



Человек и машина: гендерная инверсия и проблема искусственного тела в рассказе А.А. Барковой «Стальной муж» (1926)

©2024, В.Б. Зусева-Озкан

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия

Аннотация: Рассказ А.А. Барковой «Стальной муж» исследуется в статье в целом ряде отношений: и как точка пересечения нескольких разных влияний («порнографическая проза» эпохи расцвета «женского вопроса»; поэзия пролеткультовцев, в частности, объединения «Кузница»; дискуссия о «половом вопросе» 1920-х гг. в рамках борьбы за «новый быт»), и в аспекте многовековой истории топики «искусственного тела», и с точки зрения мотивов творчества Барковой вообще, в частности автобиографических («психологического» толка), и в свете гендерных штудий, поскольку в рассказе имеет место гендерная инверсия традиционной топики. Устанавливаются сюжетные заимствования и переклички с рассказами А. Каменского «Идеальная жена» и А. Мирэ «Рамбеллино». Делается вывод о том, что, совершая в рассказе «Стальной муж» ряд инверсий, в том числе инверсию гендерную, проявляющуюся в первую очередь в использовании «перевернутого» соотношения мужской и женской ролей в пигмалионистском сюжете о создании «искусственного тела», А.А. Баркова в то же время ретранслирует существенные элементы маскулинного гендерного порядка, а в ее «техницистском» рассказе парадоксально побеждают вечные ценности.

Ключевые слова: А.А. Баркова, искусственное тело, автомат, гендерная инверсия, А.П. Каменский, А. Мирэ (А.М. Моисеева), Пролеткульт, «Кузница», «новый быт», «проблема пола».

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. Человек и машина: гендерная инверсия и проблема искусственного тела в рассказе А.А. Барковой «Стальной муж» (1926) // Литературный факт. 2024. № 2 (32). С. 204–226. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-32-204-226>

Рассказ А.А. Барковой «Стальной муж» представляет собой редкий образец ее ранней прозы, чья публикация не отстоит на десятилетия от момента создания: рассказ был опубликован в журнале «Красная нива» в № 21–22 за 1926 год. Интересен он в ряде отношений: и как точка пересечения нескольких разных влияний (это, как минимум, «порнографическая проза» эпохи расцвета «женского вопроса»; поэзия пролеткультовцев, в частности, объединения «Кузница»; дискуссия о «половом вопросе» 1920-х гг. в рамках борьбы за «новый быт»), и в аспекте многовековой истории топики «искусственного тела», и с точки зрения мотивов творчества Барковой вообще, в частности автобиографических («психологического» толка), и, разумеется, в свете гендерных штудий, поскольку здесь происходит гендерная инверсия традиционной топики. Мы постараемся изучить этот текст со всех названных точек зрения, хоть и с разной степенью подробности: до сих пор «Стальной муж» в этом ракурсе не рассматривался, и в целом исследование прозы Барковой проводилось в самой минимальной степени [3; 12; 13].

Вначале кратко напомним сюжет. Героиня-рассказчица «в сентябре 1922 года» просит своего «хорошего знакомого», гениального инженера-электрика и химика, создать для нее стального мужа, мотивируя свою просьбу тем, что «те, кто мог бы полюбить меня, мне даже не нравятся, а те, в кого я влюбляюсь, отвечают мне глубочайшим равнодушием...» [1, с. 251]. Героине нужна, говоря коротко, «машина любви» [1, с. 252]. Дав подробные указания относительно ее желаемой внешности, мировоззрения и занятий и получив заверения в полной верности стального мужа (поскольку механизм завода имеет секретные точки «надавливания»), героиня ровно через месяц обретает желаемое. Ее стальной муж абсолютно человекоподобен, что и восхищает, и «доводит до ужаса» героиню; особенно раздражает ее, когда все вокруг хвалят его гениальную игру на сцене (в соответствии с пожеланием героини, изобретатель дает ему «группу движений» артиста), упоминая, в частности, сказывающуюся в этой игре «великую и чистую душу русского актера» [1, с. 255]. «Красавец-механизм» страстно любит героиню, но чувствует, что она не может примириться с «торжеством этой машины», заставляет ее машину «уничтожить»: она рассказывает стальному мужу, что он всего лишь гениально сделанный автомат, «машина-человек, приготовленная старичком-инженером» [1, с. 260]. Несколько дней стальной муж не выходит из своего кабинета, а потом исчезает, оставив героине прощальное «письмо самоубийцы», которым, в частности,

утверждает свою человечность, одушевленность — последние оказываются не мучившей героиню иллюзией, а парадоксальной правдой:

Я уйду, чтобы убить себя. <...> Я уйду далеко. Я не хочу уничтожить вместе с собой столь сильным электрическим разрядом сотни людей, с вашими мясом, нервами и костями.

Что же, я не такой чужой лесу. Все возвращается в свой черед в неиссякаемое материнское лоно космической энергии.

Я говорю: «Я любил, я чувствовал, я был вполне психическим существом <...>» Как произошло это чудо? <...> Я был мертв первый месяц, два, я был машиной, подчиненной твоей жестокой упрямой и страдающей руке. <...> Ты хотела, не сознаваясь себе самой в этом, одушевить машину. И ты достигла цели. Любовь сильнее смерти, сильнее железного мертвого упорства машин. Я ожил для любви и для творчества. <...> ...без твоей любви и не могу, и не хочу жить.

Старик ошибся. Его машина с «единой системой органических движений» не завоевать мира. Первая же смиренно уходит, уступая место человеку. <...> Ну не первый ли это случай в истории человечества, когда машина добровольно, из одной любви к своему творцу, уступает ему место и удаляется? [1, с. 261].

Рассказав об этом старику инженеру, который с гораздо большим основанием мог бы называться бездушной машиной, чем его творение, героиня получает ответ, что «внепространственные призраки, слова без плоти¹, губят не только мясных людей, но и механических» [1, с. 260].

Прежде чем переходить к анализу мотивов, к индивидуальной «отделке» Барковой традиционного сюжета о любви человека и машины (или статуи, куклы, любого другого «искусственного тела»), скажем несколько слов о сюжетном каркасе как таковом. В недавнем коллективном труде, посвященном образам «искусственного тела», А.В. Голубков указывает: при всей их многочисленности и разнообразии, они, как правило, связаны с рефлексией того, что есть, собственно, человек как таковой:

В западной традиции топос искусственного (т. е. созданного человеком) человека или животного получил огромную популяр-

¹ Имеются в виду «психическое, панпсихическое и, наконец, божественное», т. е. «иллюзии» относительно Бога, души, духа, любой идеологии.

ность с античности, вспомним здесь птиц, изобретенных Героном Александрийским, ходячие статуи Дедала, созданную Гефестом (вместе с Афиной) зловещую и обольстительную Пандору <...>. Ряд андроидов можно продолжать: Галатея, позднейшие статуи-любовницы и куклы-убийцы, Голем, самодвижущиеся автоматы Гаргантюа, гомункулы Парацельса и И.В. Гете, Снегурочка, Пиноккио / Буратино, голливудский Терминатор. <...> Образы андроидов или оживших статуй безусловно важны для рефлексии о пределах человеческой воли и возможностях. <...> автоматы Вокансона оказываются примерами-иллюстрациями в труде И. Канта «Критика практического разума», где именно флейтист (один из автоматов мастера XVIII в. Ж. де Вокансона. — В.З.-О.) предстает воплощением идеи абсолютного детерминизма, простирающегося на тело и разум <...>. Нарратив о созданном человеком искусственном теле оказывается в не меньшей степени повествованием о искусно отделанном (природой или богами) теле самого человека <...> Повествование об искусственном теле неизбежно смыкается и с рассказом об искусственном интеллекте и вместе они предстают нарративом о возможностях изменения природы человека, его усовершенствования [6, с. 15–19].

Одной из постоянных вариаций сюжетов с участием подобного существа является, по выражению А.В. Голубкова, «пигмалионизм», выражающийся в «теме любви и сексуальных отношений с искусственным телом» [7, с. 88] и нашедший воплощение в таких произведениях, как «Метаморфозы» Овидия (рассказ о Пигмалионе и Галатее), многочисленные античные тексты, упоминаемые в статье «Статуи» в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера, «Сага о Тристане» (1226) — скандинавский извод истории о Тристане и Изольде, «Зимняя сказка» Шекспира, лирическая сцена «Пигмалион» (1762) Ж.Ж. Руссо, новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек», Й. Эйхендорфа «Мраморная статуя», Г. Гейне «Флорентийские ночи», «Градива» В. Йенсена, роман Вилье де Лиль-Адана «Будущая Ева» и мн. др., включая — в интересующий нас период русской литературы — «Историю парикмахерской куклы, или Последнюю любовь московского архитектора М.» (1918) А.В. Чайнова, причем «в конце XIX в. наблюдается проникновение кукол в порнографическую литературную продукцию, свидетельством чему оказывается анонимная <...> пьеса “Уснувшая женщина” (“La femme endormie”; Paris, 1899). Ее главная героиня — кукла в виде дремлющей женщины, которая при использовании не оказывает мужчине сопротивления, предоставляя ему абсолютную свободу» [7, с. 95].

Следует обратить внимание, что обычное распределение ролей в таких сюжетах соответствует изначальному мифу о Пигмалионе: человек — мужчина, статуя / кукла — женщина. Это, безусловно, отвечает веками доминировавшему маскулинному гендерному порядку, питавшемуся глубоко укорененным эссенциализмом, в рамках которого женщина может быть только объектом, но не субъектом (в том числе субъектом мысли, творчества), музой, но не автором, Беатриче, но не Данте, как писала З.Н. Гиппиус в знаменитой статье «Зверобог» (1908): «Что же такое Беатриче, как не объект в высшей степени, существующий лишь постольку, поскольку существует субъект — Данте? <...> Она жила *в нем* и он делал, при ее помощи, свое человеческое дело, женского же дела тут никакого не было, уже потому, что “женское” никогда ничего не “делает”» [5, с. 327]. И, конечно, Пигмалион идеально вписывается в эту структуру: Галатея — «объект в высшей степени», а он делает «при ее помощи свое человеческое дело», дело созидания.

Тем не менее, европейская литература знает редкие случаи гендерной инверсии в интересующих нас сюжетах. Так, в сборнике сказок Дж. Базиле «Пентамерон» («Сказка сказок, или Забава для малых ребят», 1634) есть сказка «Сияющий самоцвет» (“Pintosmalto”), героиня которой Бетта буквально выпекает из теста жениха, Сияющего Самоцвета, и Венера, склонившись к ее мольбам, оживляет его. В «Щелкунчике» Гофмана Мари испытывает любовь — правда, сострадательную, «бескорыстную, жертвенную, христианскую» [7, с. 95] — к Щелкунчику, поэтому возможным становится «оживление рукотворного образа и соединение влюбленных, хотя это соединение и происходит в игрушечном, конфетном царстве» [7, с. 95]. Совсем другой вариант этого сюжета — более близкий к «Стальному мужу» — реализуется в рассказе Д. Дю Морье «Кукла» (1927), где героиня Ребекка «предается сладострастью с искусственным мужчиной» [7, с. 95]. Но, разумеется, Баркова не могла знать этого рассказа, хотя хронологическая дистанция между ними минимальная.

Анонимный рецензент сравнивал «стального мужа» Барковой с «резиновой женщиной» А. Каменского [1, с. 526] из его рассказа «Идеальная жена», впервые опубликованного в 1910 г.², и это наблюдение представляется нам весьма ценным. В рассказе этого популярного писателя, который «еще до массового увлечения “проблемой пола” (период 1907–1910 гг.) <...> обратился к художе-

² Каменский А. Кукла // Пробуждение. 1910. № 23. Также вошел в сборник А. Каменского «Легкомысленные рассказы» (СПб., 1910).

ственному исследованию психологии и психопатологии страсти» и который «был записан критикой в писатели-порнографы» [8, с. 11, 14], двое банковских чиновников, живущих «душа в душу на общей квартире» и не брезгующих общими женщинами³, однажды решают на деньги, откладываявшиеся для покупки пианолы, приобрести «идеальную жену» — «резиновую женщину в натуральную величину, красавицу, с чудесным телом» [11, с. 120]. Заказав куклу в Вене, они получают ее через месяц и называют Матильдой:

Жизнь Матильдошки тянулась томительно однообразно. Целыми днями она лежала на спине в придуманной для нее двумя ее пыльными мужьями «любимой» позе — с закинутыми за голову руками и согнутыми коленями. <...>

Полосу безумств сменила полоса привычных нежностей и ласк.

Но не прочна даже резиновая любовь. В один прекрасный день Назаров мужественно выдержал некий слегка укоризненный взгляд своего друга Захарова и сказал:

— Что делать, должен признаться, что поднадоела. Главное, мне ее характер разонравился. Черт ее знает. Лежит, молчит. Уж очень безропотна. Скука [11, с. 123].

То, что поначалу персонажи считали идеальным женским характером — быть вполне вещью⁴, наконец им надоедает, и они решают обманом перепродать куклу сослуживцу, заманив к себе в квартиру в свое отсутствие, что благополучно и прodelывают:

— Теперь пора! — тихо и как-то торжественно сказал Назаров, беря Захарова за руку и подводя его к неплотно притворенной двери (они выжидали целый час на кухне, откуда им было видно все).

— Bravo, bravo, bravo! — раздались над Плезинским оглушительные голоса. — Великолепно, нечего сказать!.. Хорош, черт побери, гость! Вот и доверь ему свою квартиру. <...>

³ «<...> иногда за целый вечер не удавалось познакомиться с новенькими или новенькой (две или одна — тоже не играло роли, так как и в этом вкусы Назарова и Захарова почти не расходились)» [11, с. 119].

⁴ — А вдруг пришло черт знает что. Пианола, по крайней мере, вещь.

— А женщина не вещь?

— Пианола можно потом продать, а попробуй продать эдакую штуку.

— Да, но ты забыл самое существенное: у нас будет общая идеальная жена, и единственный пробел в нашем с тобою союзе будет окончательно заполнен [11, с. 121].

Плещинский, переконфуженный, обалделый, готовый провалиться сквозь землю, <...> согласился на все. Согласился не только на меню, но даже прибавил к вытребованной у него пианоле чистую разницу деньгами — триста рублей [11, с. 125].

Два рассказа — «Стальной муж» и «Идеальная жена» — совпадают в ряде деталей, так что знакомство Барковой с этим текстом Каменского в высшей степени вероятно, хотя она и осуществляет гендерную инверсию по отношению к претексту. Совпадает общая сюжетная схема: заказ «искусственного тела» как объекта для любви — краткое обладание им, вроде бы в полном соответствии с первоначальным намерением, — неудовлетворенность — избавление от «искусственного тела». Обращает на себя внимание, что в обоих случаях от заказа «искусственного тела» до его получения проходит ровно месяц, что подчеркивается нарративом:

<...> мы бы могли ее видеть у себя, ну, скажем... через месяц.
— Почему через месяц?
— Надо списаться, послать денег [11, с. 120];

— <...> А скоро он будет готов?
— Через месяц. <...>

Ровно через месяц я прогуливалась по московским улицам уже не в одиночестве. Под руку меня вел стальной муж [1, с. 253].

В обоих рассказах появляется выражение «чертова кукла»⁵, хотя и в разных смыслах:

— Эй ты, глухонемая! Да делай же что-нибудь!.. Стыдись!.. Ревнуй!.. Попроси двадцать пять рублей на шляпку... Ну, хоть пожалуйся на усталость или на головную боль!.. У-у! Чертова кукла! [11, с. 123];

Это сплошное безумие. Понимаете, я с ума сойду, я норму потеряю. Да, я живой человек, а не чертова кукла. Я не хочу видеть попиранье естества [1, с. 256].

⁵ Возможно, у Барковой это выражение имеет другим своим источником роман З.Н. Гиппиус «Чертова кукла» (1911), где проблема гендерных инверсий тоже существенна.

В обоих случаях заказчики стремятся получить в первую очередь «машину любви», сексуальный объект, что очевидно у Каменского, но и у Барковой сказано вполне ясно:

Психология мне надоела. Повторяю вам: сделайте мне стального мужа.

<...> состав всех движений, входящих в эту группу, вы потрудитесь изложить мне подробно в письменном виде. Я — ученый, холостяк, знаю все это лишь в общих чертах <...>.

Женский вопрос, материальная сторона любви, половая проблема переламаывают хребет женщинам нашего переходного периода, а для меня они разрешились с механической <...> легкостью. <...> Особенно мучительную, яростную и хмельную страсть дарили женщине и машине зимние выюжные вечера и весенние жаркие грозы [1, с. 251, 253, 256].

При этом в обоих случаях герои не просто заказывают безотказный объект для телесных нужд, но и решают вопросы социально-философского порядка. Попроще — у Каменского, в чьем рассказе возникает контекст той дискуссии о «женском вопросе» и «проблеме пола», которая была особенно активна в период написания и публикации рассказа:

Чаепитие сопровождалось разговорами на одну и ту же излюбленную тему — о женщинах. <...> Конечно, женщина — низшее существо, орудие наслаждения, не больше. Никакой духовной связи между мужчиной и женщиной существовать не может. <...> Нет, все эти рассуждения о душе совершенная ерунда. Ясно как палец, что мужчину с женщиной может соединять только тело. <...> Никогда мужчине не понять женщины и в особенности женщине не понять мужчины: тут все разное — и методы мышления, и отправные точки, и психология <...>.

— Извольте видеть, — говорил Назаров, — идеальная общая жена: тут тебе <...> и остроумнейшее разрешение проблемы брачного союза втроем <...> [11, с. 119, 124].

У Барковой философский контекст сложнее: речь идет о власти над человеком и даже машиной априорных представлений и навязанных идеологий: «— “Любовь”, “идеология”, да уж тем, что ты употребляешь эти слова, шелуху без ядра, ты доказываешь, что тебя давным-давно завели, еще в школе, еще в родном доме, и те-

перь твой язык автоматически повторяет словесные формулы» [1, с. 257], — таковы слова инженера по отношению к героине. Кроме того, в «Стальном муже» важен утопический слой, которого мы коснемся позднее:

Пролетариат — могильщик буржуазии, а стальной человек — могильщик старого мясного человечества. Пролетариат очищает путь этому проэлектризованному, бессмертному организму, лишенному классовых, национальных расовых признаков [1, с. 252] (это кредо ученого — создателя стального мужа);

В будущем — царство духа. И пролетарская революция — правда, надежда и мука всего мира — помимо воли своих вождей приведет к воскресению мертвых, к торжеству святой поруганной Психеи, Софии, Души [1, с. 254] (речь стального мужа).

В обоих случаях заходит речь о душе, причем оказывается, что, хотя герои изначально заказывали только (у Каменского) или по преимуществу (у Барковой) тело, душа оказывается тем элементом, без которого они не получают полного удовлетворения: «Ведь она совсем как настоящие, только что без души»; «Главное, мне ее характер разонравился. Черт ее знает. Лежит, молчит. Уж очень безропотна. Скука» [11, с. 123, 124]. У Барковой эта тема становится центральной — героиня «уничтожает» стального мужа не только потому, что боится его («Вдруг от переизбытка действия этот высокоорганизованный механизм испортится? Я буду убита первым же вырвавшимся наружу электрическим зарядом» [1, с. 256]), но и потому, что думает, будто «у него нет души»: «Я не могу примириться с тем, что эта машина обманывает всех и самое себя своей мнимой одушевленностью» [1, с. 257, 255]. Она «не хочет потерять последние остатки веры в <...> младенца, уносимого ангелом» [1, с. 258] (традиционная иконография души умирающего).

Помимо очевидных, далеко простирающихся сходств двух рассказов, не менее важны и различия. Первое существенное из них — это разница между самими «искусственными телами»: если резиновая кукла остается безжизненным объектом, не способным даже к механическому движению, то стальной муж гораздо более совершенен технически. Он решительно во всем похож на человека:

С одной стороны, жалкое чувствице морали беззубым шепотом корило меня за нарушение законов природы. Я готова была искать в уголовном кодексе статей, карающих за противоестественные

половые отношения к машине; с другой стороны, я получала каждый день по лошадиной дозе уверенности, что мой стальной муж — самый настоящий, самый подлинный человек со всеми реакциями, присущими человеку, со всеми интересами и склонностями человека [1, с. 257].

Он оказывается более человечен и более доступен чувству любви, чем собственно создавший его человек — старик инженер, как свидетельствует финал. Если, избавляясь от куклы, герои «Идеальной жены» перепродают ее сослуживцу, как вещь, то, избавляясь от стального мужа, героиня узнает, что он действительно стал вполне человеком, обрел душу, способную на любовь и самопожертвование — вопреки ее попытке «вернуть» машину «в разряд вещей» [1, с. 259].

Отсюда возникает второе существенное различие двух рассказов, лежащее не только в сфере персонажей, но и в авторской сфере. Героиня «Стального мужа», наделенная рядом психологических автобиографических черт, отличается напускным цинизмом, который оказывается разоблачен в ходе развития сюжета. Баркова ставит над своей героиней-«альтер эго» и над собой как автором эксперимент на животрепещущую тему, которую, если воспользоваться словами героев Каменского, можно сформулировать так:

Другое дело, когда люди сходятся только для наслаждения... Тогда все хорошо и просто. Если и происходят конфликты на этой почве, то исключительно от неумения женщины уравниваться с мужчиной в простоте взгляда на любовь — сошлись, получили что нужно, и до свиданья [11, с. 119–120].

Героиня рассказа не способна «сойтись только для наслаждения» и оставить все «хорошо и просто», а автор не способна «уравниваться» с Каменским в «простоте взгляда». Если «Идеальная жена» проникнута не напускным, а вполне настоящим цинизмом (это не требует пояснения в сфере персонажей, а в авторской сфере определяется, по нашему мнению, однозначной анекдотичностью текста⁶), то «Стальной муж» разрушает заданную изначально интенцию

⁶ Поэтому «Идеальную жену», вопреки устоявшемуся именованию, точнее было бы называть не рассказом, а новеллой (которая, как известно, произрастает из анекдота [16]); текст обладает таким признаком анекдота и новеллы, как пуант — здесь это «ловушка» для Плещинского, которая образует переломную точку между длинной «восходящей» и короткой «нисходящей» линиями развития сюжета.

и осуществляет не только гендерную инверсию сюжета с участием «искусственного тела», но и семантическую инверсию по оси «человек — машина»: механизм «оживает для любви», получает душу, тогда как создавший его человек вполне демонстрирует отсутствие оной. Таким образом, сюжет об удовлетворении женщиной своей «половой проблемы» с простотой и легкостью, недоступными автору в реальной жизни, поворачивается совсем иной стороной.

Поскольку мы уже несколько раз упоминали об автобиографизме «я»-рассказчицы «Стального мужа», поясним: «половая проблема», как ее обозначает здесь героиня, в этот период была крайне актуальной для самой Барковой, это постоянный мотив ее эпистолярия, а также — разумеется, в более завуалированном виде — ее лирики тех лет. В молодости Баркова очень комплексовала из-за своей внешности, в стихах называла себя «чувствительной уродиной» [1, с. 99], в письме К.И. Соколовой от 18 октября 1922 г. признавалась:

Главное для меня сейчас, в двадцать один год, при моем темпераменте, неприятно осложненном скверностью моей физиономии, главное — это самым грубым <...> образом жить. Понимаете Вы это слово? Не мерехлюндию разводить с остроумными Пьеро, а с медведями ломаться, на быков в красном плаще выходить, любить так, чтобы кости хрустели. А это не удается мне [1, с. 392].

Или в другом письме К.И. Соколовой (лето 1923 г.):

«Познала ли я жизнь до конца?» Это Вы насчет чего?

Насчет «половой» проблемы, что ли? <...> Значит, познала ли я до конца... что? Непристойный каламбур выскочил из каких-то темных переулочков мозга. Вот он. Доставляю Вам случай покраснеть. Познала ли я до конца конец известного органа противоположного пола?

Нет. Ни начала, ни конца, дорогая многоопытная женщина [1, с. 398].

В письмах молодой Барковой обнаруживается то же, что и в «Стальном муже», сочетание напускного цинизма, признаний в страстности натуры — и в то же время в девственности поневоле (ср. с мотивировкой «заказа» мужа-механизма, приведенной выше):

Меня, конечно, никакие моральные соображения не остановили бы, не таковская [1, с. 388];

А я сейчас, подобно буриданову ослу, стою перед двумя охапками сена, обе заманчивы, и аппетита хватит на обе. <...> И оба идеально, божественно глупы и, вероятно, нежны и пушисты, как ангорские коты. <...> И почему бы, напр<имер>, если бы я подмигнула, не придти им ко мне

Я — умна чертовски <...>, остроумна, страстна, цинична и девственна, бесстыдна и целомудренна одновременно, согласитесь сами — соединение, не лишённое пикантности. А что такое они? Так, предмет потребления, с головой, набитой душистой, наивной, умильной и — невозможной дрянью⁷ [1, с. 400–401].

Баркова в своих мечтаниях занимает традиционно маскулинную позицию силы и власти, тогда как мужчины оказываются редуцированы до традиционно женской роли красивого объекта, лишённого ума, собственной воли и нужного фактически лишь для украшения жизни⁸, т. е. распределение ролей здесь такое же, как в «Стальном муже», где писательница наделяет свою героиню полной инициативой и полной властью над мужским персонажем. В рассказе фактически выражается ее мечта быть страстно любимой вопреки тем качествам, которые кажутся ей препятствием в этом — некрасивости и едкости характера, колючести:

Ясно вижу, что мой скверный характер и моя не первоклассная наружность послужат неустранимой помехой для романа с настоящим одушевленным представителем другого пола [Баркова, с. 251];

Стальной муж шептал:

— Я люблю тебя, я люблю тебя, моя милая, угрюмая девочка. <...>

— За что же ты меня любишь? Я очень упряма, очень зла. Эти свойства, увы, не искупаются и красотой. Я похожа на всех чертей [1, с. 256].

Это Баркова пишет после нескольких безответных влюбленностей и односторонних признаний, так что «Стальной муж» на одном из уровней является своего рода компенсацией или сублимацией. Схожие мотивы можно отметить во фрагменте дневниковой тетради Барковой 1917 г. «Признания внука Подпольного человека», где

⁷ Из писем К.И. Соколовой от 14 июля 1922 г. и 27 сентября 1923 г.

⁸ Ср. также письмо В.Д. Зельдовичу от 20 октября 1923 г., где ему отводится вроде бы та же роль при том, что фактически Баркова отдает себя в его волю: «Мне ничего не нужно от Вас, кроме любви. <...> Что ж делать: я все-таки женщина, мне нравится Ваша тонкая фигура, Ваше бледное и правильное лицо, Ваши кудри...» [1, с. 404].

напускной цинизм постепенно разрушается и обнажается тайное стремление дайаристики и к романтизму, и к «вечной» любви, и к высокой поэзии, т. е. ко всему тому, в чем, по собственным ее ощущениям, ей отказано. Те же глубокие противоречия составляют ядро дебютной (и оставшейся единственной) книги стихов Барковой «Женщина» (1922), которая строится на борьбе полюсов, борьбе противоречий в душе лирической героини: это, с одной стороны, стремление стать «новой» женщиной, отринувшей все цепи прошлого — в том числе нормативные фемининные качества, культивировавшиеся веками (нежность, жалость, хрупкость, а также тяга к материнству), и неспособность вполне это осуществить, с другой (подробнее см.: [9]).

В качестве еще одного возможного претекста «Стального мужа» можно было бы назвать рассказ А. Мирэ «Рамбеллино» из ее сборника «Черная пантера» (1909)⁹. Там есть и герой-автомат, что немаловажно — тоже артист (в данном случае великий пианист, что, конечно, напоминает о знаменитых автоматах XVIII в.), и ищущая его любви женщина, и изобретатель автомата, возмущенный тем, что из-за любви его создание обрело собственную волю и покинуло его (тоже с самоубийственными намерениями: «Моя жизнь на земле теперь кончена» [15, с. 94], и тоже потому, что женская любовь обманула его). То есть сюжетный каркас весьма похож. Но во всех остальных отношениях сложно представить себе более разные тексты. «Рамбеллино» всецело принадлежит декадансу, имитирует «большие нарративы» модерна и кажется почти комичным в нагромождении красотостей, а его героиня, «маленькая графиня», являет собой тип пресыщенной, тоскующей женщины, романтической красавицы, которой всё подвластно и которая, хотя и усомнилась в идеале, способна на великие чувства:

Маленькая графиня, шатаясь, прошла по залам и, очутившись на улице, с душой, терзаемой невыразимым страданьем, подумала, что и ее жизнь на земле тоже кончена.

И в ту же минуту она стала смутно и радостно на Что-то надеяться... [15, с. 94].

Возможно, именно такой тип героини вызывал у едкой, внутренней ироничной Барковой, которая к тому же не побоялась вложить в свой текст собственные комплексы и передать его «я»-рассказчи-

⁹ Благодарю профессора М.В. Михайлову за это соображение.

це, столь сильное чувство раздражения, что ее рассказ на схожий сюжет обрел совершенно иную тональность. Не случайно обращает на себя внимание финал — своей неконвенциональностью: хотя героиня сожалеет о том, что причинила боль стальному мужу, его уход и «самоубийство» совершенно не становятся для нее жизненной катастрофой. Скорее, это повод для философского спора со «старым ослом» изобретателем. Тогда как в «Рамбеллино», по всем канонам жанра, уход автомата становится для героини неким лиминальным опытом: хотя испытание любви и веры она проваливает, само наличие такового открывает перед ней иные сферы, в том числе сферу великой, неземной, вечной любви. Как ехидно замечал М. Кузмин в новелле «Исполненный совет» (1918), где он изобразил писательницу-эмансипе (он вообще скептически относился к женскому творчеству, да и к женщинам в целом [10]), «чем пыльнее и грязнее было вокруг нее, чем больше к ней приставали с хозяйственными невзгодами, тем больше ей хотелось выводить в своих повестях богатых молодых великосветских людей со сложными эротическими переживаниями, изысканных, свободных и современных» [14, т. 5, с. 215]. Именно так поступает Мирэ в «Рамбеллино» и в сборнике «Черная пантера» в целом. Напротив, Баркова имеет достаточно внутренней честности, чтобы поступить иначе — придать своей героине реальные автобиографические черты и снять всякий флер красоты с истории отношений женщины и автомата (примечательно, что у Мирэ героиня не является Пигмалионом, так как не инициирует создание автомата, и «Рамбеллино» не рефлексировало гендерную проблематику, столь важную для «Стального мужа»).

На ином уровне, не автобиографическом, «Стальной муж» является, как справедливо отмечает Л.Г. Качалова, «художественной полемикой с идеями Пролеткульта о механизации человечества» [12, с. 157]. Напомним контекст: поэзия пролеткультовцев, которые в 1920 г. образовали объединение «Кузница» (эту поэзию Баркова, разумеется, знала, о чем свидетельствуют, в частности, ее выступления в печати¹⁰), «несла на страницы газет и журналов романтику завода: несмолкающий гул моторов, “заревое вагранок”, звонкий скрежет металла, ослепительный блеск выплавляемой стали» [4, с. 251]. Если раньше в русской поэзии XIX–XX вв. человек пред-

¹⁰ См. ее статьи и рецензии: *А. Б-ва*. Пролеткульт // Рабочий край. 1918. 20 сент. № 161; *А. Б-ва*. [Рец. на журнал:] Пролетарская культура. М., 1918. №№ 1–3 // Рабочий край. 1918. 8 окт. № 174; *А. Б-ва*. Пролетарская поэзия // Рабочий край. 1918. 16 окт. № 179; *А. Б-ва*. [Рец. на:] Грядущее. Изд. Пролеткульта. Пг., 1918. № 9 // Рабочий край. 1919. 27 марта. № 68; *А. Б-ва*. [Рец. на:] Пламя. Пг., 1919. № 38 // Рабочий край. 1919. 2 апр. № 73, и др.

ставал перед природой как созерцатель, то в пролетарской поэзии, утопичной по своему характеру, направленной на полное преобразование мира и человека и планетарной по своим масштабам, человек оказывается деятелем, устроителем космоса:

<...> шествие по миру представало воображению пролетарских поэтов чередой ослепительных побед — сначала над врагами-капиталистами, а потом — над стихийными природными бедствиями, нарушающими полноту счастья людей на земле, над болезнью, временем, смертью. <...> Речь шла <...> о бытийных преобразованиях, охватывающих не только общество, но и природу, Землю, Вселенную. Пролетариату, «Железному Мессии», подвластно все [4, с. 256–257].

Железный порядок машины противопоставлялся несовершенству и беспорядку природы, и мечтой торжествующего homo faber стало «максимально расширить сферу искусственного, а в пределе — заменить им природное, расхлябанное, жалкое, смертное, расчислить и упорядочить бытие» [4, с. 258], причем «не только мир, но и человек, венец восходящего развития органических форм», в стихах поэтов «Кузницы» «“растет из железа”, в его жилы “льется новая, железная кровь”» [4, с. 260]. Эта утопичность машинного идеала преобразования мира, как ни странно, порой сочеталась с утопизмом прежней эпохи: так, виднейший поэт «Кузницы» М. Герасимов в поэме «Монна Лиза» воспевал «вечно женственное».

В «Стальном муже» Барковой ощущается явная полемика с «железным мессианизмом» поэтов-пролеткультовцев — при той же глубинной утопичности. Будущее в виде машинной цивилизации защищает старик-инженер, который сам представлен как не вполне живой человек, в теле которого ум совершенно подавил все остальные качества и чья внешность описывается посредством «механических» метафор:

Маленький старичок, огромнолобый, со скромно и трусливо прилепившейся ко лбу крохотной остальной частью лица, поднял голову от чертежей, и я увидела бледно-голубые глаза с просверленными чем-то узенькими, вероятно, очень глубокими, дырочками черных зрачков и толстую изогнутую морщину, пересекавшую лицо над бровями и переносьем, место, где, очевидно, приклеилась несчастная, съезженная и жалкая рабыня диктатора-лба — нижняя часть лица [1, с. 251].

Он мечтает, по сути, о «восстании машин» (о котором с тревогой писал В.Я. Брюсов еще в 1908 г.):

<...> это — наши наследники. Если бы я имел материальные средства, <...> я сделал бы тысячу таких организмов, заставил бы их завоевать мир, научил бы создавать себе подобных и убил бы себя. Моя миссия <...> была бы выполнена [1, с. 252].

Примечательно, что машина, напротив, отстаивает у Барковой примат творческого духа над техникой: «<...> что такое машина без рабочего, аэроплан без авиатора?» [1, с. 254]. И, хотя изобретатель утверждает, что это лишь результат программирования («Вы же сами хотели, чтобы я придал ему органические речевые движения, принадлежащие людям старой эпохи. Конечно, голосовые связки его вырабатывают слова: “душа”, “София”, “Аполлон”, “Христос”, “Дионис”, “Мировой дух”, слова, выдуманные эксплуататорами» [1, с. 255]), своей добровольной смертью и «чудом» обретения души механизм опровергает его слова. Пожалев о своем порыве рассказать стальному мужу о том, что он всего лишь машина, и увидев в его взгляде вполне человеческие любовь и горе, героиня нажимает «на лбу точку интеллекта, желая отвлечь мысли автомата в другую сторону» [1, с. 260], но программа не действует. А в своем прощальном письме стальной муж бросает многозначительную фразу о том, что он «не такой чужой лесу», что «все возвращается <...> в неиссякаемое материнское лоно космической энергии» [1, с. 261]. Механика и органика оказываются разными проявлениями одной материи и / или одной энергии. И не человек превращается в «железного мессию», в высокоорганизованный механизм, как это зачастую воспевалось в поэзии пролеткультовцев, а наоборот, машина превращается в человека. При этом «прежний» утопизм, который порой проявлял себя и в ней — в основном через образы «вечной женственности», оказывается вполне живым и для героев «Стального мужа».

Все эти утопические чаяния, безусловно, проистекали из того «кризиса искусства», который обозначил в своей публичной лекции 1917 г. Н.А. Бердяев и который возник, по его мнению, потому, что «в мир победоносно вошла машина и нарушила вековечный лад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней. <...> Возрастание значения машины и машинности в человеческой жизни означает вступление в новый мировой эон» [2, с. 13]. Бердяев

считал механизацию и механизацию «неотвратимым космическим процессом»:

Нельзя удержать старую органическую плоть от гибели. Лишь на поверхностный взгляд механизация представляется материализацией, в которой погибает дух. <...> Машина сама по себе не может убить духа, она скорее способствует освобождению духа из плена у органической природы. Машина есть распятие плоти мира. Победное ее шествие истребляет всю органическую природу <...> Так свершается судьба плоти мира, она идет к воскресению и к новой жизни через смерть [2, с. 13–14].

Любопытно, что Бердяев апеллирует к опыту гностицизма (откуда, собственно, и идет образ Софии, Души Мира, «убитой материей» [1, с. 255], значимый в рассказе Барковой):

К новой жизни, к новому творчеству, к новому искусству прорываются те гностики нового типа, которые знают тайну цельности и тайну раздвоения, знают одно и знают другое, ему противоположное. <...> Выходом <...> может быть лишь тот переход в новый мировой эон, в котором всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения мира [2, с. 27–28].

Помимо утопических идей о религиозном смысле техники и диалога с поэтами «Кузницы», в «Стальном муже» нашла выражение так называемая дискуссия о «половом вопросе» 1920-х гг. («комплекс выступлений видных советских партийных деятелей, писателей, ученых, юристов о проблемах сексуальности, брака в молодежной среде) в рамках политики культурничества и борьбы за новый быт» [17, с. 199]: «Большевики стремились сломить бытовые традиции, которые угрожали затуханию революции. Для этого необходимо было по-другому подойти к трактовке семейных отношений» [17, с. 202].

«Радикальный, с точки зрения морали, переход от пуританских нравов царской России к авангардным» [17, с. 208] находит двойственное выражение в «Стальном муже». Баркова конструирует образ раскрепощенной женщины, во главу угла ставящей решение своей «половой проблемы» и радующейся тому, что детей от стального мужа родиться не может. При этом данный образ всячески подрывается изнутри: такая позиция героини объясняется в первую очередь ее, как она считает, неспособностью нравиться «одушев-

ленным представителям другого пола», причем оказывается, что ей важен не только телесный аспект, но и психологический — она нуждается не просто в удовлетворении физических потребностей, но в любви и страсти. Наконец, не случайно в качестве своего идеала она представляет образ вполне «старорежимный» (актер в пенсне, «избалованный женщинами, усталый, но еще сильный и жадный <...> интеллигентный вивёр» [1, с. 254]) и даже просит исключить из «клавиатуры убеждений» стального мужа «экономический материализм и коммунизм» (правда, объясняя это тем, что «слишком много чести для машины» [1, с. 253]). Таким образом, полемика — правда, вопрос, насколько сознательная, — ведется не только с поэзией пролеткультовцев и их идеалом «железного Мессии», но и с «новым бытом».

Сам образ героини оказывается двойственным. С одной стороны, это действительно женщина нового типа, берущая на себя инициативу и становящаяся как бы «новым Адамом» для «новой Евы» в лице автомата-мужчины, новым Пигмалионом по отношению к новой Галатее — не случайно в прощальном письме стальной муж говорит о том, что машина «добровольно, из одной любви к своему творцу, уступает ему место и удаляется» [1, с. 261]. «Творцом» здесь герой называет не старичка-инженера, собственно, и создавшего механизм, а именно героиню, имея в виду, что она вдохнула в него душу («Ты хотела, не сознаваясь себе самой, одушевить машину. И ты достигла цели» [1, с. 261]). С другой стороны, как «ветхая Ева», как женщина вполне «нормативная», героиня мечтает о романтической любви. В уста стального мужа Баркова вкладывает, очевидно, и свою тайную мечту быть любимой при всех своих «недостатках» и достоинствах, как она их понимает:

— Да за это я и люблю тебя. За твой ум великолепного зверька, непоследовательный, эгоистичный, по-женски чувственный. Люблю за то, что ты непременно хочешь выскочить из женщины и не можешь. Ты суетна, ленива, стараешься быть интеллектом, а остаешься стихией, столь же непонятной, как непонятен и загадочен зверь <...> [1, с. 256].

И здесь мы возвращаемся к традиционнейшим топосам маскулинного гендерного порядка, ассоциирующим женщину с природой и стихией: в андроцентричном мире женщина воспринимается как существо природное, а не культурное, иррациональное, а не интеллектуальное [18, с. 43]; она может быть, по выражению З.Н. Гиппи-

ус, не человеком, а «зверем» или «богом», т. е. «другим», «иным» по отношению к человеку как существу цивилизации и культуры. Конечно, в «Стальном муже» эти топосы транслирует герой, причем герой-автомат. Но характерно, что этот персонаж оказывается в конечном итоге представлен как наделенный последней правотой, что позволяет предполагать релевантность и этого его суждения. Кроме того, эти же топосы транслирует лирическая героиня Барковой, в частности, в поздней поэме «Нечто автобиографическое» (1953), например:

Полустертые мои страницы,
 Может быть, отыщет кто-нибудь.
 И придется чудаку по нраву
 Едкость злых царапающих строк¹¹,
 И решит он: «Вот достойный славы
 Полугений и полупророк. <...>
 О коллеги, не мужской ли ум?
 О душа, отмеченная хладом,
 Нрав сухой и жгучий, как самум.
 С женственностью это всё не схоже. <...>»
 Тут с негодованьем мои кости
 О чужие кости застучат:
 «<...> В пол мужской за гробом записали...
 Я всегда, всю жизнь была она...» [1, с. 93–94].

Таким образом, А.А. Баркова, совершая в рассказе «Стальной муж» ряд инверсий, в том числе инверсию гендерную, проявляющуюся в первую очередь в использовании «перевернутого» соотношения мужской и женской ролей в сюжете об «искусственном теле», в то же время ретранслирует существенные элементы маскулинного гендерного порядка, а в ее «техницистском» рассказе (напомним о сравнении с гораздо более «старомодным» претекстом — «Идеальной женой» Каменского¹²) парадоксально побеждают, так сказать, вечные ценности.

¹¹ Эта самохарактеристика как «злой», «едкой» природы сохранялась на всем протяжении жизни А.А. Барковой.

¹² Сами материалы, из которых сделаны искусственные муж и жена в этих произведениях, воплощают традиционные топосы маскулинного гендерного порядка: женщина «резиновая», т. е. «мягкая», «гибкая», «изменчивая», «непрочная», «дешевая», даже «грязная» (поскольку из резины делались разнообразные предметы, связанные с материально-телесным низом), мужчина — «стальной», т. е. «жесткий», «крепкий», «постоянный», «сильный», «драгоценный», «чистый» и т. п.

Литература

1. Баркова А. ...Вечно не та. М.: Фонд Сергея Дубова, 2002. 624 с.
2. Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: Интерпринт, 1990. 48 с.
3. Близняк О.М. Мотивные комплексы как системная характеристика прозы А. Барковой // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2011. № 2. С. 118–119.
4. Гачева А.Г. Поэты «Кузницы» // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2008. Т. 1. С. 244–390.
5. Гитциус З.Н. Зверобог. О половом вопросе // Гитциус З.Н. Собр. соч.: в 15 т. М.: Русская книга, 2003. Т. 7. С. 322–332.
6. Голубков А.В. Вокруг Мэри Шелли и «Франкенштейна»: куклы, роботы, автоматы // Искусственное тело в мировой интеллектуальной и художественной культуре / отв. ред. А.В. Голубков, М.А. Штейнман. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 10–28.
7. Голубков А.В. Пигмалионизм на Западе: любовь небесная vs любовь земная? // Искусственное тело в мировой интеллектуальной и художественной культуре / отв. ред. А.В. Голубков, М.А. Штейнман. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 85–98.
8. Грачева А.М. Игра в Зарагустру, или Литературная карьера Анатолия Каменского // Каменский А.П. Мой гарем. М.: Ладомир, 1999. С. 5–18. (Русская потаенная литература).
9. Зусева-Озкан В.Б. «Я женщина — твердый воин...»: образ воительницы в лирике А.А. Барковой // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 184–201. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-62-184-201>
10. Зусева-Озкан В.Б. Типология женских персонажей в прозе М.А. Кузмина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 87. С. 194–220. doi: 10.17223/19986645/87/11
11. Каменский А.П. Мой гарем. М.: Ладомир, 1999. 488 с. (Русская потаенная литература).
12. Качалова Л.Г. Творчество А.А. Барковой 1920-х – начала 1930-х годов в культурной парадигме эпохи: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2004. 177 с.
13. Коновалов К.П. Поэтика рассказа, или Как сделан «Стальной муж» А. Барковой // Анна Баркова: Поэт и его время. Материалы второй международной научной конференции «Калуга на литературной карте России», Калуга, 10–12 марта 2009 года. Калуга: Калужский гос. ун-т им. К.Э. Циолковского, 2009. С. 129–133.
14. Кузмин М.А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Книжный клуб Книгобек, Терра, 2017.
15. Мирэ <Моисеева А.>. Черная пантера: Рассказы. М.: Гриф, 1909. 168 с.
16. Тамарченко Н.Д. Анекдот // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 22.
17. Чечнёв Я.Д. Конструирование образа раскрепощенной женщины в рамках политики борьбы за новый быт 1920-х гг. (Малашкин, Гумилевский, Романов). Часть 1 // Новый филологический вестник. 2020. № 4 (55). С. 199–211.
18. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011. 400 с.

Research Article

Human and Machine: Gender Inversion and the Problem of Artificial Body in the Short Story by Anna Barkova “The Steel Husband” (1926)

© 2024. Veronika B. Zuseva-Özkan

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia

Abstract: The article considers the short story by Anna Barkova, “The Steel Husband,” in many ways: as a point of intersection of several different influences (“pornographic prose” from the heyday of the “women’s question”; the poetry of the Proletcultists, in particular, the association “Kuznitsa”; discussion of the 1920s about the “sexual question” within the framework of the struggle for a “new way of life”); in the aspect of the centuries-old history of the “artificial body” topic; from the point of view of the motifs of Barkova’s work in general, in particular autobiographical (“psychological” ones); and in the light of gender studies, since in the story there is a gender inversion of the traditional topic. The research reveals plot borrowings and echoes with the short stories of Anatoly Kamensky’s “The Ideal Wife” and A. Mire’s “Rambellino.” The article concludes that by performing several inversions in the story “The Steel Husband,” including gender inversion, which manifests itself primarily in the use of an “inverted” ratio of male and female roles in the Pygmalionist plot about the creation of an “artificial body,” Anna Barkova, at the same time, relays essential elements of the masculine gender order, and in her “technical” story the “eternal values” still paradoxically win.

Keywords: Anna Barkova, artificial body, automaton, gender inversion, Anatoly Kamensky, Mire (Alexandra Moiseeva), Proletcult, “Kuznitsa,” “new way of life,” “sexual question.”

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. “Human and Machine: Gender Inversion and the Problem of Artificial Body in the Short Story by Anna Barkova ‘The Steel Husband’ (1926).” *Literaturnyi fakt*, no. 2 (32), 2024, pp. 204–226. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-32-204-226>

References

1. Barkova, A. ...*Vechno ne ta* [...Always Not the One]. Moscow, Fond Sergeia Dubova Publ., 2002. 624 p. (In Russ.)
2. Berdiaev, N.A. *Krizis iskusstva. (Reprintnoe izdanie)* [The Crisis of Art. (Reprint Edition)]. Moscow, Interprint Publ., 1990. 48 p. (In Russ.)
3. Blizniak, O.M. “Motivnye komplekxy kak sistemaia kharakteristika prozy A. Barkovoi” [“Motif Complexes as a Systemic Characteristic of Anna Barkova’s Prose”]. *Vestnik Piatigorskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, no. 2, pp. 118–119. (In Russ.)
4. Gacheva, A.G. “Poety ‘Kuznitsy.’” [“Poets of ‘Kuznitsa.’”] *Russkaia literatura 1920–1930-kh godov. Portrety poetov: v 2 t.* [Russian Literature of the 1920s–1930s. Portraits of Poets: in 2 vols.], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2008, pp. 244–390. (In Russ.)
5. Gippius, Z.N. “Zverebog. O polovom voprose” [“Beastgod. On the Question of Sex”]. *Sobranie sochinenii: v 15 t.* [Collected Works: in 15 vols.], vol. 7. Moscow, Russkaia kniga Publ., 2003, pp. 322–332. (In Russ.)
6. Golubkov, A.V. “Vokrug Meri Shelli i ‘Frankenshteina’: kukly, roboty, avtomaty” [“Around Mary Shelley and ‘Frankenstein’: Dolls, Robots, Automata”]. Golubkov, A.V., and M.A. Shteinman, editors. *Iskusstvennoe telo v mirovoi intellektual’noi i khudozhestvennoi kul’ure* [Artificial Body in the World Intellectual and Artistic Culture]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 10–28. (In Russ.)
7. Golubkov, A.V. “Pigmalionizm na Zapade: liubov’ nebesnaia vs liubov’ zemnaia?” [“Pygmalionism in the West: Sacred vs Profane Love?”]. Golubkov, A.V., and M.A. Shteinman, editors. *Iskusstvennoe telo v mirovoi intellektual’noi i khudozhestvennoi kul’ure* [Artificial Body in the World Intellectual and Artistic Culture]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 85–98. (In Russ.)
8. Gracheva, A.M. “Igra v Zaratustru, ili Literaturnaia kar’era Anatoliia Kamenskogo” [“Playing Zarathustra, or the Literary Career of Anatoly Kamensky”]. Kamenskii, A.P. *Moi garem* [My Harem]. Moscow, Ladomir Publ., 1999, pp. 5–18. (In Russ.)
9. Zuseva-Özkan, V.B. “‘Ia zhenshchina — tverdyi voin...’: obraz voitel’nitsy v lirike A.A. Barkovoi” [“‘I Am a Woman and a Hard Warrior...’: The Figure of Female Warrior in the Lyrical Works of Anna Barkova”]. *Vestnik slavianskikh kul’ur*, vol. 62, 2021, pp. 184–201. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-62-184-201> (In Russ.)
10. Zuseva-Özkan, V.B. “Tipologiya zhenskikh personazhei v proze M.A. Kuzmina” [“Typology of the Female Characters in the Fictional Prose by Mikhail Kuzmin”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, no. 87, 2024, pp. 194–220. doi: 10.17223/19986645/87/11 (In Russ.)
11. Kamenskii, A.P. *Moi garem* [My Harem]. Moscow, Ladomir Publ., 1999. 488 p. (“Russkaia potaennaia literature” Series). (In Russ.)
12. Kachalova, L.G. *Tvorchestvo A.A. Barkovoi 1920-kh – nachala 1930-kh godov v kul’turnoi paradigme epokhi* [The Work of Anna Barkova of the 1920s and the Beginning of the 1930s in the Cultural Paradigm of the Epoch: PhD Dissertation]. Ivanovo, 2004. 177 p. (In Russ.)
13. Konovalov, K.P. “Poetika rasskaza, ili Kak sdelan ‘Stal’noi muzh’ A. Barkovoi” [“Poetics of the Short Story, or How Barkova’s ‘The Steel Husband’ Was Made”]. *Anna Barkova: Poet i ego vremia. Materialy vtoroi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Kaluga na literaturnoi karte Rossii”, Kaluga, 10–12 marta 2009 goda* [Anna Barkova: Poet and Her Time. Proceedings of the 2nd International Scientific Conference “Kaluga

on the Literary Map of Russia,” *Kaluga, March 10–12, 2009*]. Kaluga, Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovski Publ., 2009, pp. 129–133. (In Russ.)

14. Kuzmin, M.A. *Sobranie sochinenii: v 6 t. [Collected Works: in 6 vols.]*. Moscow, Knizhnyi klub Knigovek Publ., Terra Publ., 2017. (In Russ.)

15. Mire <Moiseeva, A.>. *Chernaia pantera: Rasskazy [Plack Panther: Short Stories]*. Moscow, Grif Publ., 1909. 168 p. (In Russ.)

16. Tamarchenko, N.D. “Anekdot” [“Anecdote”]. Tamarchenko, N.D., editor. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatii [Poetics: Dictionary of Relevant Terms and Notions]*. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi Publ., Intrada Publ., 2008, p. 22. (In Russ.)

17. Chechnev, Ia.D. “Konstruirovaniie obraza raskreposhchennoi zhenshchiny v ramkakh politiki bor'by za novyi byt 1920-kh gg. (Malashkin, Gumilevskii, Romanov). Chast' 1” [“Constructing the Image of an Emancipated Woman in the Framework of the Policy of Struggle for a New Way of Life in the 1920s (Malashkin, Gumilevsky, Romanov). Article 1”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (55), 2020, pp. 199–211. (In Russ.)

18. Ekonen, K. *Tvoret, sub'ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russskom simvolizme [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 15.04.2024
Одобрена после рецензирования: 07.05.2024
Дата публикации: 25.06.2024

The article was submitted: 15.04.2024
Approved after reviewing: 07.05.2024
Date of publication: 25.06.2024