность, духовность, активность), в то время как с „телом” связана целая серия негативных характеристик, ко-

¹ И. Жеребкина, *Страсть. Женское тело и женская сексуальность в России*, Санкт-Петербург 2001, с. 11.

² И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии*, Санкт-Петербург 2007, с. 11.

торы в традиционной философской антропологии приписываются представительницам женского пола (чувственное, бессознательное, пассивное, нерациональное). Кроме этого, в классической философии и философской антропологии *мужское/маскулинное* является *субъектом*, а *женское/фемининное* – *объектом*³. Вообще само понятие „женского”, по мнению Люси Иригарэ, „существует за счет маскулинных дискурсивных моделей, являясь как бы его зеркальной рефлексией”⁴.

Основным предметом современной философии феминизма стала конструкция женской субъективности, а также поиск дискурсивных средств, способствующих ее репрезентации в широко понимаемой культуре. Причем важность данного теоретизирования не только в доказательстве существования женского субъекта, но в том, что „женский субъект признается активным субъектом знания (в том числе философского) и социально-политического действия”⁵. В феминистической теории существует два подхода к проблеме женской субъективности. Первый – *эссенциалистский* – рассматривающий женскую субъективность и женский опыт как единые, анализируя их с помощью единого дискурса; второй – *анти-эссенциалистский* – рассматривающий идентичность как плюральную, а опыт как противоречивый, децентрированный⁶.

Симона де Бовуар в книге *Второй пол* впервые выделила новую философскую конструкцию субъективности – сначала женскую, затем гендерную. В философии упомянутой феминистки женская субъективность мыслится как *Другое* по отношению к мужскому типу субъективизации⁷. Философская концепция Симоны де Бовуар положила начало теоретическим исследованиям женской субъективности (французские философы – Люс Иригарэ, Элен Сиксу, Сара Кофман, европейские – Розы Брайдотти, Луиза Пассерини, американские – Джудит Батлер, Джоан Скотт), для изучения которой потребовались новые типы дискурсов и практик письма⁸. В философской антропо-

³ Там же, с. 11-12.

⁴ Л. Иригарэ, *Пол, который не единичен*, [в:] *Введение в гендерные исследования*, ред. С. Жеребкин, Харьков 2001, ч. II, с. 127-135.

⁵ И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии...*, с. 158.

⁶ И. Жеребкина, *Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности*, [в:] *Введение в гендерные исследования*, ред. И. Жеребкиной, Харьков 2001, ч. I, с. 53.

⁷ И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии...*, с. 13.

⁸ Там же, с. 14.

логии художественное творчество Симоны де Бовуар стало первой сознательной попыткой артикулировать *феномен женского* – „женское мышление“, „женскую субъективность“, „женский опыт“, „женское письмо“. В отличие от предыдущих феминистских теоретиков, новшеством ее работ о статусе женского и феномене ее зависимости от *Другого* было то, что в своей теоретизации она сосредоточилась, прежде всего, на уровне „индивидуальной психологии и индивидуального бессознательного“, а не на социально-политических и экономических аспектах проблемы зависимого положения женщин⁹. Для такого анализа феминистка воспользовалась философской теорией Жана-Поля Сартра, согласно которому,

экзистенциальный субъект – это субъект выбора: человек всегда есть то, что он выбирает. Выбор субъекта никогда не предзадан и никогда не сведен к социально-экономическому или психологическому детерминизму, он никогда не завершен и не знает состояния стабильности¹⁰.

Элен Сиксу, в свою очередь, пишет, что женщина с помощью письма, через свой женственный стиль как никогда раньше имеет возможность показать свою исключительность, предметность, субъективность, не подавляя при этом свою бисексуальную натуру. В работе *Хохот Медузы* феминистка критически высказывается по поводу так называемого *маркированного*¹¹ письма, для которого характерна шаблонность и повторяемость неправдивых женских образов, образцом для которого явилось *мужское письмо*. Авторов-женщин Сиксу призывает к тому, чтобы „в своих текстах женщина должна писать женщину. А мужчина – мужчину“¹². Таким образом, женское письмо явилось одним из способов представления/выражения женской субъективности, некой вербальной реализацией уникального женского опыта. Рубеж XIX и XX веков явился плодотворным не только в осмыслении проблематики пола, любви, различия между феминным и маскулинным среди русских философов, таких как С. Булгаков, Н. Бердяев, В. Розанов, Вл. Соловьев, но также в плане появления женщин-писательниц (З. Гиппиус, М. Цветаева, Л. Зиновьева-Аннибал, Н. Тэффи, Н. Берберова), которые в своем „женском письме“ сумели показать „женский опыт“ во многом отличный от доминан-

⁹ Там же, с. 100-101.

¹⁰ Там же, с. 101.

¹¹ Э. Сиксу, *Хохот Медузы*, [в:] *Введение в гендерные исследования*, ред. С. Жеребкин..., ч. II, с. 803.

¹² Там же, с. 801.

тных/маскулинистских схем интерпретации действительности. Женщины-писательницы начали отображать свою субъективность, свое женственное самосознание, занялись поиском своей гендерной идентичности, смело заявляя о телесности, женском сексуальном вопросе, о внутренней жизни женщины, о взаимоотношении полов, и наконец, об обретении женщиной субъективности.

Особое место среди женщин-писательниц, смело заявляющих о своей женской идентичности, самости, независимости от *Других*, свободолюбии, занимает Нина Берберова. Свобода и независимость, связанные с одиночеством, стали для эмигрантки вершиной аксиологических ценностей. В этом заключалась ее женственная таинственность и неподражаемость, для многих – ее тайна, как человека. Независимость в браке, во взглядах, свобода в выборе тем – все это составило стержень личностных качеств писательницы. В своих произведениях Берберова создала целую галерею женских образов, приписывая им черты, свойственные ей самой. Здесь уместно вспомнить об утверждении Розанова, который считал, что женские фигуры являются ключом для понимания самого писателя и его творчества¹³. Прожив в эмиграции практически всю свою взрослую жизнь, утвердившись здесь как писательница, автор *Биянкурских рассказов*, романов *Последние и первые*, *Повелительница* и *Без заката*, *Мыс бурь* и ряда других, она осталась той Иной, деловитой и независимой, какой хотела себя видеть.

Итак, в романе *История одинокой жизни. Чайковский женский субъект* – Надежда Филаретовна фон Мекк, вдова богача, миллионерша, мать одиннадцати детей, способствует личностному становлению мужского „Я” Чайковского. Между ними складывается „эпистолярный роман”, никогда не меняющий своей формы, поскольку наивысшей жизненной ценностью обое считали свободу и независимость от *Других*. В определении их отношений применима экзистенциалистская концепция „другости”, согласно которой, Другой всегда является тем, кто угрожает „моему я” и „моей идентичности”¹⁴. Думается, эта концепция свойственна не только героям писательницы, но также жизненной позиции самой Берберовой, „Душевный и духов-

¹³ В. Гудонене, *Парадигма женственности в литературе и живописи Серебряного века*, [в:] *Kobieta I/ Jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku (w kontekście europejskim)*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, Lublin 2008, с. 131.

¹⁴ И. Жеребкина, *Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии...*, с. 107.

ный унисон” Чайковского и фон Мекк не мог поменять своей „формы и качества” хотя бы в силу тех обстоятельств, что фон Мекк не интересовала композитора как женский субъект. Чайковский питал к ней эмоциональную, и, естественно, материальную привязанность и ничего более.

Женская фигура фон Мекк наполнена очарованием, добротой, материнской лаской, отзывчивостью, однако, в нем отсутствует при-сущая женскому началу красота. Данный женский образ Берберова строит по принципу оппозиции, наделяя его самыми благородными, духовными качествами, выразительно оппозиционирующими внешнему виду. Она покровительница, оградительница, духовная ипостась Вечной Женственности, но далеко не идеальный образ, объединяющий в себе истину, добро и красоту. Душевная чистота и гармоничность образа делают фон Мекк в глазах героя божественной, возведенной в рамки сакрального. Однако, Вечная Женственность, как идеальный образ всеединства, женщина-жена, женщина-любовница и женщина-мать для Чайковского всего лишь призрак, повергающий его в бесконечные истерики. В романе Берберовой он выступает скорее как герой анти-любовник, она же, женщина независимая, гордая и самодостаточная. Отношения таких модернистских личностей изначально обречены на страдание и неудачу¹⁵.

В романе *Железная женщина. Рассказ о жизни М.И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях* представлен совсем иной тип женского субъекта – раскрепощенный, свободный в выборе, не скрывающий сексуальных влечений к противоположному полу и одновременно привольный в реализации сексуальных практик. „Русская леди”, „красная Мата Хари”, „железная женщина”, авантюристка, шпионка – все эти определения относятся к Марии Игнатьевне Закревской, по первому мужу княгине Бенкендорф, по второму баронессе Будберг, двенадцать лет бывшей неофициальной женой М. Горького, тринадцать – Г. Уэллса, а также долгие годы являвшейся любовницей британского агента Б. Локкарта. Вся жизнь героини была окружена тайной. Если тайна фон Мекк заключалась исключительно в ее чувствах и отношении к Чайковскому, то тайна Марии Будберг распространялась абсолютно на все сферы жизни¹⁶. Нужно сказать,

¹⁵ См. дет: Z. Kusa, *Тайна и таинственность как феномен „женского” в творчестве Н. Берберовой*, „Roczniki Humanistyczne TN KUL. Seria: Słowianoznawstwo”, Lublin 2011, t. LIX, z. 7, с. 25-39.

¹⁶ Ее биография – закрытый мир, ее чувства – чужие домыслы, ее личность – сплошная тайна, окутанная вымыслом и догадками. Тайна составила одно целое с ней.

что сила ее характера, трезвость ума, знания, расчетливость, хладнокровность, врожденная способность делать все трудное легким, но одновременно обаяние, чувство такта и женственность в глазах мужчин делали ее неподражаемой и мужественной. Из этого стоит сделать вывод, что в образе Закревской писательница создает далеко не тот образ женщины, который был принят в многовековой онтологии женственности – мягкость манер, деликатность характера, нежность, спокойствие, способность к семейственности, скорее наоборот, противоположность этого образа. Книга Берберовой, думается, явилась некой попыткой разоблачения¹⁷ Марии Будберг в ее лжи, мнимой таинственности и загадочности, что писательница осуществила смело и уверенно, приводя точные и неопровержимые факты¹⁸.

Интересными, в плане исследуемой темы, являются женские образы из повести, в которой женское начало отмечено уже на уровне заглавия произведения – *Акомпаниаторша*. Мария Николаевна и Сонечка – два женских субъекта, построенные по свойственному для женского письма Берберовой принципу оппозиции, которая касается как внешнего вида героинь, так и их черт характера и личностных качеств¹⁹. Если первая из них – женщина свободная, независимая, талантливая, обожающая музыку и жизнь, ей чужда слабость, она и жена, и любовница, наконец, женщина с пронизательным острым чутьем; то вторая, Соня – „никто”, слабое существо, не имеющее жизненной цели, замкнутая в себе, девушка с раздвоенной личностью, олицетворение незаметности, обделенная и обиженная судьбой, изначально добровольно принявшая роль жертвы, пассивного объекта по отношению к *Другому*, которым в данном случае является женский субъект – Мария Николаевна Травина. Известно, что в гендерных исследованиях поиск *Другого* направлен не только для любви, но также для ненависти. Соня, одержимая чувством зависти к красоте и таланту Марии Николаевны, находясь в заведомо подчиненном положении, жаждет мести своей добродетельнице. С одной стороны,

¹⁷ И. Жеребкина, *Страсть. Женское тело и женская сексуальность в России...*, с. 195.

¹⁸ См. Z. Куса, *Тайна и таинственность как феномен „женского” в творчестве Н. Берберовой...*, с. 25-39.

¹⁹ Показательным примером оппозиционного представления женских субъектов послужит следующая цитата: «Она была на десять лет старше меня и, конечно, этого не скрывала, потому что она красива, а я нет. У нее высокий рост, свободно и естественно развито сильное и здоровое тело – я маленькая, сухая, на вид болезненная, хотя никогда ничем не болею. У нее гладкие черные волосы, заложенные на затылке узлом, у меня волосы светлые, бесцветные». См.: Н. Берберова, *Акомпаниаторша: Рассказы в изгнании*, Москва 2010, с. 14.

Травина является объектом обожания Сони, и здесь мы имеем дело с категорией „верной подруги”, которая безоговорочно подчиняется своей благодетельнице, но с другой, она играет роль шпионки, которая, пытаясь войти в доверие, строит план разоблачения Марии, т.е. разрушения ее счастья. Образ Марии Николаевны можно расценивать не только как образ женщины-созидательницы, талантливой певицы, влекущей к себе людей, но также как женщины-разрушительницы, изменницы, разрушившей жизнь не только своему мужу, но и своей сильной личностью подавившей заурядный, серый на ее фоне образ Сони.

Мыс бурь – первый роман Берберовой, написанный в США (1950). В книге описаны два поколения – „люди прошлого века” и „люди младшего поколения”, для которых потеря родины связана с потерей традиций, на которых зиждется Россия. Это роман о судьбе трех сестер, вывезенных в свое время из России во Францию, где они пытаются устроить свою жизнь накануне Второй мировой войны. Они являются дочерьми одного отца, но разных матерей. Героини представляет собой три разных, практически ни в чем не схожих друг на друга женских субъекта с отличными характерами, темпераментами, подходом к жизни. Каждая из них преследует другую цель в жизни. Старшая сестра, Даша, ищет гармонии с миром и с окружающими ее людьми; средняя, Соня, своеобразная, язвительная, уверенная в отсутствии какой-либо гармонии; младшая, Лиза или Зай, как привыкли ее называть, ждет „освобождения” и легко идет по жизненному пути, восторгаясь абсолютно всем.

Наиболее удачной характеристикой Даши послужит следующее ее описание из романа:

Даше часто казалось, что то, что внутри нее, больше всего похоже на звездное небо. Там, не в мозгу, не вверху нее, но в самой середине, в глубине, куда упирается мысль, царили покой, тишина и ясность. В знакомом рисунке лежали звезды, струился Млечный Путь. (...) И Даша любила любоваться этой глубиной, куда упирались все размышления, все сомнения, все бессонницы; бывало так, словно она сидела над обрывом, а у ног лежали звезды; она часто подолгу оставалась с ними наедине. (...) Она видела в этом звездном небе, опрокинутом в ней, связь свою со Вселенной и иных связей не искала²⁰.

Соприкосновение с природой, слияние с ней, пребывание в ней, вызывало в героине глубокие эстетические переживания. Гармо-

²⁰ Н. Берберова, *Мыс бурь*, Москва 2011, с. 9.

ния и акварельность окружающего мира, в которых Даша находила отголоски своего внутреннего состояния, были направлены на поиск высшей красоты, на лучшее познание и понимание самой себя как части Вселенной. Осознанное растворение в природе растет по мере взросления Даши. Поиск вечной гармонии, постижение таинственности Вселенной, созерцание и глубинное понимание отзвуков Вселенной, Божественной красоты был свойствен всему жизненному „становлению” героини. Эту абсолютную и полную гармонию с миром Даша считала даром, который ощущала как благодать и благословение. Образ Даши наделен сакральным началом, суть которого не только в гармонии со Вселенной, но и в тех целительных способностях, которыми она обладала. Женская фигура Даши вписывается в многовековую онтологию женственности, определяемой посредством таких черт как нежность, мягкость манер, доброта, снисходительность, смирение.

Знаменательным и интересным в плане поставленной в заглавии темы является момент визуально-внешнего перевоплощения Даши в мальчика и ее чувств, связанных с этим перевоплощением.

Теперь вокруг ей говорили, что ей надо переодеться мальчиком, и она переоделась, стуча зубами. (...) И вот теперь она была одета (...) и перестала дрожать, увидев себя в зеркале. В первый раз в жизни она видела себя в мужском платье, в шапке-невидимке, закрытой наглухо от чужих людей. (...) Странное чувство охватило ее, когда она стояла так и смотрела на себя: чувство свободы, уверенности в себе; чувство готовности ко всему, чувство начала жизни²¹.

Шапка-невидимка в данном контексте является не только головным убором, но аллегорией, определяющей скрытое телесное перевоплощение героини, форма ее „дружости”. Новый вид заинтриговал героиню, она сосредоточилась на собственной самоидентификации, на анализе своих чувств и ощущений, никогда раньше не имеющих места. Мужское одеяние способствовало выявлению и осмыслению скрытых черт собственной личности, ранее ей чуждых. Именно в „мужском виде” первый раз в жизни Даша почувствовала себя свободной и уверенной в себе, готовой дальше жить. Это момент саморефлексии и самопознания, интерес к самой себе и своим чувствам был не только новым „по качеству”, но и по обстоятельствам – вынужденному одиночеству. Известно, что для Берберовой, одиночество является моментом, идущим в паре со свободой и самопоз-

²¹ Там же, с. 11-12.

нением. Познание себя невозможно без хотя бы кратковременного одиночества, по Берберовой, самого блаженного состояния человека. Для обретения истинной свободы необходимо самопознание. При чем одиночество не понимается писательницей как полная изоляция от окружающего мира, даже наоборот, сознательная слитность с ним, а также ощущение себя его неотъемлемой частью²², что писательница замечательно показала на примере Даши.

Соня, вторая дочь Тягина, самоудовлетворенная, язвительная, своенравная, оригинальная и смелая в суждениях, гордая, пессимистически настроенная на жизнь, однако ищущая „не спокойствия, не свободы, но счастья”²³. Причем не счастливых моментов в жизни, а «непреходящего состояния счастья. Полноты абсолютной и постоянной (...). И задача моя, цель моя, весь смысл моей жизни – найти это счастье»²⁴. Это счастье героиня видела в полном согласии, гармонии с миром, в слиянии с ним. Был момент, когда за абсолютное счастье героиня приняла одиночество, однако скоро убедилась в своей ошибочности. Внутренний мир героини нам известен исключительно из дневниковых записей Сони. В этом эго-документе²⁵ она без малейших умалчиваний, без каких-либо тем-табу пишет о себе, рассуждает, философствует, как бы думает вслух о красоте, о Вселенной, о литературе. Отсутствие жизненных ориентиров, отрицание религии, красоты, любви, дружбы, в которых Соня первоначально пыталась найти абсолют, и которые стали всего лишь предвкушением абсолюта, а не его полнотой, стали причиной замкнутости героини. В любви и дружбе она видела лишь возможность абсолюта, в этих чувствах Соня только нащупывала путь к полноте, но не саму полноту. Мучительные и бесплодные поиски соединения с общим, которое героиня считала мертвым, жизнь без цели или же жизнь „в полном внешнем бездействии” „ глухая душа”, приводит героиню к самоубийству.

Мой абсолют должен был связать меня с мирозданием, все оправдать, все восстановить. Такова моя мечта. Была мечта: склеить сломанный

²² О. Демидова, *Писательницы русской эмиграции: дважды Другие*, [в:] *Kobieta I/ Jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku* (w kontekście europejskim)..., с. 323.

²³ Н. Берберова, *Мыс бурь...*, с. 47.

²⁴ Там же, с. 47.

²⁵ Термин взят: Л. Люцевич, „Self-conception” в *Contes d’amour Зинаиды Гуннуис*, [в:] *Kobieta I/ Jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku...*, с. 54.

предмет, создать собственными силами мировую гармонию. (...) И я не нашла абсолюта²⁶.

Свою жизненную позицию она изложила в разговоре с Зай:

Хорошо тому, кто ни с чем не в ладу (...). Кому трудно, кому одиноко. Кто не знает, где его место на земле, кого мир не знает и знать не хочет. Ему хорошо, потому что все ему открыто: все страшное, все трудное. (...) Хорошо тому, кому плохо, и чем ему страшнее, невыносимее, безнадежнее жить, тем лучше²⁷.

Хотя дальше все сказанное сестре, она опровергает в своих дневниковых записях. Скрытость и тайна являются главными составными данного женского субъекта. Вранье из уст Сони может трактоваться как нехватка, необходимая в восстановлении ее собственной идентичности. В отличие от Даши, т.е. „полноценного женского субъекта без нехватки”, Соня, из-за своей скрытой неполноценности, отнимает у сестер их любовь, совершая этим „акт кражи”, диктуемый ее внутренним эго.

Соня видела освобождение и полную свободу в уходе из дисгармонического мира, поскольку свое существование, свою жизнь считала противоречием. Двойственность, двусмысленность, отсутствие чего-либо абсолютного и бесспорного, единственным выходом из этого противоречия Соня видела в идее самоубийства, созревшей в ней долгие годы. В образе Сони запечатлен образ женской красоты и женственности, в котором экспонируется, прежде всего, красота плоти, не дополняемая красотой духовной. Данному женскому субъекту свойственно демоническое женское начало, соотносимое с мотивом гипнотического опьянения со стороны представителей сильного пола, не способных сопротивляться женскому обаянию и соблазну, смещая при этом рамки отношений, установленные патриархальной культурой. Если в случае Даши можно говорить о сакрализации ее женского начала или об образе женщины-созидательницы, то образ Сони десакрализуется, лишается ореола божественности. В поисках своего счастья она выступает в образе женщины-разрушительницы, неоднократно, как мы упомянули раньше, вмешивающейся в личную жизнь своих сестер. Хладнокровность, отсутствие такта, замкнутость в себе, странность героини отталкивают от нее не только ее сестер, но также окружающих, на короткое время становившихся ее себе-

²⁶ Н. Берберова, *Мыс бурь...*, с. 269.

²⁷ Там же, с. 158.

седниками. Гордостью, самодостаточностью, независимостью Соня напоминает модернистский субъект, не только ищущий, но также получающий удовольствие от своей жизненной игры. Структура ее женского желания как *Другого* непонятна или не до конца понятна ни ей самой, ни тем более ее мужским субъектам. Зай – третья дочь Тягина и актрисы театра Лизы Дюмонтель. Лиза искала путь к ее личному освобождению, которое было залогом ее существования. Первоначально ей казалось, что это освобождение она обретет в творчестве. Известно, что творчество, для Берберовой, являлось одним из путей, ведущих к индивидуальному освобождению. Чтобы лучше познать себя, нужно писать, отмечает Берберова в книге *Курсив мой*. Свобода является залогом творчества, которое в свою очередь необходимо для самопознания и самоидентификации. Согласно Бердяеву, свобода – это главный признак настоящего творчества. Творчество – это погружение в совсем иной мир, мир свободный и недетерминированный²⁸. Освобождением героиня считала саму жизнь.

Так страшно сначала все, и мир вокруг, и люди, и даже ты сам себе страшен, потому что ты не знаешь себя и, узнавая, боишься, дрожишь – конца не видать, и толи еще будет! (...) Но время идет, и ты растешь, и вот идет, идет к тебе твое освобождение. (...) освобождение приходит то явно, то незаметно, то постепенно раскрывается тебе твоя жизнь²⁹.

И дальше

Я знаю одно: что моя дорога, скрытая, единственная, моя, это – освобождение. Наяву ли, во сне ли – у меня одна задача³⁰.

Каждый прожитый этап жизни героиня воспринимала как следующую ступень на пути к освобождению. Сначала поэзия, затем любимый ею театр и любовь к Жан-Ги рано или поздно закончились, принеся только временное освобождение. Таинственная книга, которую читал человек, встреченный ею в поезде, заменившая ему адрес-календарь, расписание поездов, несла в себе образ таинственной и вещей книги, ставшей для Зай символом „полного и окончательно, свободного и мудрого ответа на все жизненные вопросы”³¹, этим

²⁸ W. Krzemień, *Filozofia w cieniu prawosławia, Rosyjscy myśliciele religijni przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979, с. 139-142.

²⁹ Н. Берберова, *Мыс бурь...*, с. 131.

³⁰ Там же, с. 168.

³¹ Там же, с. 248.

самым могла бы быть результатом полного освобождения, которое не наступило из-за того, что ни такой книги, ни тем более людей, читавших эту книгу, на своем пути Зай больше не встретила.

Итак, в художественном творчестве Берберовой показана целая галерея женских образов, от сильных, независимых, хладнокровных, занимающих доминантное место в обществе, до слабых, маргинальных, неопределенных, замкнутых. Из этого следует, что вопрос осмысления женских субъектов, женской субъективности и ее роли в обществе и культуре в творчестве писательницы имеет ключевое значение.

В отличие от Берберовой, которая делает особый акцент на женских образах, Надежда Лохвицкая, псевдоним Тэффи, автор сотни рассказов и фельетонов, представляет героев как женского, так и мужского пола, причем представители обоих полов для нее не менее важны. Ирония и юмор всегда сочетаются у писательницы с любовью к своим персонажам³². Тэффи показывает своих героев в самых, казалось бы, банальных бытовых ситуациях, приписывая им самые разнообразные роли: жены/мужья, сестры/братья, матери/отцы, любовницы/любовники. Тэффи мало интересуется пол, в поле ее заинтересованности находится человек, даже больше – Человечество, потому что сильными и слабыми, активными и пассивными в ее произведениях могут быть как мужчины, так и женщины. Очень часто своим героям писательница приписывает стереотипные черты, устоявшиеся в патриархальной культуре. Для мужчин характерна сила, мужество, мудрость, рациональность, логика; для женщин – кокетство, наивность, слабость, сентиментальность. Герои Тэффи – это не только женщины-мужененавистницы, которые клеветают и порицают представителей противоположного пола, но также мужчины-изменщики и совратители, которые ищут подходящего момента, чтобы улизнуть от семейных обязанностей. Поиск идентичности, женственности, супружеская измена, борьба полов – все это показывает писательница в своих миниатюрных рассказах, состоящих из внешне прозаических жизненных ситуаций. Тэффи представляет как маскулинную, так и феминную стратегию презентации женского. Она показывает как второсортность, вторичность, *Другость* женского субъекта, ставя в оппозиции женское и мужское, где превалирует доминация мужского, так и наоборот – выдвигает женщину на значимое, маскулинное место. Например, в произведении *Женский вопрос*

³² В. Агеносов, *Литература Русского Зарубежья*, Москва 1998, с. 372.

женская фигура занимает маргинальное место в культуре и обществе, причем саму героиню, т.е. мать, такая позиция устраивает, в то время как дочь пытается бороться с устаревшими патриархальными установкам, отодвигающими женское начало на маргинальное место, приписывая ему „другость” и второплановость. В миниатюре *Мать* женское начало показано на примере образа матери, слепо борющейся за любовь единственного сына. Отношения сына с *Другим*, *Иным* расцениваются матерью как измена, потому реляция Поля с женским субъектом, образующая традиционную конфигурацию *Я-Ты*, изначально обречена на неудачу, а даже на смерть.

В рассказе *Подлецы* из сборника *Все о любви* женские фигуры то и делают, что клеветают на представителей сильного пола, приписывая всем без исключения подлость и измену. Мужчины же оправдывают себя тем, что в отношениях с молодыми женщинами ничего дурного нет при условии, что к своей жене питаешь чувство уважения, но не чувствуешь к ней эротических эмоций³³. Измена женщин всегда оправдывается, ибо „подлецы довели”. В миниатюре *Бабья доля* писательница показывает женскую фигуру, Маргариту Николаевну, которая слыла своей жизненной мудростью. Ее исключительность состояла в том, что в психологически трудную минуту за советом к ней приходили женщины, в материально трудные минуты не приходил никто, поскольку она была умна – денег не давала³⁴.

Остроумная, беззлобная и пронизательная Тэффи с невероятным пониманием человеческих слабостей рисует персонажей иногда смешными и жалкими, ищущими любовных приключений и, находя их, не умеющих с ними справиться. Как мы уже акцентировали раньше, писательница не сосредотачивается в своем творчестве исключительно на женских фигурах, не идеализирует их и не пытается наделить их чертами, выводящими их из рамок „другости”, „второстепенности”, она представляет их такими, какими они есть на самом деле. Художественное творчество Берберовой, в силу ее ценностной аксиологии, является осознанной попыткой начертания целой галереи женских субъектов, приписывая им черты свойственные как женскому началу, маргинальному, так и мужскому, доминантному.

³³ Н. Тэффи, *Подлецы*, [в:] Н. Тэффи, *Все о любви*, Москва 2011, с. 180-191.

³⁴ Н. Тэффи, *Бабья доля*, [в:] Н. Тэффи, *Все о любви...*, с. 132-138.

SUMMARY**The female subject and the idea of female subjectivity
based on novels written by N. Berberova and N. Teffi**

The following article is devoted to the reflections of female subjectivity in the works of N. Berberova and N. Teffi – the most prominent emigrants of the younger generation. The most popular novels of Berberova and short novels written by N. Teffi have constitute the subject-matter of the research. Berberova in her writing presents the whole cross section of female characters ranging from strong, independent, calm, dominant personalities in the society to weak, undetermined and introverted individuals. As a result it can be stated that the issue concerning realization of the female subjectivity and its importance plays a vital role in the society and culture.

As opposed to Berberova, Teffi neither pays her attention only to the female characters nor idealizes them. Furthermore, Teffi does not try to take her female characters the nature of 'otherness' and 'inferiority', she simply shows them as they are in reality.