

И Р И Н А
Ж Е Р Е Б К И Н А

СТРАСТЬ



Ж е н с к а я
с е к с у а л ь н о с т ь
в Р о с с и и в э п о х у
м о д е р н и з м а

Ирина Анатольевна Жеребкина

**Страсть. Женская сексуальность
в России в эпоху модернизма**

© И. А. Жеребкина, 2018

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2018

Предисловие ко второму изданию

Странно писать предисловие к книге, изданной много лет назад. Ведь за это время методологические и политические установки автора могут (и должны!) основательно измениться. Например, если 20 лет назад я иронически относилась к проекту эмансипации женской субъективности *через сексуальность*, то теперь к такому проекту я отношусь критически.

Однако ироническое измерение этой книги не было замечено тогда, когда она вышла в первый раз. Скорее книга вызвала скандал в рядах литературоведов.

Связано это было, очевидно, с тем, что постсоветская культура в те казавшиеся эмансипаторными годы испытывала глубочайшую потребность в феминизме как атрибуте либеральной демократии наряду с другими её атрибутами: ведь после распада СССР появился заказ на капитализм, где перформирование сексуальности/ей стало в соответствии с дискурсом капитализма необходимым симптомом социо-экономической «модернизации» общества. Никто не знал, как писать феминистские книги, но был заказ на то, чтобы их все-таки писать. Эта любовь к западному капитализму привела к тому, что мы сейчас имеем в наших странах, – к неолиберальному капитализму, который *до сих пор* является для советских и постсоветских жителей тем, что в лакановском психоанализе обозначается понятием *jouissance* – через которое Лакан и вслед за ним Жижек не без иронии пытались описать женскую субъективность и которое в качестве основного методологического было использовано мною в первом издании этой книги.

Тот поворот, который мы наблюдаем уже в современном феминизме в странах бывшего Советского Союза, сродни, как мне кажется, бадьюанской критике практик сопротивления, доступных только *привилегированным субъективностям*, в том числе феминистским. Бадью вопреки такой точке зрения утверждает, что практики сопротивления как события могут происходить с *любым/ой, каждым/ой*, а не только с привилегированными субъективностями, и на уровне тех модусов бытия, которые и были проанализированы в

первом издании книги – по критерию возможности функционирования на этих уровнях именно женской субъективности, – на уровне модусов любви, науки, искусства и политики. В этом смысле позиция Бадью близка современной теории и практике нового постсоветского феминизма, исходящей из того, что *каждый* и *каждая* может пережить любовь и *каждый/ая* имеет доступ к знанию, искусству и политике. Эта же позиция отличает и теорию революции Бадью, утверждающего, что революцию способны пережить *каждый* и *каждая* *вне зависимости от пола*. Она, мне кажется, близка тому повороту, который происходит сегодня в современном постсоветском феминизме, в отличие от феминизма 1990-х годов. Современный постсоветский феминизм реализуется как уход от либеральной идеологии, в которой *институт представительства* не позволяет состояться *феминисткой онтологии множества*, делая ставку на *представительные*, фактически привилегированные субъективности.

Целый год я сомневалась, стоит ли мне, несмотря на уверенность из-за их беспрецедентной преданности философии уникальных издателей Татьяны и Игоря Савкиных, переиздавать эту книгу. Решила, что нет. Принять решение о переиздании неожиданно помог выдающийся учёный, писатель и общественный деятель Михаил Берг, с которым я лично не знакома, однако переписка с которым и послужила толчком к тому, чтобы ещё раз решиться на издание этой вызвавшей антифеминистский литературоведческий скандал книги.

Поэтому искренняя благодарность за помощь в принятии совсем непростого решения не только бесстрашным и ироничным одновременно Татьяне и Игорю Савкиным, но и Михаилу Бергу.

И ещё одно уточнение: сегодня я бы определила проект, в рамках которого была опубликована *Страсть* и последовавшие за ней другие книги, написанные в жанре «феминистской интервенции» в разные типы российской культуры (от модернизма к сталинизму, позднему советскому и постсоветскому периоду) проектом *Генеалогии женской субъективности в России* – в отличие от традиционных дискурсивно линейных проектов женской истории, гендерных социологии, литературоведения, этнографии и др.

Посвящается книга тем же женщинам-подругам, которым она была посвящена и в первом издании – Татьяне Герасимовой, Ольге Липовской и Татьяне Ждановой.

27 ноября 2017 года

Предисловие

От «страсти» к *jouissance*... и обратно?

Основной задачей книги является анализ с точки зрения современной феминистской теории *парадоксов* женской субъективации и так называемой «женской культуры» в России, которая в дискурсе академической науки полагалась второстепенной и незначимой в контексте «большой» русской истории и культуры – а именно анализ того, как русские «феминистки до феминизма», с одной стороны, трагическим образом адаптируют навязываемые им нормы патриархатной культуры, редуцируя женскую субъективность к структуре страсти как онтологии избытка (лакановскому *jouissance féminine* – женскому наслаждению, т. е. субъективации без так называемой «символической кастрации»), а с другой – реализуют стратегии сопротивления с такой силой *jouissance féminine* как на уровне творчества, так и на уровне жизни, которая оказывается скорее возможностью, но не результатом. Я исхожу из того, что история феминизма в России вряд ли имеет вид завершенной формы или единства, относясь скорее к истории воображения и изобретения действий феминистского сопротивления. Именно поэтому смысловой потенциал истории феминизма в России неизбежно революционен: он должен вновь и вновь переизобретаться.

Основные женские фигуры, рассмотренные в книге с точки зрения феминистской теории, – Аполлинария Сулова, Мария Башкирцева, Вера Засулич, Нина Петровская, Любовь Дмитриевна Блок, Марина Цветаева, София Парнок, Зинаида Гиппиус, Анна Мар, Мария Закревская-Бенкендорф-Будберг, Нина Берберова, Лидия Гинзбург, Ольга Фрейденберг, Эмма Герштейн, Надежда Мандельштам, Лиля Брик и другие. Таким образом, специальной задачей книги является реконструкция того, что не существует, но предположительно могло существовать в традиционной русской культуре – то есть женского

субъекта, который в ней всегда полагался или второстепенным по сравнению с мужским, или вообще отсутствующим.

В результате в книге представлена воображаемая и потому гетерогенная, как и всякая другая, метонимичность женских практик феминистской субъективации в основном эпохи модернизма (в которой и осуществляется интенсивное патриархатное формирование конструкции «новой» женской субъективности как наконец-то подверженной модусу наслаждения (в том числе сексуального) и практикам эротической трансгрессии). Основным отличием методологии этой книги от методологии, характерной для славистских исследований, рассматривающих этот же этап формирования женской сексуальности в России (С. С. Гречишкин, К. Келли, А. В. Лавров, К. Эконен, А. М. Эткинд и др.), в которых репрезентация сексуальности в эпоху модернизма понимается в позитивных терминах сексуального прогрессивного, по мнению вышеназванных авторов, «раскрепощения» гендерной субъективности, является, во-первых, базированная на постжижекианской философии невозможность «собрать» трансгрессивные практики сексуальности ни в дискурс биографизма, ни в дискурс историзма: ведь частичные объекты наслаждения стремятся воспрепятствовать тенденции сформировать целое, избегая процедуры синтеза: во-вторых, феминистский скептицизм по отношению к проекту эмансипаторности гендерной субъективности через сексуальность.

В результате в первой части книги содержится попытка показать невозможность присвоения «великой русской литературой» тех, кого она изобрела как атомарных – наконец-то «женских» (маркированных в качестве «истерических») – субъективностей, не обратив внимания на то, что в самом вменённом модернистскому женскому субъекту предикате *истерии* содержится модус, делающий его нередуцируемым к любой атомарности. Поэтому один из основных тезисов книги – это тезис, что модус вменённой патриархатом женской экстатичности под именем истерии обеспечивает функционирование женских политик субъективации по критериям традиционного патриархатного дискурса, который в то же время производит формы субъективности, действующие как неидентитарные, инкорпорирующие различие в такой степени, которая не сводима ни к какой предустановленной предположительно единой «женской» сущности.

Книга включает также материал из советской эпохи (ту женскую субъективность, которая и в этот новый период развития страны продолжает сохранять по преимуществу модернистский тип субъективации даже в условиях новых режимов власти – то есть как в условиях революции 1917 года, так и наступившего после эмансипаторных 20-х годов сталинского тоталитаризма 30-х), когда одним из основных способов функционирования женской субъективности фактически буквально становится вышеназванное лакановское *jouissance féminine* – практики женского наслаждения без кастрации символическим. Хотя это одно из самых известных, но и одновременно одно из самых проблематичных понятий в постлакановской феминистской философии: ведь, с одной стороны, оно создает дискурсивные возможности для артикуляции женской субъективности в дискурсе аналитической антропологии, а, с другой, – реализуя этот антропологический проект в амбивалентной ситуации «смерти субъекта» – позволяет говорить о пределах антропоцентризма, уходя от традиции объективизма и детерминизма (теории «интересов» и т. п.) в регистры возможного и воображаемого.

Итак, основным объектом анализа заявлена женская субъективность в русской культуре как конструкция *страсти* в терминах онтологии избытка, то есть собственно наслаждения. В то же время понятие «страсти» при характеристике модуса несимволизируемого наслаждения является операциональным и для того, чтобы определить женскую субъективность наслаждения в качестве субъекта «больше, чем он есть» или «меньше, чем он есть» – то есть не обладающего сущностью субъекта страсти/истерии в терминах аналитической антропологии. В то же время выбор в исследовательской стратегии модуса страсти в вышеназванном контексте способствует важному для книги в целом указанию на амбивалентность и основной парадокс функционирования репрессивных политик по отношению к феномену женского в патриархатной культуре, когда культура русского модернизма не ограничивается реализацией различных репрессивных стратегий подчинения и вытеснения женского, но подводит нас к тому, чтобы задать вопрос о том, почему эти репрессивные политики принимаются женским субъектом в качестве приносящих наслаждение. В той степени, в какой мы оказываемся способными хотя бы зафиксировать

данный парадокс, мы обретаем ещё одну способность – поставить вопрос о возможностях (женского) сопротивления не только в эпоху модернизма, но и в современных режимах власти, то есть тот вопрос, который является основным в современной философии феминизма. А коль вопрос задан, то могут появиться хотя бы попытки поиска возможных ответов на него.

Кажется, что модернизм в русской культуре наконец-то обеспечивает женскому субъекту возможность разорвать «оковы» патриархатно детерминированной женской субъективности. Однако не определяемая в терминах сущности женская страсть – учитывая проблематичность самой конструкции *jouissance féminine* – реализует двойственную возможность: она выступает не только как нормализующая структура, устанавливающая новый, допускающий модус сексуальности тип репрезентации женской субъективности, но одновременно и как конструкция, обеспечивающая *нарциссическое* условие трансгрессивного функционирования женского в терминах онтологии избытка, столь значимой для современной феминистской философии.

Однако являются ли практики *jouissance féminine* как практики онтологии избытка (в данном случае – истерии) в культуре русского модернизма действительно эмансипаторными по отношению к традиционному патриархатному дискурсу «большой» русской культуры? Это и есть основной вопрос книги.

Ноябрь, 2000 год

Часть первая

Изобретение истерички

Изобретение «истерички» в русской культуре (Достоевский и Распутин)

Последняя четверть XIX века в русской культуре – это время больших открытий в области женской психики и сексуальности. В частности, в центре внимания «большой русской литературы» в этот период оказывается проблема женской истерии, интерпретируемой как важнейшее проявление «загадочной русской женской души». Именно Достоевский был одним из тех русских писателей, которые начали размышлять над феноменом истерической («инфернальной») женщины и попытавшимся его зафиксировать в различных интригующих, непредсказуемых, порочных и одновременно возвышенных женских образах своих знаменитых романов, положив тем самым начало патриархатному стереотипу «загадочной русской души» в европейской культуре конца XIX – начала XX века. Истерическая, инфернальная женщина Достоевского – это и есть, оказывается, «настоящая» русская женщина с её мятущейся уникальной «русской» душой.

Что называется истерией *par excellence*? Её элементарной формой является так называемая конверсионная истерия, когда субъект с помощью своего тела (истерического симптома) выражает то, что не может быть выражено посредством языка. Иначе говоря, некоторое травматическое психическое ядро конвертируется в телесный симптом, а психическое содержание, которое не может быть означено с помощью языка, выражает себя с помощью симптома – так называемого телесного языка, который использует Достоевский в своих произведениях. В этом контексте интерпретация Достоевского близка известной интерпретации истерии Фрейда: причиной истерии обоими признается сексуальность – «темная сила» либидинального влечения в терминах Фрейда, или «страсть» в терминах Достоевского. Таким образом, основными показателями «подлинной» женской русской «души» у Достоевского становятся симптомы женской сексуальности – так называемой «страсти», которые легализуются в его творчестве после периода длительного запрета на репрезентацию сексуальности в дискурсе «великой русской литературы»,

устанавливающим безусловный приоритет нравственных ценностей над характеристиками телесности. Основным выразителем дискурса морализма («проповеди») в русской литературе, по свидетельству Льва Шестова, выступал другой знаменитый русский писатель – Лев Николаевич Толстой^[1].

Женской сексуальности в контексте общего пробудившегося интереса русской литературы к проблематике сексуальности в период модернизма уделяется особое внимание; именно она выступает в качестве основного средства репрезентации сексуальности как таковой. Литературные сюжеты этого периода изобилуют описаниями различных женских сексуальных перверсий – «эротомании» и «нимфомании» (в качестве причины «уникальной», отличающейся от мужской женской сексуальности признается никогда неудовлетворяемое несублимированное женское сексуальное желание), женской суицидальности на почве сексуальности (характерный пример – образ Ренаты в романе Валерия Брюсова *Огненный ангел* (1909)), насильственной и агрессивной женской сексуальности (например, образ сектантки Матрены в романе Андрея Белого *Серебряный голубь* (1909)) и т. д. и т. п.

Что касается Достоевского, то он совпадает с Фрейдом и в том, что основной фигурой «страсти» у него выступает женская фигура; более того, Фрейд, как оказывается, вполне разделяет отстаиваемый Достоевским, мыслящим в терминах бинарной оппозиции восток – запад, европейский канон представления о русской женщине как «особенной», отличающейся от западной женщины по критерию аффективной чувственности – о чем свидетельствует особый интерес Фрейда к русским пациентам и пациенткам^[2]. И действительно, самые интенсивные женские переживания и страсти Достоевский изобразил на примерах «страстей» именно русских героинь, противопоставляя женские образы «подлинно русских» и вестернизированных героинь: «русская» Грушенька и вестернизированная Катерина Ивановна в *Братьях Карамазовых*, «русская» Настасья Филипповна и вестернизированная Аглая в *Идиоте* и др. Реальные судьбы многих известных русских женщин – Марии Башкирцевой, Лу Андреас Саломе, Сабины Шпильрейн, Марины Цветаевой, повстречавшихся в своей жизни со знаменитыми европейскими мужчинами – Мопассаном, Ницше, Фрейдом, Юнгом, Рильке – по видимости

подтверждают патриархатный миф об особенной, непостижимой «женской русской душе». Почему Сабина Шпильрейн устремляется в 1923 году навстречу своей смерти в голодную Россию от своего любовника Юнга и от дружеской опеки Фрейда? Почему так страдает в России, но возвращается туда незадолго до смерти из Парижа больная туберкулезом художница-аристократка Мария Башкирцева, корреспондентка Мопассана и подруга Бастьен-Лепажа? Почему в 1939 году уезжает из Парижа вслед за мужем в Россию навстречу своей гибели Марина Цветаева, подруга по переписке знаменитого Рильке? Почему образ России всю жизнь так притягивает Лу Андреас Саломе, которая совершает свои знаменитые путешествия в Россию вместе с Рильке и вовлекает Ницше, а позже и Фрейда в ситуацию особенного отношения к России? Почему вообще роль русских женщин в судьбах многих знаменитых европейских мужчин – Гала Дали, Надя Леже, Эльза Триоле, Мария Кудашева, Мария Закревская-Бенкендорф-Будберг – столь значима и необычна?

Возможно, одними из самых выдающихся «истеричек» в русской культуре конца XIX века являются умершая в 23 года в Париже молодая художница-аристократка Мария Башкирцева^[3], известная своим написанным по-французски *Дневником*, опубликованным её матерью в 1887 году, спустя три года после смерти дочери и позже переведенным на многие языки мира. Дневник оказался одним из первых в русской культуре образцов новой, откровенной, открывающей, по словам самой Башкирцевой, тайны «женской души» женской автобиографической прозы («Жизнь женщины, записанная изо дня в день, без всякой рисовки, как будто бы никто в мире не должен был читать написанного, и в то же время со страстным желанием, чтобы оно было прочитано», – как пишет Мария Башкирцева)^[4]. Второй была Аполлинария Сулова, молодая любовница Достоевского, которая, как известно, является прототипом многих женских – «инфернальных» и «роковых» – образов его произведений. Это и Полина из *Игрока*, и Настасья Филипповна из *Идиота*, и Грушенька из *Братьев Карамазовых*, и Ахмакова из *Подростка*. Так же, как и Башкирцева, Сулова оставила после себя дневник (*Годы близости с Достоевским*, впервые опубликован в 1928 году^[5]), являющийся образцом истерического женского письма со всеми его стилистическими особенностями и близостью к графомании.

Действительно, образ истерички в конце XIX – начале XX века становится не только литературным, но и жизненным канонем женского в России, в который вписываются самые различные персонажи русской женской истории и культуры. Например, Цветаева идентифицировала себя с Марией Башкирцевой, которой посвятила первую книгу стихов *Вечерний альбом*^[6] и с матерью которой состояла в переписке, а Василий Розанов женился на Аполлинарии Сусловой, почти на двадцать лет старше его. Брак этот, как известно, закончился для него трагически.

Одним из главных проявлений истерии, отмечаемых и Фрейдом, и Достоевским является гетерогенность женского желания. В романах Достоевского представлена серия истерических женских персонажей, жизненный мир которых разделен на два основных состояния – предельное отчаяние (и поэтому уничтожение) и предельный энтузиазм. Например, одна из самых известных героинь Достоевского Настасья Филипповна в романе *Идиот* постоянно переходит от состояния страдания к состоянию истерического возбуждения (и, соответственно, откровенно деструктивного поведения). Дневники Аполлинарии Сусловой и Марии Башкирцевой также написаны в ритме перехода от крайнего отчаяния и неверия в собственные силы к абсолютной убежденности в своей уникальности и превосходстве над другими. В обоих дневниках практически полностью игнорируются принципы нарративной и темпоральной последовательности, а доминирует стремление описывать *события*, которые не могут быть редуцируемы ни к истории, ни к фабуле. У Сусловой – это прежде всего событие её трагической любви к молодому испанцу Сальвадору (из-за чего она разрывает с Достоевским), а у Башкирцевой – травматическое событие творческих неудач в период учебы в художественной академии Жюлиана в Париже, когда ей не удаётся в рисунках выразить всю полноту своих переживаний («целую жизнь женщины, все её мысли»).

Именно этот непрерывно воспроизводящийся истерический ритм письма по схеме или/или, все/ничто в свое время так потряс не только Марину Цветаеву, но и Велимира Хлебникова, специально изучавшего ритмику *Дневника* Марии Башкирцевой и пытавшегося соотнести её индивидуальный истерический ритм с глобальными ритмическими колебаниями и изменениями в истории. «Заклинаю художников

будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа. В этой области у человечества есть лишь один дневник Марии Башкирцевой – и больше ничего», – писал Хлебников^[7].

Истерическая инверсия предполагает невозможность занятия субъектом рефлексивной позиции по отношению к травме и полное отрицание того, что является причиной, вызвавшей её/его истерический симптом. Другими словами, истерия – это, по словам Славоя Жижека, феномен, который существует для того, чтобы устранить причину своего существования. В этом смысле вслед за Лаканом можно определить истерию через понятие *Реального* – травматического ядра, которое хотя и бесконечно дает основания для новых символизаций с целью его нейтрализации, но одновременно и приговаривает все эти попытки к конечному поражению. Таким образом, истерия – это способ, с помощью которого субъект сопротивляется существующим дискурсивным формам интерпретации/символизации.

Как же строилась модель истерички в мужском литературном дискурсе эпохи модернизма? Андрей Белый в скандальных воспоминаниях *Начало века* (1933) фиксирует предельно театрализованную манеру поведения одной из главных героинь эпохи русского модернизма, своей бывшей возлюбленной Нины Петровской, послужившей прототипом образа Ренаты в романе Брюсова *Огненный ангел* (1907). Факт реальной гибели Нины Петровской не вызывает у Белого сочувствия, поскольку связь женской сексуальности со смертью в эпоху русского модернизма представляется для Белого, как и для других авторов-модернистов, естественной. Катастрофические, самоубийственные проявления женского несимволизируемого истерического универсума в дискурсе русского модернизма актуализируют задачу спасения из него женщины. Эта задача (которая является основной темой брюсовского романа *Огненный ангел*) может быть реализована исключительно посредством аскетического и асексуального действия мужского субъекта: в *Огненном ангеле*, в частности, миссия спасения Ренаты от её истерических страданий возложена на фигуру аскетического ангела Мадизля. Истерические поиски женщиной драматических эффектов и в то же время желание вечного мира и покоя могут найти разрешение только в процедурах

экстаза, то есть абсолютного отказа от собственной воли и в полной самоотдаче трансцендентному. Накал этого экстатического напряжения столь высок, что в культуре модернизма оно не может быть разрешено иначе, чем через смерть: только смерть женского субъекта может обеспечить ему успокоение. Собственно, смертью Ренаты и заканчивается роман Валерия Брюсова *Огненный ангел*, а любовные отношения самого Брюсова и Нины Петровской, на основе которых написан роман, и были практикой соединения любви и смерти в одно целое. Из *Воспоминаний* Нины Петровской:

«В январе этого года подступила к сердцу такая невыносимая тоска, что я решила умереть... Он спросил:

– А ты найдешь второй револьвер? У меня нет...

– А зачем же второй?

– А ты забыла обо мне?...

– Ты хочешь умереть? Ты... ты? Почему?

Он сказал:

– Потому что я люблю тебя»^[8].

Одновременно с «открытием» истерички сначала в западноевропейской, а потом и в русской культуре возникает страстное желание её изучить и познать – то есть символизировать несимволизируемое, дискурсивно представить недискурсивное – раскрыв тем самым её «действительную сущность», скрытую за множеством сменяющихся, гетерогенных, шокирующих непредсказуемостью состояний, недоступных мужскому субъекту и необратимо отделяющих в патриархатной культуре женскую субъективность от мужской. Поэтому момент встречи мужчины и женщины трактуется в культуре этого периода как состоящий из двух последовательных процедур – вначале рассматривания и изучения, а затем насильственного подчинения женской психики мужскому сознанию. Разглядываемая, изучаемая, фотографируемая безумная женщина – так, начиная со знаменитой «нейропсихиатрической революции» Шарко, строилось гносеологическое (или дознавательное, как позже назвал этот тип дискурса Мишель Фуко) отношение к женщине в культуре и науке на рубеже XIX–XX веков. На каждой сессии Шарко демонстрировал истерических пациенток, через их голову обращаясь к мужской аудитории. Известная картина художника Луи Брейе *Урок в клинике Сальпетриер* показывает Шарко,

читающего лекцию группе сидящих мужчин. Слева от него его ассистент и ученик Жозеф Бабинский поддерживает молодую женщину, голова которой откинута назад, глаза наполовину закрыты, на губах блуждающая улыбка. Интерпретатором истерии, по словам Лакана, является «тот, кто знает»: мужчина – врач/учитель/писатель/судья. Основной особенностью присутствия женского в этой универсальной гендерной гносеологической стратегии является то, что женщина в ней лишена языка: вместо неё говорит другой/мужчина (те же самые врач/учитель/писатель/судья).

Одновременно в западноевропейской культуре появляется и другая медицинская практика интерпретации истерии – когда мужчина-врач находится не на дистанции, а как бы внутри переживаемой женщиной травмы, в то время как женщина-пациентка сама участвует в акте своей собственной интерпретации. Сюда относится изобретение лечения женской истерии с помощью нарратива, а не гипноза в психоанализе, когда «разговорный метод» был предложен самой пациенткой – знаменитой Анной О., которую старший коллега Фрейда Брейер лечил с 1880 по 1882 год^[9]. Вместо эффектных психиатрических спектаклей, которые устраивал в своей клинике Шарко, Анна О. сама переводит свои невротические симптомы в нарративную форму, вовлекая в процедуру переживания и врача в такой степени, что Брейер, обнаружив себя в ситуации двусмысленной близости с пациенткой, вынужден был прервать лечение. Основной особенностью репрезентации женского в этой новой гендерной гносеологической стратегии является то, что женщина как бы обретает свой собственный язык и говорит наконец-то сама и от своего собственного имени, а другой/мужчина (врач/учитель/писатель/судья) лишь интерпретирует/рационализирует её речь. Таким образом, общим для обеих стратегий интерпретации женской субъективности является то, что истерия – как симптом эксцессивной и несимволизируемой, в отличие от мужской, женской сексуальности – постулируется в этот период в качестве основной характеристики женской субъективности, а её лучшими интерпретаторами выступают мужчины, задача которых в конечном итоге состоит в том, чтобы концептуализировать, то есть «нормализовать» сопротивляющийся интерпретации феномен женского, исходя из «мужской» субъект-позиции. Основным отличием двух вышеназванных стратегий является отношение к языку: если в

первом случае предполагается, что женщина лишена языка, то во втором случае она как бы обретает язык, который в то же время нуждается в рационализирующей интерпретации мужским субъектом.

Базисная гносеологическая стратегия русской культурной традиции в изучении и интерпретации женской истерической субъективности на рубеже веков на первый взгляд во многом совпадает с западной. В ней также можно выделить два подхода к познанию женского. *Первый* – на основе отстраненного дистанционного наблюдения, в котором ведущими экспертами, на дистанции наблюдающими женскую субъективность, выступают «великие русские писатели» – Достоевский, Толстой и другие, которым принадлежит, начиная с *Бедной Лизы* Карамзина и пушкинского *Евгения Онегина*, «честь» открытия и исследования «загадочной русской женской души» (вспомним в этом контексте известный штамп Пушкина «Татьяна, русская душою»). *Второй* – на основе так называемого «включенного наблюдения».

Парадоксально, но данную модель познания женского в России представляет, например, знаменитый Григорий Распутин, который известен не только тем, что роковым образом вмешивался в политику предреволюционной России, но и тем, что был известным целителем и массовым образом излечивал истерических женщин (в том числе больных падучей, кликуш и т. п.). Распутин, по свидетельствам его дочери, в 1910-е годы почти ежедневно собирал в своем доме на Гороховой, 64 многочисленный женский кружок («В столовой разместилось многочисленное исключительно дамское общество. Казалось, были представлены все сословия. Соболы боа аристократок соседствовали со скромными суконными платьями мещанок. Стол сервирован просто. Пили чай. После чаепития обыкновенно пели что-нибудь божественное. Посуду со стола прибирали по очереди. Каждая – в свой день. И мыли тоже по очереди. Я и сейчас вижу холеные руки аристократок и сияние бриллиантов в грязной воде...»^[10]), где терапия осуществлялась самими женщинами через проговаривание и обсуждение ими собственных травматических историй.^[11] Обычными темами этих обсуждений были семья, дети, адюльтер, несчастная любовь и т. п. («Большинство из них – женщины, – пишет Матрена Распутина. – Причем женщины, пребывающие в том состоянии, когда душа ищет опоры, а надорванное сердце – утешения».^[12]) Распутин

при этом выполнял функцию того, кто включался в процедуру коллективного женского признания буквальным телесным способом, т. е. посредством осуществления сексуального акта или его имитации, как бы устранив тем самым границу между мужским и женским началом и вбирая в свое тело женские страдания и болезни, избавляя от них женщин. Особенностью *первой* гносеологической стратегии, во многом сходной с психоаналитической западной, является то, что женщина в ней лишена собственного языка: за неё говорят другие/мужчины («великие русские писатели»), ведь все знаменитые истерички Достоевского – Настасья Филипповна, Аглая, Грушенька или Катерина Ивановна на самом деле говорят языком, вложенным в их уста самим писателем. Особенностью *второй* гносеологической стратегии в интерпретации женского – опять же по аналогии со стратегией западного психоанализа – является то, что женщины в кружке Распутина общаются друг другом на собственном языке и на близкие им темы, дают друг другу советы и принимают совместно обговоренные решения в целях терапии, а Распутин лишь изредка вставляет реплики.

В то же время при определенном сходстве обеих стратегий в дознании женского – русской и западноевропейской – между ними имеется важное различие, касающееся практик *насилия*, применяемых к женскому субъекту в целях его изучения: если в западноевропейских практиках познания/лечения женской истерии – при всей их артикулированной Фуко дисциплинарной жестокости – насилие ориентировано на технологии символического надзора, образцовым исполнителем которого является фигура молчащего аналитика (Фрейда или Лакана, например), то для российских практик познания и лечения женской истерической субъективности в качестве наиболее эффективного средства предлагается насилие, осуществляемое в форме прямого насилия – вплоть до применения такой brutальной процедуры как изнасилование. Например, один из самых известных случаев лечения женской истерии Распутиным – история излечения его преданной соратницы, бывшей молодой послушницы Акилины которую Распутин вылечил от безумия. Основным методом этого излечения было *изнасилование* её Распутиным, в результате которого Акилина из неспособного к членораздельной речи животного, сидящего в келье монастыря в груде собственных экскрементов,

превращается, по свидетельству дочери Распутина Матрены, в наделенную «ясным сознанием, чистой душой и способностью к самопожертвованию» преданную помощницу Распутина – то есть обретает все «истинно женские» для традиционных культур характеристики («Вся её фигура как-то преображалась, – вспоминает дочь Распутина Матрена. – Из зверя она на глазах превращалась в женщину. Несчастная даже пыталась стыдливо прикрываться, натягивая лохмотья то на грудь, то на колени. Постепенно девушка совсем успокоилась. Казалось, невидимая рука сняла с неё груз ненависти и греха».^[13]) Известно, что это не единственный случай подобного «исцеления» Распутиным женщины, причем в дискурсе русской культуры на рубеже XIX–XX веков он не квалифицировался как акт насилия – ведь и убийство самого Распутина родственником царской семьи князем Феликсом Юсуповым до сих пор оценивается в этом дискурсе не в терминах уголовного преступления, а в гуманистических терминах спасения – освобождения несчастной России от злого рока распутинских преступлений. Парадоксальным образом убийцы Распутина приобретают по отношению к своей жертве те же коннотации спасителей, что и сам Распутин по отношению к своим пациенткам-женщинам...

Итак, женская истерия играла в русской культуре на рубеже веков двойственную роль: с одной стороны, она репрезентировала те специфические характеристики женской субъективности, которые трангрессивно выходили за пределы конституирования женского как социально признаваемого и поощряемого; с другой стороны, она понимается в качестве такой особой формы субъективности, познание которой является исключительно значимым для раскрытия аутентичного опыта субъективности в этот период в России.

Любовь или игра, или что такое «страсть»

Парадоксальным образом позиция Распутина в русских культурных стратегиях концептуализации женского фактически совпадает с идеологией Достоевского, культивирующей «уникальность» русской женской субъективности, которая, по мнению Достоевского, способна породить такую онтологию избытка (т. е. «страсти»), которая не поддается объяснению в терминах западной рациональной культурной логики, базирующейся на буржуазном меркантилизме.

Во-первых, в дискурсе «большой» русской литературы понятие страсти связывается не с функцией *удовольствия*, которую Фрейд анализирует в связи с механизмом либидинального удовлетворения, а со структурой *трансгрессивного*, объектно не ориентированного *желания* (по ту сторону принципа удовольствия), являющегося ведущей темой лакановского психоанализа в интерпретации Славоя Жижека. «Страсть – прежде всего тайна, – в унисон теоретикам психоанализа пишет лидер русского символизма Валерий Брюсов – Любовь – чувство в ряду других чувств, возвышенных и низких... Страсть не знает своего родословия, у неё нет подобных... Страсть в самой своей сущности загадка; корни её за миром людей, вне земного, нашего. Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша “голубая тюрьма”, наша сферическая, плывущая во времени, вселенная. Страсть – та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них».^[14] Характерно, что Достоевский в письме к Аполлинару Сусловой яростно осуждает западный меркантильный, мещанский рационализм, не знающий иной страсти, кроме страсти наживы, на примере дурного обслуживания в гостинице в Висбадене и противопоставляет ему свою игру на рулетке как воплощение русской не поддающейся символизации страсти.^[15] Не случайно Брюсов связывал страсть как аффект с ситуацией страдания: поскольку «страсть» *никогда не может быть удовлетворена*, то страдание является наиболее выразительной и необходимой характеристикой страсти.

Во-вторых, Достоевский посредством понятия страсти выделяет такую сущностную особенность «русской женской души», как способность к *трансгрессивному действию*. В противовес

эмансипаторным моделям женской субъективности, популяризовавшимся в западном либеральном дискурсе второй половины XIX века в терминах прав человека, в литературном дискурсе Достоевского эмансипация женской субъективности связана не с либеральной идеологией борьбы женщин за свои права, но с её способностью осуществлять трансгрессивное действие нарушения патриархатных норм, репрезентированное, в частности, в практиках русского женского революционного терроризма. Все героини-истерички Достоевского трансгрессивны: Грушенька в *Братьях Карамазовых*, соблазняя своим иррациональным поведением всех троих братьев, разрушает их жизни и провоцирует отцеубийство Федора Карамазова; Настасья Филипповна в *Идиоте* организует неразрешимый конфликт героев, завершающийся её убийством, Сонечка Мармеладова в *Преступлении и наказании* становится проституткой, будучи одержима высокой миссией спасения не просто своей семьи от нищеты, но и всего мира от несправедливости. Можно предположить, что в русской литературе во многом благодаря Достоевскому задается также отличающаяся от западной конфигурация женской вины: если, например, у Флобера в романе *Госпожа Бовари* Эмма Бовари губит себя как основную причину «страсти», то русская Катерина Измайлова в *Леди Макбет Мценского уезда* Николая Лескова убивает не себя, но своего мужа – как внешнее препятствие для реализации своей неудержимой любовной страсти. Другими словами, критерий вины не включается в русском литературном дискурсе в измерение женской страсти – например, не виновны ни обвиняемая в убийстве купца Смелькова Катюша Маслова в романе *Воскресение* Толстого, ни Матрена в совершенном с её ведома убийстве Пети Дарьяльского в *Серебряном голубе* Андрея Белого и т. п.

Одновременно с признанием измерения «страсти» в структуре женской субъективности в русском литературном дискурсе эпохи модернизма осуществляется демонизация женской истерии и фигуры женщины-истерички, характерным примером которой является возникший в русской предреволюционной культуре миф о последней русской императрице Александре Федоровне: истеричке, сосредоточенной на семье, муже и больном ребенке – наследнике престола царевиче Алексее, русским массовым сознанием того

времени приписываются не только традиционные признаки истерии (нервные болезни императрицы, ложная беременность, постоянная смена психического ритма от отчаяния до высокомерия и наоборот, избыточная набожность и т. п.), но и трансгрессивное действие – грех прелюбодеяния императрицы с мужиком Распутиным, вменяемый не только ей, но одновременно и её несовершеннолетним княжнам-дочерям! В этом контексте можно также уточнить, что отличие позиций Достоевского и Фрейда по вопросу о понимании женской истерии состоит в том, что если у Фрейда присутствует установка на *излечение* женской истерии (маркирующая её в негативных терминах – терминах болезни), то Достоевский понимает её как *норму* реализации не только «уникальной» русской женской субъективности, но и самой России, недоступную – вследствие запрета на трансгрессивное действие – рациональному буржуазному Западу.

В то же время позиция Достоевского в репрезентации русской женской субъективности в терминах «страсти» амбивалентна: с одной стороны, он повлиял на формирование канона «уникальной»/истерической женской субъективности в России, конституирующегося с помощью аффекта не направленной объектно «страсти» как *jouissance féminine*, с другой стороны, – строго регламентировал допустимые формы её реализации, производя при этом сегрегацию концепта страсти по гендерному критерию, когда мужская страсть оказывается более социально признаваемой по сравнению с женской. Мужская страсть у Достоевского – это страсть к игре в рулетку, свойственная и самому Достоевскому, и его литературному альтер-эго – Алексею Ивановичу из романа *Игрок*. Для такой страсти Достоевский находит вполне рациональные и даже прагматичные объяснения, фактически нормализуя её: ведь в жизни Достоевского действительно бывали случаи, когда выигранными в рулетку деньгами он поддерживал брата, племянника и больную жену Марию Дмитриевну.

Амбивалентность структуры женской субъективности у Достоевского представлена в его интерпретации образа Аполлинаруи Сусловой – женщины, которая была для него актуальным воплощением женской русской «страсти». С одной стороны, Достоевский приписывает Аполлинаруи избыточное, не знающее границ *jouissance féminine* (этим он объясняет самому себе постоянно

растущие материальные расходы и унижительные просьбы о деньгах у брата Михаила, у Герцена, у Полонского и других во время его заграничного путешествия с Аполлинарией. «... Итак, со вчерашнего дня я не обедаю и питаюсь только чаем. Да и чай подают прескверный, без машины, платье и сапоги не чистят, на мой зов нейдут и все слуги обходятся со мной с невыразимым, самым немецким презрением. И потому если Герцен не пришлет, то я жду больших неприятностей, а именно: могут захватить мои вещи и меня выгнать и еще того хуже». [16]). С другой стороны, внезапно возникшую в Париже любовь молодой и красивой Аполлинарии к испанскому студенту Сальвадору Достоевский редуцирует исключительно к опыту страдания, вписывая понятие женского в так называемую онтологию нехватки. Можно сказать, что Достоевский испытывает любовь к Аполлинарии только в той степени, в какой он представляет её субъективность конституируемой измерением нехватки.

В результате Достоевский разрабатывает близкое к психоанализу представление о женской страсти как, с одной стороны, реализации женского наслаждения, в принципе недоступного мужчине, а, с другой стороны, как определяемой конститутивной нехваткой и влечением к смерти, лишаящим его героинь возможности существования в рамках *jouissance féminine*. Например, Настасья Филипповна в романе Достоевского *Идиот* представлена, с одной стороны, как личность, способная совершать экстремальные трансгрессивные действия, на которые в принципе не способны мужчины, и поэтому обладает особым наслаждением, им недоступным и непонятным, позже в феминистской теории названного «женским»; однако, с другой стороны, она может существовать в романе только как фигура мужского фантазма, а не как реальная женщина, на что указывает характер её убийства Рогожиным, словно стремящимся таким способом воспрепятствовать её *jouissance féminine*. Показательно, что, тело Настасьи Филипповны после её убийства описывается Достоевским как лишенное ясных очертаний и безликое, что ещё более придает женской фигуре форму их общего, одного на двоих героев (Рогожина и князя Мышкина) мужского фантазма: «— Рогожин! Где Настасья Филипповна? — прошептал вдруг князь и встал, дрожа всеми членами. Поднялся и Рогожин. — Там, — шепнул он, кивнув головой на занавеску... Князь шагнул еще ближе, шаг, другой, и

остановился. Он стоял и всматривался минуту или две; оба, во все время, у кровати ничего не выговорили; у князя билось сердце так, что, казалось, слышно было в комнате, при мертвом молчании комнаты. Но он уже пригляделся, так что мог различать свою постель; на ней кто-то спал, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. Спавший был закрыт с головой белою простыней, но члены как-то неясно обозначились; видно только было, по возвышению, что лежит протянувшись человек». ^[17]

Что может противопоставить мужской субъект женской страсти и женскому наслаждению, механизм которого он стремится изучить и описать? В случае самого Достоевского – это страсть как игра (ассоциируемая с мужским началом), оцениваемая им по параметрам трансгрессии как более интенсивная, чем страсть как любовь (ассоциируемая с женским).

Об этом свидетельствует известный эпизод из жизни самого Достоевского в истории его любовных отношений с Аполлинарией, когда он, вырвавшись из Петербурга, от долгов и обязательств перед больной женой, нетерпеливо спешит в Париж на встречу с ожидающей его молодой любовницей, однако вдруг неожиданно сходит с поезда в Висбадене, где на целых четыре дня задерживается – словно в тумане – в игорном доме. Потом, когда он добрался наконец до Парижа, Аполлинария и сообщила ему новость о том, что полюбила другого («ты приехал немножко поздно»). Только с этого момента начались подлинные любовные муки Достоевского, легшие в основу страданий его позднейших романых героев-мужчин. Но, тем не менее, и в своей любовной трагедии во время совместного путешествия по Италии с Аполлинарией, когда он был лишен права дотронуться хотя бы до её туфель, Достоевский продолжает играть. Проигрывается в прах, заставляет Аполлинарию жить впроголодь, она даже закладывает свои ценности (брошь и часы) – и он опять играет и проигрывает: «Если ты в Париж доехала и каким-нибудь образом можешь добыть что-нибудь от своих друзей и знакомых, то пришли мне не 150 гульденов, а сколько хочешь. Если б 150 гульденов, то я бы разделался с этими свиньями и переехал в другой отель в ожидании денег...!». ^[18] И даже Аполлинария, не прощающая, по его словам, никому никаких слабостей, прощает ему эту *страсть*...

Дора: русский вариант

Можно заметить, что подход Достоевского к проблеме женской субъективности во многом совпадает и с подходом Лакана, который, с одной стороны, определил женское наслаждение (*jouissance féminine*) как нефаллическое (более того, задача обоснования существования женского наслаждения как нефаллического, т. е. не обусловленного трансцендентальным означающим Фаллоса, сыграло впоследствии важную эмансипаторную роль в философии феминизма^[19]), а, с другой стороны, включил его в фаллогоцентристскую модель интерпретации желания. Не случайно одновременно с возникновением психоанализа, редуцирующего женскую субъективность к структуре истерической симптоматики, в западноевропейской культуре возникает также и решительное женское сопротивление репрессивным психоаналитическим техникам и процедурам – в частности, в лице одной из наиболее известных «восставших» фрейдовских пациенток Доры.

Русская история также знает своих героинь, сопротивлявшихся репрессивным приемам *рационального дознания* женской субъективности. Именно такой восставшей героиней можно считать Аполлинарию Суслову, которая, в отличие от фрейдовской Доры, отвергла не просто нанятого для её лечения состоятельным отцом врача (Фрейда), с которым её не связывали никакие близкие, любовные отношения, а, бросила, будучи социально незащищенной и неопытной, своего знаменитого любовника Достоевского, мечтающего о браке с ней, и – в отличие от обреченной и гибнущей романной героини Настасьи Филипповны – не умерла от отчаяния и прожила достаточно долгую жизнь (78 лет), не только не жалея о разрыве с «великим русским писателем Ф. М. Достоевским», но, что до сих пор кажется возмутительным для почитателей его творчества, вообще не считая Достоевского «великим писателем», а его литературу, посвященную женщинам, заслуживающей внимания. И если Дора, по свидетельству Фрейда, вышла в итоге замуж за любимого молодого человека (т. е. «излечилась», в терминах психоанализа), то Сулова – в соответствии с феминистской стратегией *симптомальной борьбы*^[20] – бросила впоследствии еще одного знатока проблем семьи и женской сексуальности в России, своего мужа, русского философа В. В.

Розанова, который претендовал даже на более глубокое понимание природы женской субъективности, чем его кумир Достоевский. Более того, хотя ни великий русский писатель Достоевский, ни выдающийся русский философ Розанов так и не признали литературные способности и права Аполлинару на её собственный язык, сама Аполлинария Сулова – в отличие от молчащей и оперирующей лишь телесным языком симптома фрейдовской Доры – отвоевала это право, стала писательницей (написала несколько повестей) и оставила потомкам свой скандально знаменитый *Дневник*.

В результате фигуру Аполлинару Суловой в русской культуре можно считать не менее значимой, чем фигуру Доры в западной: за драматизмом отношений несчастных любовников открывается механизм того, как женская субъективность одновременно вписывается и не вписывается в культурные схемы её патриархатной интерпретации, которые предопределил для неё великий изобретатель канона женского в России Федор Михайлович Достоевский.

Не случайно сестры Аполлинария и Надежда Суловы вошли в невидимую историю женского освободительного движения и России: Надежда – как первая женщина-врач в России, исключенная за левизну из Военно-хирургической академии, но получившая медицинскую степень в Швейцарии,^[21] Аполлинария – как участница радикальных революционных кружков, находящаяся под полицейским надзором нигилистка «в синих очках и с постриженными волосами»,^[22] отмеченная в библиографическом словаре *Деятели революционного движения в России* (1928).^[23] Примечательно, что главным политическим интересом обеих сестер в революционном движении был именно «женский вопрос». «Только одна идея из идей века действительно захватывает её целиком, становится её собственной идеей, определяя собою в известной степени все своеобразие истории её жизни, – это вопрос об эмансипации женщины»,^[24] – пишет исследователь творчества Достоевского А. С. Долинин, опубликовавший *Дневник* Суловой. Примечательно, что первая повесть двадцатилетней Аполлинару Суловой *Покуда*, опубликованная в 1861 году в журнале братьев Достоевских *Время*, посвящена эмансипированной молодой русской женщине Зинаиде и её трудной судьбе. Соответственно и Достоевский, по словам его дочери, «может быть назван первым русским феминистом», так как огромное

внимание в своем *Дневнике* уделяет именно женскому вопросу: «Я многого жду от русской женщины»,^[25] – писал он; он надеялся, по словам дочери, что русская женщина «впоследствии, став когда-нибудь совершенно свободной, будет играть большую роль в своей стране».^[26]

Чего же на самом деле так ждал от «русской женщины», которую он представлял в качестве inferнальных героинь своих романов, жизнь которых проходила на грани самоубийства, Федор Михайлович Достоевский? И в чем же состояла загадка этой «новой» женщины Аполлинии Сусловой, главной и трагической любви в его жизни, а позже сыгравшей роковую роль в жизни Василия Розанова, одновременно являвшейся выразительницей идей феминизма в России и в то же время ставшей прототипом большинства «истерических», «инфернальных» женских образов в творчестве обоих знаменитых мужчин?

«У вас есть все то, чему нельзя научиться»: парадоксы *jouissance féminine* в русской культуре XIX века (Аполлиния Сулова и Мария Башкирцева)

В качестве главной черты Аполлинии Сусловой и Марии Башкирцевой как фигур женской «страсти» в русской культуре XIX века знавшие их отмечали потрясающую силу самодостаточности, которой они выделялись среди своего окружения и которая так травмировала влюбленных в Сулову Достоевского и Розанова, а также многочисленных поклонников красавицы-аристократки Марии Башкирцевой. У Сусловой её женская «страсть» как реализация самодостаточности проявляется в нетипичном для русской культуры XIX века феминизме и интенсивных («роковых») любовных стратегиях на протяжении всей жизни, у Башкирцевой – в поразительном для богатой аристократки^[27] стремлении к реализации в художественном творчестве.

В то же время фигуры обеих женщин объединяет общий драматический парадокс: в обоих случаях сила «страсти» столь интенсивна, что не укладывается ни в традиционный канон любви

(Суслова, несмотря на многочисленные любовные истории, до конца жизни остается одинокой, а её феминизм остался чуждым женскому движению в предреволюционной России), ни в традиционный канон творчества (ни Башкирцева, ни Суслова так и не достигли уровня открытия новых художественных стратегий в искусстве или литературе).

Почему? Какой логический механизм лежит в основе женской страсти, не позволяя ей реализоваться в социально признаваемых формах деятельности, оставляя женской субъективности место лишь «второго пола» в культуре, – вплоть до полного вычеркивания Аполлинарии Сусловой и Марии Башкирцевой из «табели о рангах» русской культуры, отведя им маргинальное место «инфернальных», истерических женщин?

Фрейд интерпретирует феномен женской самодостаточности как проявление нарциссизма – направленность «страсти» не на другого, а на себя, когда основным либидинальным объектом для субъекта является он сам, а все другие объекты значимы лишь поскольку они способствуют реализации этой главной «страсти». «С тех пор, как я сознаю себя, – пишет в *Дневнике* Мария Башкирцева, – с трехлетнего возраста (меня не отнимали от груди до трех с половиной лет), все мои мысли и стремления были направлены к какому-то величию. Мои куклы были всегда королями и королевами, всё, о чем я сама думала, и всё, что говорилось вокруг моей матери, – всё это, казалось, имело какое-то отношение к этому величию, которое должно было неизбежно прийти».^[28]

И действительно, на первый взгляд, жизнь и творчество Башкирцевой и Сусловой являют образцы исключительно устойчивой фиксации на своей собственной субъективности и вполне соответствуют интерпретациям женской субъективности Фрейдом и Достоевским в терминах онтологического нарциссизма. *Дневник* Марии Башкирцевой поражает беспредельным восхищением собой и одновременно полным пренебрежением к людям, относящимся к разряду «обычных». «Я создана для триумфов и сильных ощущений... Я благородного происхождения, я не имею необходимости что-нибудь делать, мои средства позволяют мне это, и, следовательно, мне будет еще легче возвыситься, и я достигну еще большей славы. Тогда жизнь моя будет совершенна. Слава, популярность, известность повсюду –

вот мои грезы, мои мечты».^[29] Или: «Не думаю, что когда-нибудь я могла бы испытать такое чувство, в которое не входило бы честолюбие. Я презираю людей, которые не представляют из себя ничего».^[30] Другими словами, её *Дневник* действительно представляется показательным примером того, как нарциссическое «я» выбирает себя или часть своего тела в качестве либидинального объекта: «Я не дурна собой, я даже красива, – пишет Башкирцева – да, скорее красива; я очень хорошо сложена, как статуя, у меня прекрасные волосы, я хорошо кокетничаю, я умею держать себя с мужчинами, я умею теперь очень хорошо позировать».^[31] Откровенный нарциссизм Башкирцевой, как и Сусловой, производит шокирующее впечатление на окружающих: Башкирцева публично игнорирует любящих её мать и тетю («мне хотелось бы, чтобы мама была элегантная, умная или, по крайней мере, с достоинством, гордая...»^[32]), не замечая их проблем и переживаний разведённой матери, будучи занята исключительно собой. Что касается Аполлинарии Сусловой, то не только брошенный ею Достоевский, но даже её старшая и самая близкая подруга графиня Салиас де Турнемир, вынуждена деликатно упрекать Суслову в эгоизме: «забота о других спасет вас». Когда Сулова взяла на воспитание девочку-сироту Сашу, которая позже утонула в реке, недоброжелатели Сусловой объясняли это тем, что Саша просто не выдержала нарциссизма и эгоизма своей воспитательницы и покончила с собой. Нарциссизм Аполлинарии Сусловой не позволил ей заметить не только великого, пережившего драму неразделённой любви к ней Достоевского, но и многих других известных мужчин, с которыми она была знакома в разные периоды своей жизни – Александра Герцена, Якова Полонского, революционеров Евгения Утина и Андрея Салиаса и других. В то же время, как свидетельствует её *Дневник*, она была постоянно поглощена отношениями с различными мужчинами, которые, как ей казалось, проявляли к ней интерес, и которых она, тем не менее, никогда *даже не называет по имени*: это «лейб-медик голландец», «пожилой англичанин», «валах», «американцы» и др. Не случайно Достоевский поражался тому, насколько отношения Аполлинарии с собой были для неё более значимыми, чем все социальные отношения, и насколько она, увлеченная собой, не нуждается в нем или в других людях. В этом же контексте

обнаруживается поразительная способность Аполлинарии отвергать любые общепризнанные ценности и авторитеты: ценности образования, семьи, культуры, «высокой» революционной миссии своих знаменитых современников-знакомых. Она насмехается не только над важнейшими культурными ценностями своего времени, но и над воплощающими их «великими» людьми – например, семейством Герценов. Исследователей творчества Достоевского возмущает сосредоточенность Сусловой на своей обыденной жизни вместо обязательного для неё, по их мнению, соучастия в делах и трагических переживаниях «великого писателя», который именно в это время создает *Игрока*, основанного на опыте травмы неразделенной любви. И если Полина из *Игрока* является неординарной личностью и вызывает сочувствие читателей, то её прототип Аполлинария Суслова, по мнению исследователей, явно проигрывает литературной героине, являя собой образец эгоизма, «пошлости» и «мелочности». Достоевский пишет об Аполлинарии в письме к её сестре: «Аполлинария – больная эгоистка. Эгоизм и самолюбие в ней колоссальны. Она требует от людей *всего*, всех совершенств, не прощает ни единого несовершенства в уважение других хороших черт, сама же избавляет себя от малейших обязанностей к людям...». ^[33]

В то же время Лакан находит в структуре женского нарциссизма ряд парадоксов, обнаруживающих зависимость по видимости самодостаточной женской субъективности от структуры большого Другого. Анализируя в *Encore* феномен женской сексуальности, он предлагает рассматривать желание как ключевую конструкцию истерии. С точки зрения Лакана, ведущим в структуре истерического желания является желание Фаллоса, что означает для нарциссического субъекта структурную невозможность целостной идентификации – ведь определяющей характеристикой истерического желания является его опосредованность Другим. ^[34]

Прежде всего Лакан обращает внимание на то, что поскольку нарциссическая модель «я» предполагает, что субъект может воспринимать себя только как объект желания, то нарциссическое «я» конституировано как «я» через отчуждение. Поэтому парадоксом женской нарциссической субъективности в интерпретации Лакана является то, что её сексуальный выбор включает не только безграничную любовь к себе, но одновременно и любовь к той/тому,

кто способен любить субъекта таким образом, чтобы компенсировать её/его нехватку; благодаря такой компенсации субъект способен реализовать статус субъекта в качестве того, кем она/он *желает* быть (субъектом «больше, чем он есть», в терминах Лакана). Традиционный женский нарциссический выбор объекта любви в этой ситуации осуществляется как выбор или 1) мужского субъекта, который способен подтвердить статус женского субъекта в качестве субъекта «больше, чем он есть» (как в случае Сусловой) или 2) как выбор искусства в качестве объекта любви (как в случае Башкирцевой, у которой именно верность искусству является ведущей в её стремлении к становлению «уникальной» женщиной). Поэтому для Марии Башкирцевой так важны поклонники-художники, которых она в то же время беспощадно высмеивает в своем *Дневнике*,^[35] а для Сусловой в её *Дневнике* – перечень знаков внимания, которые, как ей кажется, постоянно оказывают ей самые разные мужчины («они мне нравятся, особенно один»; «он на меня смотрел внимательно и серьезно, в это время и я на него смотрела», «я ждала, он не пришел», «он придвинул свой стул ближе» и т. п. и т. д.) – и это на фоне того, что находящийся рядом Достоевский отчаянно ждет от неё хотя бы малейшего сочувствия.^[36]

Таким образом, лакановский психоанализ указывает, что в женских нарциссических стратегиях обнаруживается основная ловушка онтологического нарциссизма – когда по видимости самодостаточная женская нарциссическая субъективность постоянно нуждается в фигуре Другого как необходимой гарантии подтверждения исключительности её нарциссической идентичности.

Может быть, поэтому парадоксальным образом судьбы двух выдающихся русских женщин Марии Башкирцевой и Аполлинии Сусловой трагическим образом совпали с теми жесткими и жестокими концептуальными схемами, которые дискурсивно были предписаны им мужчинами? В случае Башкирцевой – это фатальный неуспех в парижском Салоне 1884 года её картины *Дождевой зонтик* и последовавшая вскоре за этим смерть от туберкулеза в октябре того же года; а в случае Сусловой – на фоне настойчиво подчеркиваемой независимости, попыток реализации в писательской или учительской карьере – её поразительная фиксация на мнениях и замечаниях о ней

незнакомых, случайных и абсолютно незначительных мужчин,
зафиксированная в её *Дневнике*.

Судьба Аполлинаруии-1: закон женского желания (Достоевский и Аполлинария)

Парадоксальным образом Аполлинария Сулова вошла в историю русской культуры вовсе не так, как она предполагала – прогрессивной писательницей^[37] или представительницей русского феминизма, выступающей в защиту женских прав и женского образования в России (такой стала её сестра Надежда). Она вошла в неё в единственном качестве – как любовница великого русского писателя Достоевского. Жена Достоевского Анна Григорьевна Сниткина до конца своих дней – даже после смерти Достоевского – ревновала и ненавидела inferнальную соперницу.^[38]

В истории отношений Достоевского и Аполлинаруии Суловой много загадочного и непонятного – впрочем, как и в каждой истории любви. С одной стороны, постоянно осуществляемый Суловой жест отказа от его любви можно объяснить желанием не допустить мучительной зависимости («Лучше умереть с тоски, – пишет Аполлинария, – но свободной, независимой от внешних вещей, верной своим убеждениям...»), с другой стороны, её почти никогда не оставляет чувство страдания, от которого она словно и не стремится избавиться. Сочувствующие женскому страданию Аполлинаруии близкие не могут понять его причину: её отец – управляющий имениями графа Шереметева, добрый человек, бесконечно любящий дочерей; «низкое» (крестьянское) происхождение Аполлинаруии её не смущает, так как «граф Шереметев, имевший своей постоянной резиденцией северную столицу, не хотел и не мог допустить, чтобы его главнокомандующий всеми имениями, раскиданными по просторам России, принимающий у себя крупных финансовых тузов и видных чиновников, не имел средств на представительство»;^[39] она получила прекрасное для своего времени образование: у девочек были гувернантки, они посещали курсы Герье в университете. Во всех своих любовных отношениях Аполлинария Сулова воспроизводит классическую стратегию любви истерической женщины – отдавать своему избраннику *всё* и пытаться быть для него *всем* («она требует от людей *всего*, всех совершенств, не прощает ни единого

несовершенства...»). Когда же она убеждается в невозможности занять место уникального любовного объекта – ибо у каждого из её избранников обнаруживается их собственная, отдельная от неё жизнь – она, следуя истерической логике «быть всем или ничем» и подозревая, что её воспринимают как «ничто», идет на разрыв отношений. Только однажды в «любви» было отказано ей – когда саму Аполлинарию бросил молодой испанец Сальвадор. В этом случае её непрекращающееся чувство страдания по видимости получает наконец рациональную причину: он не любит её, а она его любит. Однако, продолжая анализировать ситуацию Сусловой, мы сможем наблюдать, что истерическому женскому субъекту никогда не удастся узнать причину своего желания и страдания.

Итак, не совсем ясно, как они познакомились с Достоевским и кто был инициатором знакомства, но, по предположениям дочери писателя Любви Федоровны Достоевской в книге *Достоевский в изображении своей дочери*, именно двадцатилетняя Суслова первая написала знаменитому писателю любовную записку, на которую он, будучи несчастлив в первом браке, ответил. Они стали любовниками, но, как выясняется позже, для неё это были достаточно травматические отношения, которым не вполне соответствует та информация, которая содержится в её письмах, *Дневнике* или позднейших рассказах Розанову (женившемуся на Сусловой потому, что когда-то она была возлюбленной его любимого писателя). Она неохотно и формально объясняла Розанову, что «он не хотел развестись с женой, чахоточной», «я же ему отдалась любя, не спрашивая, не рассчитывая. И он должен был так же поступить»,^[40] но за этими «объяснениями» угадывался опыт, для выражения которого у неё не хватало слов.

Они планировали совместное путешествие за границу, но по каким-то – опять никому неизвестным – обстоятельствам она уехала раньше и там неожиданно влюбилась в молодого и красивого испанца, студента-медика Сальвадора, который безжалостно бросил её, и любви к которому и посвящен в основном её *Дневник*, который она не планировала для печати. («Её тетрадка, очень простая, маленькая (16×19 см), тоненькая (всего 50 страниц), в черном коленкором переплете, с не очень плотной разлинованной бумагой... Она писала не слишком разборчиво и не слишком аккуратно, делала много помарок и даже ставила кляксы»; *Дневник* был найден после её смерти

в 1918 году в Крыму, передан в Петроград и позже опубликован в 1928 году А. С. Долининым в издательстве М. и С. Сабашниковых).^[41]

Тем не менее, когда приехал Достоевский, они – хотя она посвятила его в историю своей измены – совершили совместное мучительное и знаменитое полуторамесячное (42 дня) путешествие в Италию, во время которого она мучает его своей любовью к Сальвадору и отказом в физической близости.^[42]

После этого путешествия он возвращается в Россию, она надолго остается жить за границей (у неё нет материальных проблем – деньги ей по-прежнему высылает отец), они иногда переписываются и несколько раз виделись (она даже – снова, обратим внимание – высылала ему деньги, когда он в очередной раз проигрался в Висбадене). Но главными её чувствами к нему на всю жизнь остаются кажущиеся несовместимыми чувства равнодушия и в то же время ненависти: он совершенно не интересуется её как «великий писатель», так как в качестве писательницы она чрезвычайно ценит только практически никому не известную сегодня писательницу Евгению Тур (графиню Салиас де Турнемир). «Ты не можешь мне простить, что раз отдалась и мстишь за это, это женская черта»,^[43] – писал ей Достоевский, для которого она – в противоположность её отношению к нему – так и остается главной любовью в его жизни.

После смерти жены он предлагал ей выйти за него замуж^[44] – она, подчиняясь логике функционирования истерического субъекта, фиксированного на утраченном объекте желания, решительно отказала ему (для неё это предложение было актуально лишь до тех пор, пока его жена была жива).

Аполлинария, как видно по её фотографиям в 80-е годы, то есть когда ей было уже за сорок, была красива, тогда и полюбил её Розанов. Она была чувственна – это тоже свидетельство Розанова («без “ласк” она не могла жить»^[45]); все её замечания о мужчинах в *Дневнике* имеют сексуальные коннотации. У неё не было детей, и всю жизнь она лечится от гинекологических заболеваний (одно из объяснений, почему она живет за границей – в отличие от сестры Надежды, которая учится в Цюрихе и получает звание доктора медицины). Она ненавидит «умных людей» и «всякий символизм»; надо послужить *практически* на благо России – один из её девизов, поэтому она и

идентифицирует себя сначала с женским освободительным движением, а впоследствии с российским националистическим черносотенным обществом «Союз русского народа», оказавшись в нём единственной женщиной – региональной руководительницей.

После разрыва с Достоевским жизнь Аполлинарии представляет собой череду беспорядочных, случайных и, на первый взгляд, бессмысленных поступков: беспорядочную смену стран, городов и людей – «чистую скорость», по выражению Делёза. Когда её отец разорился, она возвращается в Россию – чтобы *послужить*, то есть стать учительницей в сельской школе для девочек (в селе Иваново Владимирской губернии). У неё сначала не получается сдать экзамен на звание учительницы, потом она его все-таки сдает, но работать ей скучно. Кроме того, из-за её политической неблагонадежности школу через два месяца закрывают, и она опять мечется по разным городам России. Однако ей все равно скучно. И все это время она невыносимо страдает! «Бедная вы моя», – пишет ей графиня де Салиас, уговаривая бросить «пустые страдания» и «выйти замуж и воспитать честных детей»,^[46] потому что эта «забота о другом спасет вас» («Любить других как самого себя очень для нас трудно, даже часто невозможно, но стараться надо»^[47]), но Аполлинария и слышать об этом не хочет,^[48] продолжая переезжать из одного города в другой, нигде не находя окончательного пристанища и бесконечно мучаясь при этом.

Одновременно так же непросто складываются её отношения с сестрой – гораздо менее талантливой, как считала Аполлинария, но более успешной Надеждой Суловой, ближайшим и преданнейшим ей в юности человеком, также поборницей женских прав, ученицей Сеченова, невероятными усилиями получившей, как уже было сказано, высшее медицинское образование в Швейцарии (в России оно было запрещено для женщин); о Надежде существует множество упоминаний в контексте истории женского освободительного движения в России. Однако когда Надежда приезжает в родительский дом под Нижним Новгородом, Аполлинария, чтобы не видеться с ней, в одной рубашке вылезает в окно и исчезает из дому до тех пор, пока Надежда не уезжает. Восстающая против всяких форм конвенционального/символического порядка Аполлинария безоговорочно осуждает сестру, основной сферой жизни которой становится обывательская, пошлая, на её взгляд, реальность – дискурс

науки (как власти-знания, как позднее сформулировал Фуко). Аполлинария ненавидит также «богатство» сестры – хотя и пользуется её именем «Профессорский уголок» в Алуште, в Крыму; сама Суслова живет на деньги отца, после его смерти – на деньги от маленького наследства...

Почему Аполлинария отказывает в любви Достоевскому и становится причиной его самой серьезной связанной с женщинами травмы, которую впоследствии мучительно переживает не только его жена Анна Григорьевна Достоевская, но и их дети, о чём свидетельствуют позднейшие воспоминания дочери? Почему их любовь столь драматична и болезненна – и именно в этом качестве входит в историю русской культуры?

Как было сказано выше, Лакан интерпретирует структуру женской сексуальности в терминах парадоксальной взаимосвязи женского наслаждения (*jouissance féminine*) и влечения к смерти. Истерия, в трактовке Лакана Жижеком, представляет собой парадигмальный случай функционирования желания как защиты от удовольствия (допускающего ситуацию удовлетворения желания и блокирующего тем самым возможность *jouissance féminine*).^[49] Истерик боится реализации и остановки своего желания, поскольку структура его субъективности формируется и функционирует исключительно по невротической схеме невозможности реализации принципа удовольствия и обеспечивается циклом желания желания. Поэтому больше всего на свете Аполлинария Суслова боится утраты своего желания (как желания всего), и когда ей предлагаются какие-то конкретные способы его исполнения – стабильные сексуальные отношения или брак с Достоевским, например, – она с гневом отвергает их как оскорбляющую её личность конвенциональную подмену. В этом смысле её чувство к испанцу Сальвадору, не состоявшееся в рамках принципа удовольствия, становится для неё идеальной формой существования её уникальной женской субъективности – истерического осуществления *вне места*, то есть в эмансипаторном состоянии стремления к равноправию и свободе «новых» эмансипированных русских женщин на рубеже веков.

Кроме того, истерик по той же причине всегда стремится быть объектом желания, а не «удовольствия» для Другого – так как хорошо осведомлен о том, что любой акт удовлетворения желания ведет к

утрате наслаждения (и любви^[50]), и что в случае получения удовольствия субъект становится простым инструментом эксплуатации Другим. В этом контексте нельзя ли допустить, что Аполлинария боится, что, став женой Достоевского, она бы потеряла его любовь к ней, лишившись статуса недостижимого объекта желания? Поэтому причиной её гневных обвинений Достоевского в использовании её в качестве сексуального объекта («...краснела за наши прежние отношения... и сколько раз хотела прервать их до нашего отъезда за границу... Ты вел себя как человек серьезный, занятой, который... не забывает и наслаждаться, напротив, даже может быть необходимым считал наслаждаться...» – черновик знаменитого письма Сусловой Достоевскому)^[51] вряд ли являются подозревавшиеся современниками и позднейшими интерпретаторами их любовной истории проявления каких-то «чудовищных» сексуальных перверсий Достоевского, которые могли шокировать «невинную» Аполлинарию (из их переписки понятно, что он был её первым мужчиной. Хотя дочь Достоевского Любовь Федоровна в своих воспоминаниях пишет о ней как о свободной в сексуальных отношениях девушке), а скорее истерический страх потери своего исключительного места объекта желания Другого.^[52]

Однако существует ещё одна причина такого амбивалентного отношения одновременной ненависти и равнодушия Аполлинарии Сусловой к Достоевскому. Она действительно не может ему простить («ты мстишь мне», пишет он), но не только то, что предположительно потеряла для него особое место любовного объекта, но и то, что он потерял для неё место большого Другого. Вспомним, как они встретились. Он – не только известный писатель, но его окружает ореол пострадавшего на каторге от произвола царской власти борца за народное будущее, что было столь важно для её революционно-освободительных идеалов. На его лекциях собираются восторженные студенты и трепетно ему внимают. Другими словами, его личность отмечена чертами воплощенного *jouissance* Другого, которое так вдохновляет юную Аполлинарию, стремящуюся найти свой собственный путь в жизни. Если обратиться к её литературным произведениям, написанным именно в это время (с 1861 по 1864 гг.), то в них можно выделить два структурных уровня. Один – уровень фабулы, где в основе неизменно лежит тема предательства женщины

мужчиной: в повести *Покуда* эмансипированную женщину Зинаиду предает не только пошлая семья её мужа, но и её преданно любящий, не похожий на других членов семьи брат мужа Александр; в рассказе *До свадьбы* любящий мужчина под влиянием деспотизма своей сестры предает влюбленную в него молоденькую Алю, вынужденную стать женой пожилого приятеля её отчима, чтобы спасти семью от разорения; в рассказе *Своей дорогой* Владимир предает влюбленную в него эмансипированную девушку гувернантку Катерину Михайловну, и если бы не их приятель Константин, в последнюю минуту предложивший ей «руку и сердце», этот сюжет завершился бы так же трагически, как и два предыдущих – то есть женским самоубийством. Второй уровень – уровень аффекта как постоянно повторяемая попытка описать не редуцируемую к фабуле нестабильность женской субъективности, истерическую неидентитарность и необъяснимое страдание, для выражения которых ни у автора, ни у её героинь не существует адекватного языка. Слов не может найти ни героиня рассказа *До свадьбы* Аля, способная только молча смотреть в глаза собеседнику, ни сама Аполлинария Сулова, поразившая критиков полной неспособностью выполнить поставленную ею же самой задачу выразить переживания «страдающей женской души». Поэтому многие исследователи Достоевского предполагали, что все произведения Суловой, опубликованные во *Времени* и позже в *Эпохе*, были напечатаны исключительно благодаря протекции Достоевского (которому просто понравилась молоденькая девушка^[53]). Очевидно, что в ситуации её женской идентификационной нестабильности, истерической неидентитарности Достоевский не мог не показаться ей воплощением *большого Другого*^[54]: «особенно студентки были в восторге от Достоевского, всегда бывшего очень внимательным по отношению к ним. Никогда не давал он советов с восточной направленностью, которые столь расточительно раздают молодым девушкам наши писатели: “Зачем вам учиться? Скорее выходите замуж и рожайте как можно больше детей”». Достоевский не проповедовал безбрачия, но говорил, что они должны выходить замуж только по любви и в ожидании её учиться, читать, размышлять, чтобы стать потом образованными матерями и иметь возможность дать своим детям европейское образование. «Я много жду от русской женщины», – часто повторял он.^[55]

И вот Аполлинария становится его любовницей. Как оказалось, любовницей человека, измученного каторгой, больной женой, отсутствием денег, которые он, в отличие от неё, зарабатывает исключительно собственным трудом. Главное потрясшее её в этой ситуации внезапного сокращения дистанции открытие – что *jouissance* «великого русского писателя» на самом деле не существует, а он не является большим Другим!!! Почему же Аполлинария закладывает свои часы и брошь, чтобы дать денег ему для игры – хотя, казалось бы, она должна была, как всякая «инфернальная женщина», напротив, требовать денег от него (неслучайно парижский знакомый Аполлинарии революционер Евгений Утин, по её словам, удивляется, почему это она «не приберет к рукам Достоевского и Эпоху»^[56])? Возможно, потому что знает – его *jouissance* не является подлинным, в то время как для неё, как для всякого истерика, в жизни существует только одна ценность: ценность нереализованного желания.

Он перестал быть для неё Другим. Поэтому после их разрыва она становится так поразительно равнодушна к «великому писателю», восхищавшему не только Россию, но и весь мир «открытием глубин» человеческой психологии и, в частности, психологии женской (а Аполлинария почти на сорок лет пережила Достоевского и хорошо знала о его мировой славе); он для неё даже не существует как писатель, хотя в последние 20 лет её жизни нет, наверное, дня, чтобы газеты, которые она всю жизнь исправно выписывает и читает, до старости переезжая из одного российского провинциального городка в другой и нигде не находя себе покоя, не упоминали бы имени великого русского писателя Федора Михайловича Достоевского.

...И даже свой *Дневник*, рассказывающий о её отношениях с Достоевским, Аполлинария не собиралась публиковать: он, как было сказано выше, был случайно найден в 1918 году А. Л. Бёмом среди новопоступивших из Крыма в рукописное отделение Петроградской Академии наук рукописей.

Судьба Аполлинарии-2: закон женского желания (Розанов и Аполлинария)

Как уже было сказано, еще гимназистом Розанов выбрал Аполлинарию в качестве субститута своей любви к Достоевскому. Но, как оказалось, не только поэтому. Остались его воспоминания о её восхитительной чувственности: «Обними меня без тряпок. То есть тело, под платьем... Обниматься, собственно дотрагиваться до себя – она безумно любила».^[57] Во время встречи с гимназистом Розановым, ставшим позже студентом Московского университета, Аполлинария Сулова по-прежнему нравилась молодым мужчинам, имела собственное мнение по каждому поводу, была легка на подъем и равнодушна к деньгам, восхищала, покоряла и подчиняла себе людей вокруг.

После семи лет жизни с Розановым она бросила его. Почему? Розанов позже во всех официальных бумагах, с помощью которых он пытался добиться развода с ней (и которым, конечно, нельзя доверять), рассказывает про неё удивительную и трагическую историю. Итак, как он догадался уже позже, Аполлинария влюбилась в его молоденького ученика Гольдовского, у которого была невеста. Любовь была столь неистовой, ей было так тяжело смотреть на идиллические любовные отношения Гольдовского с невестой, что Сулова пишет донос в жандармерию о политической неблагонадежности еврея Гольдовского, которого вскоре арестовывают. Когда Розанов приходит в тюрьму проведать своего любимого ученика, Гольдовский не хочет видеть его. Розанов не понимает, почему. Позже, узнав о доносе Суловой в жандармерию, Розанов понимает, что это был донос из-за любви: «после одного примирения и гощения у нас летом одного юноши (студента), – она уехала и более никогда не возвращалась. Только несколько лет спустя я стал подозревать, что она полюбила этого юношу; но признаков никаких не было, кроме того, что, зная о любви его к одной девушке, она страшно оклеветала эту девушку перед его родителями, а затем возненавидела его и довела (пересылкой писем в жандармское отделение) до тюрьмы, из которой, сын прекрасных родителей, он без труда освободился».^[58] Или о том же самом: «Она кончила же тем, что уже лет 43-х влюбилась в студента Гольдовского (прелестный юноша), жидка, гостившего у нас летом. Влюбилась безумно “последней любовью”. А он любил другую (Ал. П. Попову, прелестную поповну). Его одно неосторожное письмо ко мне с бранью на Александра III она переслала жандармскому полковнику в Москве и

его “посадили”, да и меня стали жандармы “тягать на допросы”. Мачеху его, своего друга Анну Осиповну Гольдовскую (урожденную Гаркави) обвинила перед мужем в связи с этим студентом Гольдовским (её “предмет”), и потребовала, чтобы я ему, своему другу – ученику – писал ругательские письма. Я отказался. “Что ты, безумная”. Она бросила меня». ^[59]

Итак, Аполлинария бросает Розанова, который ещё в течение четырех лет, по его свидетельствам, настойчиво молит её о возвращении, поскольку главной заботой всей его жизни с ней была поглощенность её необъяснимым, а потому тем более интенсивным страданием: «Бедная моя Поленька! Бедная моя Поленька!! С тобой “что-то случится”, “ты умрешь”, “у тебя рак будет”, “ты бросишься под рельсы”». ^[60] Потом он женится счастливым браком на «простой» женщине Варваре Дмитриевне, которая рождает ему четверых детей, просит у Сусловой развода – чтобы дети были признаны законнорожденными. Но развода она ему не дает. Никакие рациональные доводы на неё не действуют – хотя Розанова как двоеженца могли отправить на каторгу, а вся его новая семья, где он был единственный кормилец, могла погибнуть. Так он и не получил от неё развода, не дождавшись ни жалости, ни снисхождения.

После разрыва с Розановым Суслова прожила еще тридцать лет. За это время в русской литературной «табели о рангах» имя Василия Васильевича Розанова стало не менее значимым, чем имя Федора Михайловича Достоевского, однако Аполлинария так же равнодушна к творчеству своего мужа, как и к творчеству любовника. Вплоть до того, что так никогда не прочла ни *Опавшие листья*, ни *Уединенное*, написанные в близком ей дневниковом жанре – хотя там есть места и о ней. «Стану я читать такого фальшивого, чиновного и продажного человека!...» ^[61] – пишет она племяннику, отказываясь проявить хотя бы простое любопытство.

Самое драматическое в этих двух следующих историях любви – система истерических женских отказов: донос на Гольдовского в первой истории структурно похож на отказ дать развод во второй. Если вновь обратиться к лакановскому психоанализу в интерпретации Жижека, история любви Гольдовского и его невесты (а Суслова проводила с ними все свое свободное время, близко наблюдая эту взаимную любовь) репрезентировала для Сусловой то вождеденное

jouissance Другого, которое она когда-то полагала принадлежащим Достоевскому, позже трагически разочаровавшись в своем предположении. То есть не сам Гольдовский выступил объектом её желаний, а их взаимная с невестой страсть, принявшая для Аполлинару форму желания желаний.

Другими словами, чувство Аполлинару к молоденькому студенту сконструировалось по классической схеме женского истерического желания – как не имеющего возможности удовлетворения и не относящегося к сфере действия принципа удовольствия.

В этом контексте её жест доноса не следует рассматривать как жест мести за отвергнутую любовь и невозможность обладать объектом желания в рамках принципа удовольствия. Напротив, этот жест можно квалифицировать как жест любви *ради самой любви*: сколь долго любовь молодых людей не будет реализована в виде брака (к которому шло дело), столь долго будет длиться, по мнению Аполлинару, их любовь. Поэтому донос Аполлинару в жандармерию может быть прочитан как жест выбора в пользу любви, направленный против её гибели, чего не смог понять никто из окружающих.

Что касается второй истории радикального отказа Аполлинару принести спокойствие и безопасность чужой семье и лишенным прав детям, и она может быть понята как протест против иллюзорных конвенций буржуазного обмена, в том числе против частнособственнического механизма наследования. По мнению истерика, любовь – это страсть и неравенство, не допускающие возможности обладания объектом желания. В этом контексте знаки частнособственнической корпоративности новой семьи Розанова были столь оскорбительны для некорпоративной субъективности Суловой, что никакие абстрактные лозунги гуманизма не могли сломить её сопротивление социальным конвенциям буржуазного брака. Её жесткий отказ от развода до конца жизни Розанова – это опять же бессознательный выбор истериком закона желания желаний и жертвование принципом удовольствия. Выбор истериком желания вместо удовольствия и можно обозначить понятием страсти.

Жестокий механизм любви: роль Другого в структуре женской сексуальности (Достоевский и Аполлинария, опять)

Если главной ценностью для истерички является её страсть как желание Другого, то что же такое тогда любовь в структуре женской субъективности? Для того, чтобы попытаться ответить на этот вопрос, необходимо вновь вернуться ко времени первой любви Аполлинарии Сусловой – к их встрече с Достоевским и её любви к нему.

И здесь мы сталкиваемся с одним из самых парадоксальных открытий как Достоевского, так и лакановского, постлакановского и постжижекианского психоанализа – обнаружением в структуре страсти соединения любви и ненависти одновременно («любить ненавидеть», в терминах Лакана).

Почему любовь в её культурных репрезентациях, начиная с эпохи романтизма, неизбежно сочетается со смертью? – спрашивает Славой Жижек в книге *Метастазы наслаждения. Шесть эссе о женщине и каузальности*.^[62] Потому что, во-первых, вопрос о любви, по мнению Жижека, – это всегда вопрос об утрате индивидуальной пространственной границы: когда мы любим, мы теряем границу, отделяющую наше «я» от Другого, утрата которой и означает для субъекта смерть (собственного «я»). Отсюда чувство ненависти к тому, кого мы любим, становится неизбежным и неустранимым в топологии любви. Кроме того, во-вторых, феномен любви содержит в себе логический парадокс – одновременное требование *безусловности* любви с требованием её *предельной условности* (как влюбленный, так и любимый требует по отношению к себе, с одной стороны, безусловной любви и одновременно, с другой стороны, чтобы любили конкретно её или его особенную личность, а значит, одновременно требует *условий* для осуществления безусловной по определению процедуры любви). Требование любовной безусловности направлено против одного из основополагающих принципов западной либеральной культуры – феномена договора и эквивалентного рационального обмена.

Одновременно, как обнаруживает ещё фрейдовский психоанализ, сам феномен любви определяется простым эффектом

пространственной топологии: оказывается, в процедуре психоаналитического сеанса условие топологической близости пациентки/ пациента к аналитику вызывает сильнейшие взаимные любовные переживания, в то время как прекращение психоаналитического сеанса (к которому был вынужден прибегнуть, например, Брейер в своих отношениях с Анной О. или Юнг в отношениях с Сабиной Шпильрейн^[63]) влечет за собой автоматическое прекращение любовных чувств. Этот механизм исключительно пространственной природы любви также, по мнению Славоя Жижека, подрывает романтическую иллюзию о вечной, не зависящей от временных или пространственных обстоятельств безусловной природе любви.^[64] Поэтому на вопрос, почему Аполлинария полюбила Достоевского и написала ему любовную записку, можно дать простой ответ: потому что она входила в тот тесный, пространственно сплоченный студенческий кружок, где знаменитый писатель Достоевский читал лекции.

В 1915 году Фрейд написал свою известную статью *Заметки о любви в переносе*, анализирующую так называемую переносную любовь, возникающую в процедуре психоаналитического сеанса. Любовь пациентки к аналитику (как известно, психоанализ возникает как практика лечения именно истерических пациенток-женщин) возникала с почти механической регулярностью во всех случаях психоаналитического лечения, независимо от личности пациентки или врача. И хотя эта любовь возникает только в условиях аналитической ситуации, Фрейд настаивает на том, что это и есть основной механизм любви и что на примере этой лабораторной ситуации можно наблюдать механизм производства любви как феномена в целом, и что, более того, психоанализ может выступать одновременно и 1) как средство для искусственного производства любви и в то же время 2) как инструмент для её прекращения.

Как известно, процедура и техника психоаналитического сеанса предельно просты: пациентка, полулежащая на кушетке и не видящая аналитика, сообщает ему свои переживания по схеме «свободных ассоциаций». Почему же эта простая расстановка субъектов в пространстве, когда отсутствует даже процедура обмена взглядами, производит любовь?

Отвечая на этот вопрос, Лакан придавал огромное значение функции речи Другого – когда Другого репрезентирует авторитетная инстанция («тот, кто знает»), расположенная по ту сторону данной эмпирической ситуации. Достоевский, безусловно, мог выполнять функцию Другого для молодого студенчества, в среде которого вращалась Аполлинария, – ведь он обладает знанием, позволяющим объяснять бессознательные переживания революционного субъекта и отвечать на мучительные психологические вопросы, с которыми к нему обращается студенческая молодежь. «Достоевский привык принимать незнакомок, исповедующихся ему», – пишет дочь Достоевского.^[65] Аполлинария Сулова и появилась в его жизни как поклонница его творчества (истерическая пациентка), в то время как сам Достоевский выступил в роли «того, кто знает».

Однако в процедуре психоанализа, как известно, присутствует и аспект переноса, трансфера, который нарушает не только односторонность психоаналитической ситуации «знания», но и сам модус знания-власти. Одним из дестабилизирующих модус знания фактов является то, что субъект, который предположительно должен знать, не знает. Фундаментальным положением лакановского психоанализа является тезис о том, что подлинное желание не может быть удовлетворено, и что в качестве объекта желания в лучшем случае мы можем получить только *объект а*. Поэтому обретаемое в процессе анализа знание одновременно указывает на фундаментальную нехватку знания как такового: ведь всякий раз, когда субъект действительно оказывается в ситуации желания, она/он одновременно оказывается в ситуации крушения знания. Другими словами, любовь нарушает стандартную ситуацию анализа и придает ей новое измерение: возникает ситуация, когда *вместо* знания возникает желание. Если функция знания в терминах психоаналитической теории представлена в виде бесконечной цепи сигнификаций, то функция желания – как разрушающая язык и механизм сигнификации – указывает на реальность, находящуюся по ту сторону слов – немое присутствие Другого, располагающееся в точке, препятствующей формированию символического, являясь тем Реальным, которое не может быть символизировано, но вокруг которого возникают символические образования.^[66] Именно это качество Другого вызывает интенсивный порыв любви у пациентки,

которая начинает настойчиво предлагать себя аналитику, стремясь трансформировать ситуацию знания в ситуацию желания – чтобы обеспечить условие возможности её персонального *jouissance*. Что и делает Аполлинария, отправив Достоевскому любовную записку. «Это письмо было найдено в бумагах отца, – пишет дочь Достоевского Любовь Федоровна, – оно было простым, наивным и поэтичным».^[67]

Обычно ответ Другого является катастрофическим для субъекта: Другой никогда «не возвращает взгляд» (не случайно Фрейд первоначально считал эффект переноса недопустимым в процедуре психоаналитического лечения, требуя никогда не отвечать на любовь, которая возникает в процессе лечения). Поэтому объект желания в любви всегда остается недоступным, а профессиональный аналитик всегда занимает место Другого.

Однако Достоевский «возвратил взгляд» – на любовь Сусловой также ответил любовью. И он не просто принял от неё дар любви и девственности (в чем в своих письмах обвиняет его она), а сам ответил любовью на любовь (но она так и не нашла слов, чтобы объяснить причину события возникновения, а потом прекращения их любви).

Ответив любовью на любовь, Достоевский перестал быть «тем, кто знает», открыв для возлюбленной свое незнание, а значит, собственную нехватку. Он перестал быть для неё большим Другим. Её следующим жестом в поиске «настоящего Другого» стал выбор молодого испанца Сальвадора, тем более, что благодаря своей экзотичности (иностранец как идеальный Другой), он действительно мог бы выполнить эту функцию. Главную роль в этой экономике любви сыграл жест отказа – когда молодой испанец не ответил любовью на любовь (и при этом Аполлинария Суслова, как и все истерики, не смогла ответить на главный для себя вопрос «почему?»). Он, в отличие от Достоевского, не стал равным ей субъектом желания – и именно благодаря этому продолжал выполнять для неё функцию большого Другого.

Поэтому она любит его – неизвестного студента-медика, а Достоевского, знаменитого русского писателя, совершившего великий «психологический» переворот в мировой литературе и именно в интерпретации женской субъективности, – нет. И в этом механизме ничего нельзя изменить: такова природа любви.

«Я хочу от всего отказаться ради живописи»: печальный парадокс «женского гения» (Мария Башкирцева)

Женщины, изображаемые Достоевским, представляют для себя только одну возможность женской реализации – реализацию в любви. Однако в действительности женская истерическая субъективность обладает высоким потенциалом и для реализации в искусстве.

Примером этого типа женской субъективности можно назвать Марию Башкирцеву, *Дневник* которой демонстрирует поразительную для молодой девушки самостоятельность в выборе жизненных и творческих ценностей. Возможно, причиной неиссякаемой творческой субъективности стало одиночество Башкирцевой, ощущение того, что её неординарная субъективность резко контрастирует с образом жизни и мировоззрением её равнодушного к творчеству и творческому труду аристократического окружения. Ей не на кого было положиться в выборе художественных вкусов и увлечений. Поэтому выбирать все время приходилось самой. Её *Дневник*, изданный матерью после её смерти и переведенный на многие европейские языки, содержит множество ироничных замечаний в адрес знакомых, имеющих интеллектуальные претензии, которые Мария Башкирцева едко высмеивает, одновременно всячески подчеркивая свою собственную уникальность и талант. *Дневник* Башкирцевой потрясает решимостью молодой, красивой, избалованной, богатой аристократки безусловно подчинить свою жизнь художественному призванию и готовностью к каторжному труду по его реализации: *«Я хочу от всего отказаться ради живописи. Надо твердо помнить это, и в этом будет вся жизнь»*,^[68] – пишет она в *Дневнике*. Из воспоминаний Франсуа Коппе: «Потом появилась и сама Мари – небольшого роста, худая, очень красивая, с тяжелым узлом золотых волос, источающая обаяние, но производившая впечатление воли, прячущейся за нежностью, энергии, скрытой в грации. Все обличало в этой очаровательной девушке высший ум. Под женской прелестью чувствовалась железная, чисто мужская сила, и невольно приходил на память подарок Улисса юному Ахиллу: меч, скрытый между женскими уборами. Поднялись в

мастерскую. В углу, на стеллажах до потолка, громоздились книги – многочисленные тома на многочисленных полках, представляя собой “все высокие творения человеческого духа”. Они были здесь все на своих родных языках: французы, немцы, русские, англичане, итальянцы, древние римляне и греки. И это вовсе не были книги “библиотечные”, выставленные напоказ, но настоящие, потрепанные книги, читанные-перечитанные, изученные. Платон лежал на столе, раскрытый на чудной странице». [69]

Важным открытием фрейдовского психоанализа в рамках концепции сублимации как основы художественного творчества является тезис, что сублимация сексуальности в творчестве организуется не измерением символического как условием функционирования желания, но асимволическим влечением. [70] «Слово “гений” обладает тем же свойством, что и слово “любовь”», [71] – так еще до Фрейда, понимает связь сексуальности и творчества сама Мария Башкирцева. Парадоксом, который Фрейд обнаруживает в художественном творчестве, оказывается то, что стремление субъекта к искусству – это вовсе не сила его желания (например, желания реализоваться или найти новые художественные стратегии в искусстве), а «темная сила влечения», которая равна по степени интенсивности и «темноты» так называемой «слепой» любви.

В творческом призвании Марии Башкирцевой, в её любви к искусству мы обнаруживаем ту самую «темную силу» влечения. Поражает интенсивность её безостановочной, доводящей до изнеможения ежедневной работы в мастерской («работаю сегодня с 4 часов утра»; «я все соскоблила и даже отдала холст, чтобы не видеть его больше, это убийственно, живопись не дается мне»; «неужели недостаточно того жгучего, безумного желания передать другим мое чувство? Полно! Как можно сомневаться в этом? Как могу я не преодолеть технических трудностей, когда эта вещь наполняет мое сердце, душу, ум и зрение?» [72]) или занятий – также до изнеможения – в художественной школе под руководством Жюлиана, которые в итоге привели её к смерти (даже умирая, она не перестает работать: «О, Боже мой, на коленях умоляю Тебя... не противиться этому счастью. Смирено, простершись во прахе, умоляю Тебя... даже не помочь, а только позволить мне работать без особенных препятствий». [73]).

Одновременно можно отметить полное отсутствие концептуального или идеологического измерения в художественном творчестве Башкирцевой, без которых искусство в современной культуре представляется невозможным. Она бесконечно пишет, например, «голову девочки («Что же я делаю? Маленькую девочку, которая накинула на плечи свою черную юбку и держит открытый зонтик...»^[74]); её оставшиеся после смерти картины носят ученический характер, но страсть – то есть «темная сила влечения», с которой она это делает, – потрясает. В *Дневнике* мы обнаруживаем, что Башкирцева не только отказывается от принятых у аристократов её круга развлечений, но и работает с 8 утра до 8 вечера, что когда она не рисует, то читает «древних мудрецов» на языках оригиналов («спала на очень узкой железной кровати в своей мастерской. Знала греческий. Читала в подлиннике Платона», по словам художника Леви из его рассказа сестрам Цветаевым). Субъект в такой ситуации совершенно не способен управлять соблазняющим и ужасающим влечением к искусству; ничто – ни болезнь, ни угроза для жизни – не может остановить Марию Башкирцеву в этой страсти.^[75]

Что также поражает в *Дневнике* Башкирцевой, это решительный отказ от каких бы то ни было любовных отношений с постоянно влюбляющимися в неё мужчинами. Кроме того, что Башкирцева была богата и умна, она, напомним, была красива. Как и всякий нарциссический субъект, она неоднократно описывает свою неординарную внешность в *Дневнике*, однако не её считая в себе главным, а свой художественный дар. И хотя она действительно нравилась многим мужчинам, никто из её молодых поклонников был ей не нужен. Из *Дневника* мы видим, что мужчина ей был необходим только в одном качестве – в качестве учителя, ментора, наставника (господина Жюлиана, руководителя художественной академии или знаменитого в то время консервативного художника Бастьен-Лепажа, которого она считала своим учителем).

Почему? Неужели потому что в рамках патриархатной логики женщина обречена искать авторитетную фигуру Отца (или её суррогаты)?

И действительно, Мария Башкирцева, чувствуя себя отвергнутой своим отцом, не жившим с матерью, отчаянно хочет заслужить его любовь. Отец – подтянутый, моложавый и красивый мужчина,

предводитель дворянства в Полтаве («в Полтаве отец мой – царь», – пишет Башкирцева). Но он единственный, кто не восхищается своей красавицей и умницей дочерью, в то время как ею восхищаются все и всегда. Собственно, повзрослевшая прелестная Мария и ехала из Парижа к отцу в Россию после многих лет разлуки с тайной целью покорить его (поскольку все покорены). Но этого у неё не получилось. Отец в высшей степени корректен и в высшей степени равнодушен к ней.

Однако мы вряд ли можем вписать отношения этой неординарной женской личности с отцом в известную психоаналитическую эдипальную схему, поскольку Мария, вопреки ожиданиям, не относится к отцу как авторитету: у неё, как у художественной натуры, совсем другие авторитеты: никогда не аристократы, как отец, а профессионалы в искусстве. По-настоящему она в своей жизни ценит только их – только тех, кто не просто признает её как женщину, т. е. как сексуальный объект, а признает как профессионала. И её реальный отец для неё в этом смысле не занимает – особенно после встречи и общения с ним – места большого Другого.

С чем же связан этот трагический женский поиск мужских авторитетов в искусстве? Он связан с поистине печальным парадоксом, если опять обратиться к Фрейду. Именно Фрейд в знаменитой работе *По ту сторону принципа удовольствия* обнаруживает такое качество модуса влечения как влечение к смерти. Очевидно, влечение к искусству Марии Башкирцевой с самого начала связано с инстинктом смерти, но именно так и переживали в культуре свое призвание многие гениальные женщины-творцы, неизбежно выпадающие в силу своей неординарной субъективности из обычного порядка вещей, балансируя в жизни – в рамках истерических трансгрессивных стратегий – на грани со смертью.

Что же может удержать Марию Башкирцеву от слепой страсти к искусству, ведущей в конечном итоге к смерти? Только одно – профессионализм, то есть обуздание страсти профессионализмом. А значит Башкирцевой нужны только те, кто может помочь ей в этом, – фигуры большого Другого. Поэтому единственные авторитеты, которых она безусловно признает, безусловно боится и безусловно любит, как видно из её *Дневника*, – это её французские учителя Жюлиан и Бастьен-Лепаж: именно поэтому она так тщательно

выполняет все их указания, является «первой ученицей» художественной академии (за два года пройдя семилетний курс) и так старательно пишет «голову девочки».

Так и не сумев по причине зависимости от фигуры большого Другого реализовать в живописи самой?..

Таков печальный парадокс «женского гения»: либо стремящаяся к художественной независимости неординарная женщина, наделенная невероятным влечением к искусству, которое заменяет ей саму жизнь, вынуждена искать себе в рамках патриархатной культуры менторов-мужчин, которые смогли бы вписать её творческую индивидуальность в контекст своих представлений об искусстве, обеспечив тем самым выживание женского гения; либо же она должна погибнуть. Как и погибает Мария Башкирцева, поскольку сила трансгрессии её «женского гения» как истерической субъективности все-таки разорвала художественные оковы сдерживающих её мужских консервативных авторитетов в живописи. В результате её «устаревшие», по словам современного исследователя, картины^[76] остаются следами символического «связывания» её женской субъективности Другим, демонстрируя тем самым абсолютную женскую зависимость, возникающую в поиске абсолютной женской независимости.

Таким образом, творчество – неизбежно означает приговор для истерической женщины, если только она не может так легко избавиться от его оков, как смогла это сделать Аполлинария Суслова, которая так и не стала писательницей, отвергнув в конце концов и этот тип знания-власти.

Модернистские «практики любви»: «сексуальных отношений не существует»

Итак, тема сексуальности становится одной из основных в литературном и философском дискурсе русского модернизма. Женская субъективность представлена в этом дискурсе фигурой истерической женщины, отвергающей традиционные ценности семьи и брака. Поэтому теоретики русского модернизма отказываются от трактовки сексуальности в терминах воспроизводства, заменяя его идеалами возрождения и преображения. С целью их реализации они обращаются

к сексуальным практикам, которые альтернативны практикам сексуальности традиционной семьи: модернистские концепции любви, такие как, например, концепция дионисийского эроса Вячеслава Иванова требуют новых практик сексуальности и нетрадиционных сексуальных союзов. Например, браки Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус, а также Александра Блока и Любови Дмитриевны Блок были построены как асексуальные союзы. Зинаида Гиппиус, будучи влюбленной в гомосексуала Дмитрия Философова, любовника Сергея Дягилева и сына Анны Философовой, одной из зачинательниц феминизма в России,^[77] развивала концепцию андрогинной и афизиологичной любви. Ведущий идеолог модернистской концепции житнетворчества Вячеслав Иванов со своей женой Лидией Зиновьевой-Аннибал стремились воплотить идею дионисийского эроса в мистических практиках знаменитых «башенных» собраний, а теория «святого инцеста» Иванова была реализована им в браке с дочерью Зиновьевой-Аннибал Верой Шварсалон; в рамках идеологии дионисийского эроса Иванов поддерживал также и практики гомосексуального эроса, воплощая их в отношениях с Сергеем Городецким. В среде символистов популярной становится идея тройственных союзов; союз такого типа Иванов и Гиппиус сформировали с женой Максимилиана Волошина Маргаритой Сабашниковой. В целом в этот период практики тройственных союзов становятся распространенными в широких слоях русской интеллигенции. По этой модели строились, например, отношения Николая и Людмилы Шелгуновых и Михаила Михайлова, а также Петра и Марии Боковых и выдающегося русского ученого Ивана Сеченова. Сестры Гиппиус Татьяна и Наталья под влиянием сестры Зинаиды также сформировали тройственный союз с Антоном Карташевым.

Таким образом, трансгрессивная сексуальность понимается в эту эпоху как обладающая мощным эмансипаторным потенциалом. Почему? Прежде всего, потому, что с ней связывались большие надежды на возможность принципиально новых средств дискурсивной выразительности в литературе и искусстве — когда достоверность выразительности заменяет собой любые другие формы достоверности. В литературе и искусстве этого периода эксперимент осуществляется в направлении, которое Лакан позже обозначил в своем знаменитом

тезисе «сексуальных отношений не существует». Невозможность сексуальных отношений, по мнению Лакана, обусловлена не только тем, что субъект сам устанавливает дополнительные препятствия для их реализации, стремясь максимально повысить значимость объекта своей любви, но прежде всего тем, что объект любви функционирует в качестве травматического ядра, структурирующего желание и не позволяющего перевести отношения сексуальности в сферу действия принципа удовольствия. Поэтому Лакан подчеркивает, что для истерического субъекта нет ничего более неприемлемого, чем реализация её/его сексуального желания. Не случайно героини и герои эпохи русского модернизма делают все возможное для того, чтобы их любовь не могла завершиться счастливым браком, сулящим утрату любви. Статус любовного объекта в модернистской литературе является двойственным: с одной стороны, объект любви репрезентирует то, чего субъекту не хватает и чем он стремится обладать, с другой стороны, ситуация обладания неприемлема для субъекта любви, так как нарушает внутреннюю динамику любовной страсти. Действительно, любовь в дискурсе русского модернизма не требует ответа и взаимопонимания: утрата любовным объектом качества некоммуницируемости с необходимостью вызывает смерть самой любви (как это произошло в драматических любовных отношениях Аполлинарии Суловой с Достоевским). Поэтому так часто литературным сюжетом модернистов становится не объяснимая рациональными мотивами смерть героини, когда она предпочитает смерть (часто в форме самоубийства) возможности обладания объектом своей любви.

Жестокий парадокс истерии: визуальная драма и нарративная пустота

Психоанализ, делающий фигуру истерической женщины специальным предметом исследования, фиксирует парадоксы репрезентации истерической субъективности как на уровне языка, так и на уровне визуального.

Как известно, уже Фрейд подчеркивал значение телесных/внеязыковых (в частности визуальных) репрезентаций женской

истерической субъективности, отказывая женскому истерическому телу в праве нормативной публичной репрезентации. Лакан назвал этот феномен конверсионной истерии «визуальной драмой» женской субъективности, сформулировав основной парадокс женской истерической идентификации: женский субъект идентифицируется с тем, что он не есть или с тем, чем он никогда не может быть. Поэтому женское «я» всегда дизъюнктивно по отношению к своему визуальному образу: то, что является определяющим для неё, это не то, как она видит или хочет видеть себя, но то, как она воспринимается Другим. Фундаментальную неспособность присвоения истерическим субъектом своего идеального имago Лакан называет фантазмом телесной дезинтеграции: только в ситуациях инфантильного ощущения целостности в идентификационных стратегиях субъект переживает временное совпадение своего визуального образа с внутренним психическим переживанием. В результате «визуальная драма» истерички чаще всего проявляется в том, что она считает себя «исключительной», неординарной женщиной, использующей различные сложные технологии для демонстрации этой неординарности, в то время как другие воспринимают её как совершенно обыкновенную (например, описание «музы символизма» Нины Петровской в *Курсив мой* Берберовой как не только уродливой, но и скучной женщины, или описание «роковой» Аполлинаруи Сусловой как заурядной «крестьянской» девушки в *Дневнике и записках* Е. Штакеншнейдер или в переписке семьи Герцена и т. п.).

Соответственно и на уровне женского языка психоанализ также фиксирует парадоксы женской истерической субъективации: во-первых, нарциссизм, т. е. сосредоточенность на внутреннем мире своих переживаний и абсолютное безразличие к окружающим; во-вторых, существование в истерическом бинарном психическом режиме или/или, исключаящем другие, «конвенциональные» формы субъективной репрезентации.

Вынужденная быть для Другого фаллическим объектом желания истерическая женщина оказывается фигурой уязвимости, которая обречена совершать мучительный истерический «маскарад» – постоянно носить маску, необходимую, чтобы поддерживать интригу, стимулирующую желание мужского субъекта. Никакой другой функции, кроме документации уникальной женской

индивидуальности, женские «дневники» и «воспоминания» в дискурсе модернизма выполнять не могут.

Именно поэтому *Дневники* Сусловой или Башкирцевой, или *Воспоминания* Нины Петровской или Любви Дмитриевны Блок не стали «фактом литературы».

Таким образом, основной парадокс феномена истерической женщины, выраженный в *Дневниках* Сусловой и Башкирцевой, является действительно трагическим: с одной стороны, истерическая женщина представлена в культуре модернизма в качестве фигуры исключительной степени сложности и выразительности, переживающей необыкновенные чувства и совершающей непредсказуемые, не прочитываемые в терминах причинно-следственного детерминизма поступки.

С другой стороны, можно вслед за Славоем Жижеком констатировать, что анализ механизма женской истерии обнаруживает, что никакой «настоящей роковой женщины» не существует,^[78] и что внутри интригующего, опасного и непредсказуемого аффекта женской истерической субъективности обнаруживается не искомое модернистами сакральное содержание, но пустота, то есть отсутствие индивидуальности и рабская зависимость от большого Другого.

«Люби свой симптом»?... («Уступок делать я не могу»: судьба Аполлинаруи-3)

Тем не менее, если вернуться к русской Доре Аполлинаруи Сусловой с её многочисленными любовными поражениями, проблематичной личностной реализацией и неспособностью найти собственное место в жизни, обнаруживается – несмотря на сказанное выше – парадоксальный факт: будучи фактически «ником» в «высокой» культуре (ни писательницей, ни последовательной защитницей женских прав, проблематичной любовницей и проблематичной женой), она в своем самодостаточном *jouissance féminine* стала «всею» для двух культовых фигур в русской культуре – писателя Ф. М. Достоевского и философа В. В. Розанова, создавших благодаря личности Сусловой свои знаменитые концепции женской субъективности: один – посредством интерпретации истерии как «страсти», другой – в виде оригинальной метафизики пола.

Почему?

Кроме вызывающего удивление у всех исследователей её жизни факта, что никому не известная Сулова бросила своих «великих» мужчин, особое внимание обращает на себя также еще один удивительный факт её жизни, о котором мы упомянули выше и к которому хотим обратиться вновь. Это – поразительная траектория её политических взглядов, непредсказуемо изменившаяся от революционной идеологии в юности к великорусскому шовинизму в старости. Она, эмансипантка и революционерка, подвергавшаяся унижительным обыскам царской жандармерии за участие в подпольном движении, много лет прожившая в Европе и посещавшая лекции в Сорбонне, передовая женщина своего времени, к концу жизни – оставшись по-прежнему яростной приверженицей идей женских прав – становится, как уже было сказано, председательницей покровского отдела печально известной своими еврейскими погромами черносотенной, мужской по составу и милитаристской по духу, патриотической политической организации «Союз русского народа». В альбоме «Деятели Союза русского народа», изданном самой черносотенной газетой России *Русское знамя* в 1911 году, помещен

последний фотографический снимок почти восьмидесятилетней Аполлинару Сусловой как одной из лидеров – и единственной женщины – русского черносотенства.^[79] Как уже было сказано, к концу жизни среди её знакомых обсуждалась история, когда, по словам племянника Сусловой, «последняя привязанность» Аполлинару – её воспитанница, сирота девочка Саша – утонула в реке, не выдержав безудержного деспотизма своей воспитательницы и покончив с собой. Требования истерического желания Аполлинару («она хочет всего», по цитируемому выше выражению Достоевского) становятся непереносимыми для окружающих, поскольку в стратегиях деспотической и бескомпромиссной реализации собственного наслаждения Аполлария нарушает их рациональную калькуляцию.

Что является определяющим в процессе наслаждения? Его основная характеристика – эксцесс: стремясь реализовать свое наслаждение, Аполлария разрушает идентификацию с Другим, а не соучаствует в её игре. Поэтому симптоматическое действие её женского наслаждения насильственно и деспотично. Более того, у русской «феминистки до феминизма» Аполлинару Сусловой обнаруживается противоречащая дискурсу западного феминизма установка на *физическую аннигиляцию Другого*, проявлявшаяся не только в её сумасбродном и деспотичном приватном поведении, но и в публичном, – то есть, как уже было сказано, в принятии в последние годы жизни экстремальной идеологии антисемитизма, поддерживающей практики еврейских погромов «Союза русского народа» как буквального физического уничтожения Другого. Её *Дневник* и опубликованная А.С. Долининым и позже Л. Сараскиной переписка свидетельствует о стремлении Сусловой в коммуникации любого типа максимально задеть несимволизируемое ядро другой личности, нарушить её/его идентичность, заставить отвечать Другого (например, Достоевского или Розанова) на требовательный запрос любви истерической женской субъективности. И только когда ответом этих признанных знатоков «женской души» становится молчание, цель Аполлинару достигнута: их молчание оказывается для неё верным свидетельством факта уничтожения Другого. При этом её дискурсивное насилие могло дополняться и буквальным физическим: «Я умываюсь, а она вдруг подойдет и без причины ударит меня. Так я и умываюсь слезами», – вспоминал Розанов.

Таким образом, феномен русской эмансипированной женщины Аполлинарии Сусловой содержит внутреннее противоречие: несмотря на то, что Сулова нарушает основные западные феминистские конвенции, в том числе и основную либеральную – конвенцию прав человека, она тем не менее до конца своих дней маркируется в русской культуре как «феминистка до феминизма» и защитница женских прав. Как возможен этот логический, недопустимый в терминах западного либерального дискурса, парадокс женской культурной идентификации?

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос важно учитывать различие понятий «желание» и «наслаждение» в постлакановском феминистском психоанализе, в котором решающим является различие между 1) структурой женского *желания* – как структурой женской субъективности (и женской истерии), определяемой в терминах традиционного патриархатного дискурса и культуры, то есть в терминах и через опосредующую фигуру Другого, и 2) структурой женского наслаждения/*jouissance féminine* – как структурой женской субъективности «по ту сторону», по словам Лакана, фаллического желания и фаллического наслаждения.

Феминистский теоретик Элен Сиксу объясняет феномен *jouissance féminine* следующим образом: поскольку женское тело является одновременно потребляемым и отвергаемым патриархатным обществом, единственным способом заставить его быть осведомленным о чувствах женщины становятся исключительно её телесные действия («*симптомы говорят вместо неё*»). При этом сила женского телесного репрезентативного усилия должна превышать по интенсивности действие направленных против неё репрессивных механизмов, реализуя альтернативную по отношению к традиционным социальным нормам женскую продуктивность. Поэтому истерия, по словам Сиксу, – это всегда эксцессивное (женское) действие. В понятие женского наслаждения, таким образом, входит понятие насилия потому, что истеричка не соглашается на компромисс, продолжая желать свое желание. В этом контексте истерическое женское желание и начинает функционировать как *jouissance féminine*, которое невозможно блокировать или вписать в завершённую форму женской субъективности, определяемую патриархатным Другим – оно всегда с невероятной интенсивностью будет сопротивляться этому.

Ставя вопросы об особенностях досоветского, советского и постсоветского феминизмов в рамках дискурса аналитической антропологии, мы сталкиваемся с ситуацией, когда в различных культурах наслаждение и насилие идентифицируются на основе различных критериев и то, что признается насилием в терминах западной концепции прав человека, может не признаваться насилием в других, незападных культурах. Феминистка Аполлиария Сулова действительно является одновременно защитницей женских прав и черносотенкой. Кроме уже упоминавшихся в этой главе насильственных практик терапии Распутина не забудем и представленный в *Преступлении и наказании* Достоевского парадокс Раскольникова, когда уголовное преступление убийства старухи-процентщицы не воспринимается как насилие и не способствует пробуждению либерального сознания в России, в то время как представленные Достоевским нравственные муки Раскольникова как до убийства, так и после него как раз сыграли важную роль для последующего развития традиции русского либерального гуманизма.

Аналогичным образом фигура русской эмансипированной женщины Аполлиарии Суловой представляет собой парадоксальный с точки зрения логики западного либерального феминизма конструкт «русской феминистки», который строится как структура *double bind* – феминистки и черносотенки одновременно. Эту гетерогенную, избыточную, превышающую седиментирующую логику данного женскую практику можно назвать реализацией модуса *невозможного*, или, в терминах Ж. Деррида, модуса *грядущего* – женской свободы. Располагаясь в пространстве грядущего, Аполлиария с легкостью избавляет Достоевского от позора и нищеты, добывая ему деньги для игры и закладывая свои украшения: для неё они действительно *ничего* не значили – впрочем, как и сама личность «великого русского писателя» Федора Достоевского в качестве Другого.

В то же время жест радикального отрицания традиционных социальных конвенций Суловой одновременно выступает позитивным жестом утверждения женской субъективности вопреки конструкту «второго пола» – бытия всего лишь *любовницей* «великого русского писателя» Федора Михайловича Достоевского или *женой* «выдающегося русского философа» Василия Васильевича Розанова. Поскольку истерический симптом становится выражением женского

отказа от того, что от неё ожидается в патриархатной культуре (а ожидается в первую очередь способность обрести некую принципиально отличающуюся от мужской целостную женскую *сущность*; Достоевский, например, саркастически осуждает неспособность «русской барышни» достигнуть этой самой искомой сущности: «Наша русская барышня, разумеется, принимает форму за сущность: чтобы отличить форму от сущности, нужно гораздо более проницательности, чем ей отпущено», – пишет он), Аполлинария, проявляя несобираемую в целое истерическую симптоматику, отвоевывает себе право не быть редуцированной к ожидаемой от неё репрезентации «женской сущности» (фактически репрезентирующей объект сексуального мужского желания): ведь *jouissance féminine* вообще существует только в симптоматической, то есть *антиэссенциалистской* форме. Люс Иригарэй, как было сказано выше, называет такую стратегию наслаждения *женской симптомальной борьбой за достижение автономии*.

Не забудем при этом отметить, что истеричка, действующая через эксцесс, – это одновременно и *пародия* на то, что от неё ожидается, дающая ей исключительную свободу действий. В этой цепи событий находится весь ряд пародийных репрезентаций Аполлинарии Сусловой в качестве «роковой женщины», о котором с ужасом пишет Марк Слоним. «Чтобы развлечься, – пишет Марк Слоним, – она холодно использует мужчин, попадающихся на её пути. “После долгих размышлений, я выработала убеждение, что нужно делать все, что находишь нужным”. Она флиртует с пожилым англичанином, с медиком голландцем, говорящим по-русски (очевидно, братом того самого революционера Бенни, о котором так трогательно и живо написал Лесков), с грузином Николадзе, с французом Робескуром – на глазах у его жены, – и вся эта международная коллекция дает ей лишь одно удовольствие – сознание собственной власти над влюбленными в неё поклонниками».^[80] Брак Аполлинарии с находящимся в интеллектуальной зависимости от Достоевского Розановым и применение к мужу стратегий домашнего насилия (которых он, собственно, только и ожидает от неё) также может быть понят как экстремальное осуществление *антиэссенциалистской* стратегии реализации женской субъективности.

Итак, можно сделать вывод, что дискурсу желания, сформулированному в терминах патриархатной культуры, в котором место женского определяется через топологию мужского желания как защиты против женского наслаждения, Аполлинария Суслова противопоставляет симптомальное и пародийное одновременно истерическое *женское наслаждение (jouissance féminine)*. Пример русской Доры Аполлинарии Сусловой демонстрирует основной парадокс реализации женской субъективности в русской патриархатной культуре конца XIX века: с одной стороны, её жизнь и судьба – это трагическое попадание в ловушку стигматизации женской субъективности в терминах аффекта конверсионной истерии, сконструированную в терминах патриархатной культуры при участии её любовника Федора Михайловича Достоевского и её мужа Василия Васильевича Розанова, а, с другой – обнаружение в самом вменённом патриархатной культурой модусе женской экс-статичности субъективности как неидентитарной структуры, реализующей логику различия не сводимого к некоторой предзаданной (подлинно «женской») сущности.

Таким образом, в этой части книги можно также сделать вывод о том, что русские «феминистки до феминизма» конца XIX века, с одной стороны, трагическим образом адаптируют навязываемые им нормы патриархатной культуры, редуцируя женскую субъективность к функции женского наслаждения (описываемого в терминах лакановского *jouissance féminine*, субъективизации без так называемой «символической кастрации»), а, с другой – в избыточности своего *jouissance féminine* как на уровне творчества, так и на уровне жизни реализуют стратегии женского сопротивления, которые оказываются скорее *возможностью*, а не объективируемым результатом.^[81] Если мы принимаем данное предположение, то логичным было бы признать, что история феминизма в России вряд ли имеет вид завершённой формы или единства, относясь скорее к *истории воображения и изобретения* действий сопротивления патриархатным стереотипам культуры. Именно поэтому смысловой потенциал феминистской истории в России неизбежно революционен: он должен вновь и вновь переизобретаться.

Часть вторая

Jouissance féminine в русском модернизме

1. Кто стрелял в генерала Трепова?

*Грянул выстрел-отомститель,
Опустился божий бич,
И упал градостроитель,
Как подстреленная дичь.*

*А. Ф. Кони. Воспоминания о деле Веры
Засулич*

Тайна женского отсутствия

Одна из знаменательных фигур, воплотивших в России «чистую» женскую страсть – Вера Засулич. Вся Россия оказалась вовлеченной в историю этой страсти. И, пожалуй, остается вовлеченной до сих пор.

Итак, утром 13 июля 1877 года в Петербурге был высечен заключенный студент Боголюбов. Столичный градоначальник генерал-адъютант Трепов приехал в этот день по какому-то делу в дом предварительного заключения. Во дворе дома он встретил заключенного студента Боголюбова, который, поравнявшись с ним, не снял шапки. Чем-то взбешенный еще до этого, Трепов подскочил к нему и с криком: «Шапку долой!» – сбил ее у него с головы. Боголюбов оторопел, но арестанты, почти все политические, смотревшие на Трепова из окон, влезая для этого на клозеты, подняли крик, стали протестовать. Тогда рассвирепевший Трепов приказал высечь Боголюбова и уехал из дома предварительного заключения. Сечение было произведено не тотчас, а по прошествии двух часов...

24 января 1878 года Вера Засулич, назвавшая себя Козловой и подавшая прошение Трепову в его новом доме против Адмиралтейства, стреляла в него упор из револьвера-бульдога.

Поистине шокирующим открытием в этой истории страсти оказалось отсутствие ее объекта, а именно студента Боголюбова. Он не был ни любовником Веры Засулич, ни ее знакомым; «он» оказался всего лишь предлог для осуществления «чистой» женской страсти.

Эта история женской страсти вписана в «большую историю» России благодаря тексту, написанному мужчиной – Анатолием

Федоровичем Кони – *Воспоминания о деле Веры Засулич* (впервые напечатаны в 1933 г.). Сам А. Ф. Кони так определил жанр своих воспоминаний: «Это подлинные переживания тогдашнего председателя окружного суда (семидесятых годов), которому было в то время около 35 лет, который был во всеоружии всех своих душевных сил и макал перо не в чернила, а в сок своих нервов и кровь своего впоследствии больного сердца...».^[82] Таким образом, с самого начала мы имеем две истории женской страсти, наблюдаемой со стороны: «большую», гражданскую мужскую, и «малую», женскую («антигражданскую» и «частную»). Первая – известна всем, вторая – почти неизвестна. Но обе истории избирают в качестве своего объекта «чистую» женскую страсть: и в основе обоих сюжетов лежит тайна *женского отсутствия*.

Вера Засулич удивляла окружающих тем, что постоянно молчала – как до судебного процесса, так и во время него. За нее говорили другие: прокурор, судья, адвокат, свидетели или пресса. А. Ф. Кони так описывает внешность Веры Засулич: «девушка среднего роста, с продолговатым, бледным, нездоровым лицом и гладко зачесанными волосами. Она нервно пожимала плечами, на которых неловко сидел длинный серый бурнус, с фестонами внизу по борту»; а также ее глаза, все время поднятые кверху глаза: «смотря прямо перед собою, даже когда к ней обращались с вопросами, поднимала свои светло-серые глаза вверх, точно во что-то всматриваясь на потолке».^[83]

Тайна женского отсутствия! Фактически вместо реально существующей женщины Веры Засулич судебному процессу было предъявлено некое подобие её фотографической карточки (в бумагах А. Ф. Кони, кстати, долгие годы сохранялись две фотокарточки Засулич, а во время процесса на всех петербургских балах, по свидетельству того же Кони, её фотокарточки передавались из рук в руки). Манера держаться Веры Засулич на суде буквально передает ситуацию женского молчания и глубокой депрессии, имеющую – в глазах сочувствующих свидетелей судебного процесса – веские причины: будучи с юных лет униженной и оскорбленной бесчеловечным порядком российской провинциальной жизни (именно на этом аргументе адвокат строит всю систему защиты террористки), восставшая против этого порядка ещё в ранней юности и очарованная Нечаевым, использовавшим риторику любви для вовлечения девушки

в революционное движение, отбившая два года ссылки, она выстрелила в человека (генерала Трепова) и внезапно поразилась (ретроактивно) своему собственному страстному решительному поступку. И, пораженная, замолчала. Причинно-следственная связь событий, приведших к этому депрессивному молчанию, на первый взгляд, кажется очевидной: сначала произошло крушение представлений юной девушки о социальном мире, а затем – крушение её представлений о самой себе. Её молчание на судебном процессе может показаться следствием этого шока и одновременно проявлением своего рода мазохистского наслаждения его последствиями: идентификация Засулич в качестве жертвы несправедливого социального порядка с жестом террористического убийства (она же стреляла в упор),^[84] представляется настолько полной, что у неё не остаётся никаких других желаний кроме одного – бесконечно продолжать перформировать эту идентификационную позицию как жест жертвы. Жертвы без слов. Без движений. Как идеальный жест жертвы.

Женщина как жертва

Однако более внимательное рассмотрение ключевых сцен судебного процесса Засулич побуждает пересмотреть эту, исторически сложившуюся в исследовании русского терроризма перспективу анализа. Решающим в этом случае является вопрос: для кого Верой Засулич была поставлена сцена судебного разбирательства?

На первый взгляд, ответ представляется очевидным: для присяжных заседателей. Разве сцена суда не является примером наблюдения и свидетельства потрясенными присяжными заседателями драматического акта насилия, осуществляемого царской властью над молодой женщиной, чем-то напоминая наблюдение потрясенным ребенком первосцены родительского коитуса? На их структурное сходство указывают в частности такие детали этой сцены, как, во-первых, убедительно демонстрируемое страдание подсудимой Веры Засулич от государственного насилия царской власти в целом, а, во-вторых, её страдание от насильственных действий конкретных царских чиновников. Кроме того, сечение, порка субъекта революционного действия (студента Боголюбова) также представляется присяжным

заседателям и сочувствующей публике явным произвольным насилием власти, осуществляемым над невинной жертвой и вызывающим возмущение.

Идея телесного наказания политических преступников в России стала очень популярной в период с декабря 1876 года по апрель 1877 года. А. Ф. Кони вспоминает, что еще при его вступлении в должность вице-директора департамента министерства юстиции министр юстиции граф Пален дал ему для ознакомления докладную записку, в которой предлагалось учредить особые специальные тюрьмы для политических преступников, где предполагалось подвергать мужчин в случаях дисциплинарных нарушений телесному наказанию до ста ударов. Это была первая попытка ввести телесное наказание для уже приговоренных политических преступников, по словам А. Ф. Кони, не за их преступления, а за дисциплинарные нарушения. Летом того же года статс-секретарь князь Д. А. Оболенский предоставил А. Ф. Кони документ, который, по его словам, «вылился у него из души», в котором рекомендовалось «подвергать политических преступников вместо уголовного взыскания телесному наказанию без различия пола». А. Ф. Кони пишет: «Эта мера должна была, по мнению автора, отрезвить молодежь и показать ей, что на нее смотрят как на сборище школьников, но не серьезных деятелей, а стыд, сопряженный с сечением, должен был удерживать многих от участия в пропаганде».

[85] Причем князь Оболенский, по позднейшему свидетельству Л. Н. Толстого, пошел еще дальше по пути предложений об уголовных реформах: для сокращения побегов важных преступников их, по его мнению, следовало бы ослеплять и тем самым отнимать у них физическую возможность побегов, что было бы «и дешево, и целесообразно». Всё чаще, по свидетельству Кони, в этот период стали заговаривать в судебных кругах о необходимости отнять у политических преступников право считать себя действительными преступниками, опасными для государства, а поставить их в положение провинившихся школьников, заслуживающих и школьных мер исправления: карцер и розги. А. Ф. Кони рассказывает о разговоре, имевшем место за обедом у члена Государственного совета К. К. Грота, где присутствовал и известный мастер политической интриги во времена царствования Александра II «хитрый и умный российский Полоний» князь Сергей Николаевич Урусов, председатель

департамента законов и начальник II Отделения. Оболенский жаловался на ситуацию, сложившуюся на знаменитом процессе «50-ти»: «Ну вот, на что это похоже? Девчонке какой-то, обвиняемой в пропаганде, председатель говорит: “Признаете ли вы себя виновною? Что вы можете сказать по поводу этого свидетеля?” и т. д. А та рисуется и красуется!... Эх, думал я... разложил бы я тебя да всыпал бы тебе сто штук горячих, так ты бы иначе заговорила, матушка! Вся дурь прошла бы! Право! Поверьте, вышла бы из нее добрая мать семейства, хороший человек за себя замуж взял бы!

Все потупились и молчали... ”Извините меня, ваше сиятельство, князь Д. А., – прервал молчание Урусов, низко, по обыкновению, кланясь, – извините меня! Я на сеченой не женюсь!”»^[86]

В результате определенная в качестве жертвы даже высшими чиновниками царского режима Вера Засулич была оправдана: ведь присяжные заседатели тоже ощутили себя «жертвами» царской власти.

Вера Засулич выиграла. Но она молчит. Почему?

Мужчина как жертва?

Что не учитывает, однако, такое прочтение сцены судебного разбирательства преступления Веры Засулич – это институциональную позицию правосудия, репрезентируемую действиями Анатолия Федоровича Кони (и впоследствии зафиксированную в тексте его *Воспоминаний* о деле Веры Засулич). Следуя точке зрения Кони, выраженной в его *Воспоминаниях*, дискурс беспристрастного правосудия не должен мыслить ситуацию преступления в терминах морального осуждения нелегитимного насилия и сочувствия невинной жертве. Он предназначен не для того, чтобы определять ситуацию насилия, апеллируя к символизму жертвы и фигуре женского тела: его задача – определить законное, адекватное степени нелегитимности преступного действия наказание за преступление, совершенное девиантным субъектом.

Исходя из этой позиции, строится юридическая карьера А. Ф. Кони в этот период его жизни. До процесса над Верой Засулич А. Ф. Кони имел репутацию молодого, блестяще образованного, честного и справедливого председателя окружного суда, в должность которого он как раз и заступил 13 июля 1877 года – то есть в тот самый день, когда

по приказу генерал-адъютанта Трепова в доме предварительного заключения был высечен студент Боголюбов. Его преданность делу, справедливость и профессиональная безупречность граничат с подвигом: например, когда позже, уже после окончания известного и скандального «дела Засулич» А. Ф. Кони вел уголовное дело Юханцева и должен был произносить заключительное слово по этому делу в суде, ему по пути в зал судебного заседания передали записку из дому о том, что его отец умирает, А. Ф. Кони тем не менее не отменил своего заключительного слова. «Для меня не могло быть колебаний, – напишет он позже. – Дело, шедшее несколько дней, потребовавшее напряжения сил присяжных, суда и всех участников, подходило к концу. Отсрочка заключительного слова была нравственно невозможна. Но я остановился на минуту, чтобы овладеть собою, и, вероятно, изменился в лице, потому что Набоков с вежливой тревогой спросил меня, что со мною. Я молча подал ему записку и открыл заседание. Когда я кончил двухчасовое заключение, поставив в нем все на свое место, и отпустил присяжных совещаться, Набоков был неузнаваем. Он крепко сжал мою руку и сказал мне, что, слышав в свое время резюме лучших председателей за границей, он не предполагал, что можно дойти до такого совершенства, которое я проявил, по его мнению, несмотря на тяжкие мысли, которые должны были меня осаждать...».^[87] Поэтому в акте судебного разбирательства по делу Засулич и в предшествующих ему событиях А. Ф. Кони стремится представлять и представляет не себя как личность, но фигуру Закона, или в психоаналитических терминах, – фигуру Отца. Заметим, что на протяжении всей драмы попытки убийства и последующего судебного разбирательства апелляции всех вовлеченных в событие обращены к главному Отцу – царю. Именно он (а отнюдь не присяжные заседатели, конечно) подразумевается как главная фигура в этой драме, которая и призвана разрешить всю эту ситуацию. Это, действительно, отец загадочный, мистический, непредсказуемый.

Его уполномоченным представителем в конкретном случае судебного разбирательства и является А. Ф. Кони. Он активно действует в этой ситуации и затем активно описывает ее в тексте *Воспоминаний*. «Этот документ был передан мною в Академию наук для опубликования через 50 лет после моей смерти. Но шаги истории в

дни моей старости стали поспешнее, чем можно было это предвидеть, и в лихорадочном стремлении сломать старое ее деятели, быть может, скорее, чем я мог предполагать, будут нуждаться в справках о прошлом ради знакомства с опытом или ради понятной любознательности. Вот почему я не считаю себя вправе поддаваться желанию кое-что смягчить, кое из чего сделать в ней же выводы. Я не меняю ни одного слова, написанного 45 лет назад, а беседы, встречи и отношения с некоторыми из названных мною лиц описываю в послесловии и надеюсь, что читатель сделает из него напрашивающийся сам собою вывод».^[88] Боясь ошибиться или повредить своей репутации, он тем более тщательно вникает в обстоятельства происходящего.

Присяжные заседатели не являются случайными свидетелями судебного процесса как тайного и непонятного ритуала: этот ритуал с самого начала поставлен для их глаз. В том числе действиями председателя окружного суда А. Ф. Кони. С этой точки зрения, истинным организатором *интриги* судебного разбирательства является А. Ф. Кони. Его активное стремление к истине и правосудию обнаруживает, как настойчиво он стремится впечатлить, увлечь и, можно сказать, соблазнить важного свидетеля процесса – присяжных заседателей. Впечатлить и соблазнить проявлением фаллических, «отцовских» качеств, таких как способность репрезентировать порядок, закон, устанавливать рациональную связь причин и следствий, действительную последовательность событий. В конце концов, соблазнить и очаровать их своим образом главной репрезентативной фигуры этого процесса: во-первых, А. Ф. Кони столь популярен, безукоризнен, образован и благороден, что никакая женская фигура в принципе не может конкурировать с ним, как с фигурой соблазна; а, во-вторых, за его фигурой «законного», «правоохранительного» отца скрывается другая, самая значимая фаллическая фигура русской истории – «справедливый» отец-царь. Другим юридическим лицам на этой сцене правосудия просто не остается места (тем более – места для женского субъекта). Характерно, что позже, когда в связи с недовольством императора оправдательным приговором по делу Засулич у А. Ф. Кони начались служебные неприятности, недоброжелатели стали упрекать Кони в том, что главным мотивом его активности на суде было «желание прославиться и тяга к дешевой популярности».

Но что же стремится продемонстрировать и доказать своими действиями А. Ф. Кони? Возможно, ключом к пониманию его позиции является его отчетливо выраженное нежелание коммуницировать с Верой Засулич? Её внешний вид и манера держаться на суде вызывают у него чувство недоумения и раздражения (ведь она не реагирует и на него тоже!), её фотографические карточки, передающиеся из рук в руки, также кажутся ему возмутительными: на них нет ничего достойного внимания, кроме бледного, изможденного, невыразительного и отсутствующего лица. Нет женской фигуры и образа женственности: есть только фон от нее. Полное женское отсутствие.

Перед лицом этого вопиющего отсутствия мужчина/председатель суда просто не знает, как себя вести. Строить обычные покровительственные, сочувствующие и снисходительные, или, напротив, наказательные, осуждающие стратегии в отношении женского субъекта – так, как обычно строится мужской (традиционный) дискурс в отношении к женщине? Или пытаться выстраивать стратегии эротического соблазна и установления отношений интимности с ней (так уже поступал когда-то Нечаев по отношению все к той же молчаливой Вере Засулич, и такой же тип коммуникации по отношению к революционеркам выстраивал знаменитый руководитель охранного отделения Сергей Зубатов, формируя тем самым достаточно успешную систему женского провокаторства в русском революционном движении)?... А. Ф. Кони не знает и, главное, не чувствует, в каком направлении искать ответы на эти вопросы: ничто в поведении этой странной, как бы отсутствующей женщины Веры Засулич не дает ему подсказки, как же ему себя с ней вести. Чего она хочет, в конце концов? И с какой целью она решила совершить это убийство? Ведь не бывает же убийства «просто так». Должны же быть причины и какие-то рациональные объяснения. И, в конце концов, ведь убийство – это уголовное преступление, а политическое действие – это нечто совершенно другое, предполагающее жест сублимации. Поэтому А. Ф. Кони тщательно обосновывает в своём тексте отличие уголовного преступления от политического.

А, может быть, причина, проясняющая тайну избыточности активности А. Ф. Кони в ходе процесса Засулич, – это всего лишь его

скрываемое чувство беспомощности и импотентности в качестве фигуры правосудия перед женским молчаливым отсутствием как страстью? Не указывает ли упорно проявляемое А. Ф. Кони нежелание вступить в какой бы то ни было личный контакт с Верой Засулич на его предчувствие своего неизбежного поражения перед лицом женской страсти?... Не указывает ли прочтенная таким образом сцена судебного разбирательства и активной деятельности А. Ф. Кони на следующее: когда мужской субъект представляет драматическую сцену допроса и суда над женщиной, страдающей под гнетом царской власти, он осуществляет это с целью не позволить зафиксировать инстанции постороннего, третьего взгляда (присяжных заседателей, например) импотентность мужского правосудия, стремящегося продемонстрировать способность исполнить свою функцию в отношении женской страсти?

Женское как нарушение каузальности

Однако возможно также ещё одно, третье прочтение этой сцены, фокусирующееся на позиции самой Веры Засулич. Гипотеза этого прочтения состоит в том, что женское молчание и отсутствие, которые мы наблюдаем в суде, являются изначальным состоянием женской страсти, а не её следствиями. Женская страсть – это то, что существует вначале, а все последующие события – акт революционного террора, выстрел в Трепова, допрос, судебное разбирательство, активные действия председателя окружного суда А. Ф. Кони, внимание царя, присяжных заседателей, судебной публики – совсем не являются причинами тотального молчания Веры Засулич: скорее, они представляют собой некоторые почти терапевтические эффекты, способствующие тому, чтобы не позволить женщине окончательно ускользнуть в глубокую непреодолимую депрессию и абсолютное отсутствие. Другими словами, все эти действия и вся постановка судебного процесса – скорее выполняют функцию набора социальных шоков (подобных медицинским электрошокам), позволяющих временно переключить её внимание. Конечно, действие этих шоков – шоков, связанных с попыткой убийства, последовавшего ареста и суда – несоразмерно интенсивности женского отсутствия: однако такой

мощности шок может позволить хотя бы на время предоставить ей паузу и возможность для проявлений социальной активности.

В этой связи можно вспомнить топологию женского Рене Жирара, в которой женское понимается как находящее на спасительной дистанции от всякого социального действия. При этом женское связано у Жирара с функцией соблазна, осуществляя которую оно репрезентирует себя – и прежде всего атрибуты своего тела – мужскому субъекту, обольщает его и вовлекает в глубину «низкой», с точки зрения «мужского духа», сексуальной страсти. То есть первоначально история гендерных отношений определяется, по Жирару, топологией падения мужской духовности. Его итогом становится нарушение этой топологии вследствие рокового соблазнения женщиной, устанавливающей приоритет телесного начала над духовным.

Однако история Веры Засулич, представленная в *Воспоминаниях* А. Ф. Кони в контексте «большой русской истории», предлагает другую топологию женского. Исходной ситуацией этой истории является структура женского отсутствия, предполагающая неспособность женского субъекта осуществить процедуру самоопределения и саморепрезентации и обуславливающая сведение женского к фигуре пустоты, пустого означающего.

В терминах этой гендерной топологии именно мужской субъект выступает в качестве того, кто предлагает себя и своё тело женщине, кто репрезентирует себя перед ней как объект ее отсутствующего взгляда. Именно мужчина стремится привлечь ее внимание, посредством различных активных действий и жестов – жеста репрезентации милитаристского тела генерала Трепова, подставляющего себя под женский выстрел; справедливого и добропорядочного тела А. Ф. Кони, виртуозно разыгрывающего процедуру судебного заседания; и, в конце концов, закулисного и симулятивно поддерживающего универсальный порядок царского тела – и все это лишь для того, чтобы удержать ее внимание и вырвать ее из ее небытия: другими словами, чтобы вернуть ее в мир социальной реальности как таковой.

Сюжет освобождения женщины мужчиной из ситуации отсутствия посредством совершения некоторого радикального трансформативного действия хорошо известен в мировой литературе (например, жест

поцелуя в *Спящей красавице*). В истории же Веры Засулич «нормальный» порядок взаимодействия причин и следствий в процедуре женского освобождения мужчиной нарушен: то, что можно было бы рассматривать как следствие – феномен женского отсутствия во время судебного заседания, репрезентируемый молчанием Веры Засулич, оказывается более изначальным и значимым действием, чем то, что может быть расценено, как его причина – выстрел в генерала Трепова как шок, пробуждающий женского субъекта к действию. Статус женского отсутствия в ситуации Веры Засулич становится основополагающим и производительным: его интенсивность создает парадоксальную логическую фигуру, в которой следствия начинают действовать *до* причин и *при отсутствии* причин.

Что в данном случае является значимым для понимания феномена женской субъективности, конституирующейся посредством механизма страсти? Очевидно, анализируя ситуацию молчания Веры Засулич, можно было бы в первую очередь сделать вывод о том, что в условиях патриархатной культуры сама структура женской субъективности может возникнуть только благодаря активности мужского субъекта (в данном случае – это Нечаев, Трепов, А. Ф. Кони, царь). Однако возможен и другой вывод: феномен женской субъективности самостоятельно конституируется как структура отсутствия субъекта, детерминированного каузальной цепью. Женский субъект и есть тот разрыв, та брешь, которая отделяет причину от ее следствия. Другими словами, что есть эта женская страсть, которая подрывает нормативную каузальную связь между действиями и стимулами, как не основополагающий жест субъективизации, примордиальный акт свободы, женский отказ быть вписанной в универсальную сеть причин и следствий?..

«Убивать»: феминистские интерпретации

Представим себе почти невозможную ситуацию: как современная западная феминистская теория могла бы проинтерпретировать это событие покушения молодой русской женщиной на жизнь царского генерала?... Как известно, существует достаточно много западных (преимущественно американских) исследований истории женской сексуальности в России: прежде всего работы Ричарда Стайтса, Лоры Энгельштайн, Стефани Сандлер, Элен Гоццило и других. Однако это преимущественно интерпретации историков-славистов: их методология не предполагает использования методов феминистской теории. На сегодняшний день женская субъективность в России или русский феминизм не стали предметом анализа феминистской философской теории.^[89] Итак, если бы жизнь и поступок знаменитой русской террористки (Веры Засулич) стали объектом анализа критической феминистской теории, какие бы интерпретационные стратегии могли бы быть предложены в таком типе научного дискурса?

1. Прежде всего, феминистские теоретики могли бы подвергнуть деконструкции фаллоцентристскую фигуру А. Ф. Кони, как претендовавшего на роль инстанции господствующего означающего в процессе судебного разбирательства и в деле Веры Засулич в 1878 году. Фаллос как означающее понимается в современной феминистской теории не как структура стабильной идентичности, а, скорее, как знак своего собственного замещения: фаллическое – это такой элемент в структуре, который маркирует чистое различие; другими словами, такое присутствие, которое маркирует чистое отсутствие.^[90] Фаллос, таким образом, представляет не абсолютное означающее и соответствующий ему символический порядок, из которого, по мнению феминистских учениц Жака Лакана 60-х годов, исключена ситуация женского, но репрезентирует, скорее, *форму* символизации как таковую (но не форму объективности).

Поэтому присутствие А. Ф. Кони как фаллической фигуры власти на судебном процессе в качестве председателя окружного суда и в ходе подготовки процесса Веры Засулич очевидно было бы оценено современными феминистскими теоретиками как амбивалентное: присутствует ли в данном случае феномен женской жертвы (Вера

Засулич) как таковой, если место власти – фаллическое место – пусто?...

2. Но если место власти пусто, то что можно сказать об особенностях тех женских идентификационных политик, которые были вызваны и спровоцированы страстью русской террористки Веры Засулич? Вспомним, Вера Засулич избегала на допросе и на суде смотреть кому-либо в глаза: она поднимала глаза кверху. Потому что, если бы она посмотрела кому-либо в глаза, сила ее взгляда была бы непереносима для окружающих как невыносимая сила взгляда жертвы?

Ее «невинный» взгляд как взгляд жертвы делает нас виновными – и мы стремимся занять по отношению к нему другую дистанцию: дистанцию сочувствующих. Травматический для нас момент заключается в том, что мы не знаем, почему жертва страдает. Классическая философская традиция учит нас, что все жертвы в истории не напрасны: например, герой жертвует собой ради светлого будущего либо ради счастливой жизни возлюбленной. Современная топология жертвы такова, что жертва не знает, почему все, что случается с ней, столь ужасно. Происходящему с Верой Засулич ужасу нет объяснений. Место власти пусто, студент Боголюбов не является причиной её поступка, старое тело Трепова вообще не несет никакого смысла и ничего для нее не значит (Трепов, как известно, даже испытывал комплекс вины перед императором за то, что не умер от выстрела Веры Засулич. «Рассказывали, – пишет в своих *Воспоминаниях* А. Ф. Кони, – что Трепов, страдавший от раны, исход которой еще не был вполне выяснен и мог грозить смертью, продолжал все-таки “гнуть свою линию” и сказал на слова участия государя: “Эта пуля, быть может, назначалась вам, ваше величество, и я счастлив, что принял ее за вас”, – что очень не понравилось государю, который больше у него не был и вообще стал к нему заметно холодеть...»^[91]). Вся эта история в таком контексте – это история жертвы без причины: поэтому ее взгляд делает нас бесконечно виновными. Поэтому – вместе с судом присяжных – мы оправдываем Веру Засулич.

Но давайте не забывать: место власти пусто!

Событие встречи с фигурой жертвы, как подчеркивает современная феминистская теория, не является безопасным. Жертва играет важную

роль в функционировании соблазна, включающего соблазнение жертвенным телом как телом нашей фантазии. Соблазн жертвы, а не насилие агрессора начинает организовывать интригу повествования.

Современная феминистская теория фиксирует такой парадокс в феномене женской жертвы: с одной стороны, виктимизованная женщина стремится освободиться от состояния жертвы, с другой стороны, требуя признать себя в качестве жертвы, женщина настаивает на своём статусе жертвы, не только не желая от него отказываться, но даже обнаруживает склонность к тому, чтобы в качестве исключительной жертвы праздновать свою жертвенность.

Понятие амбивалентности позиции субъективности жертвы имеет важное методологическое значение для исследования современных форм насилия в отношении женщин и связанных с ними ловушек идентификации. Как производится мужской невроз страха перед женщиной-жертвой сексуального насилия? И не может ли непреодолимый женский невроз страха стать жертвой сексуального насилия быть симптомом более глубокого страха, подрывающего основы либерального «феминизма равенства», страха того, что женщина-жертва способна получать наслаждение в процедурах насилия, что она не желает лишиться привилегированного статуса жертвы в современной культуре? Отсюда вопрос современной феминистской теории: должна ли феминистская теория санкционировать отмену женской практики наслаждения, связанного с опытом жертвы?...

3. Если феминизм второй волны (с 60-ых до 90-х годов XX столетия) в выборе политических стратегий делает ставку на политики идентичности, то в современном феминизме преобладают стратегии, связанные с отказом от политик идентичности: стратегии дисидентификации, ориентированные на неэссенциалистские модели женской субъективности.

Как в этом контексте можно оценить поведение Веры Засулич в процессе ее судебного разбирательства, отказывающейся от любых форм репрезентации и неизменно демонстрирующей свое отсутствие как вовремя суда, так и после него отказываясь от участия в дальнейшей истории русского терроризма? Парадоксальным образом Вера Засулич, никак не проявив себя впоследствии в этой истории и никак не репрезентировав себя в качестве субъекта террористического

акта, хотя и совершив его, навсегда становится фигурой, выступающей в качестве одного из основных *символов* русского женского терроризма. Вызвав у передовой российской общественности мощные идентификационные импульсы не столько со своей личностью, сколько со своим действием террора, она навсегда осталась примером абсолютного женского отсутствия в русской истории, разделяя это странное место с другой её великой отсутствующей героиней – Наталией Николаевной Пушкиной-Ланской.

Загадка отсутствия Веры Засулич, возможно, заключается в том, что она не нуждается ни в чьих оценивающих – оправдательных или осуждающих – суждениях, то есть не нуждается ни в каком «другом». Очевидно, ей не нужен был ни студент Боголюбов, ни Трепов, ни присяжные заседатели, ни царь, ни сам Господь Бог, так как эта женщина сама посягнула и заняла место бога, если использовать формулировку Лакана, характеризующую стратегии женского наслаждения. Ее мир – это женский «мир без Другого», и ничто не может вмешаться в него. Женские стратегии субъективации выступают в данном случае радикально неидентитарными, вызывая в то же время сильнейшую идентификацию у окружающих (как и положено месту Бога).

Попытка понять желание Женщины – Бога (например, Веры Засулич) – это также один из важнейших сюжетов мировой литературы. А. Ф. Кони мучается, например, вопросом о том, каким же является истинное лицо Веры Засулич, если она, при всей ее внешней невыразительности и незначительности, оказалась способной решиться на столь экстраординарное действие – публичное убийство важного государственного лица, и приходит к выводу, что это одно из самых ужасных символических лиц-гримас современной России, воплощающее её злой рок и будущую гибель. С оттенком прокурорской брезгливости А. Ф. Кони употребляет в этом контексте термин «уголовность»: «уголовные преступления», «уголовное насилие», «уголовные поступки», «уголовные лица» по отношению к происходящим в то время в России политическим событиям.

На эти же мучительные вопросы о природе «тайны» женского субъекта Жак Лакан в 60-е годы XX столетия отвечает, как известно, иначе: женское лицо, как и лицо Бога, не является угрожающим и ужасным; его просто не существует. Паника мужского субъекта,

противостоящего женскому истерическому театру, начинается тогда, когда он обнаруживает, что за множеством маск, спадающих, подобно луковой шелухе, ничего нет, нет конечной «загадки женственности». Но эта тайна всегда, считает Лакан, в любых обстоятельствах ее конкретного обнаружения является травматическим шоком для мужчины, вновь и вновь воспроизводящимся в культуре.

Так же как Фрейд в конце жизни признававшийся, что то, чего он на самом деле не знает, – это что же такое женская сексуальность, Лакан, заканчивая свои тексты, посвященные женской сексуальности, оставляет вопрос открытым: «Я не хочу идти здесь дальше...». Однако Лакан стремится выйти из этой ситуации неразрешимости, совершая философский жест ускользания: он утверждает, что структура фемининного и есть структура субъекта как такового.

Что же касается феминистских критиков Лакана (Люс Иригарэ, Юлия Кристева и Элен Сиксу), то для них это «я не хочу идти здесь дальше...» сигнализирует о главном – о продолжающемся табуировании феномена женского в культуре. И то, что выбирают они – это идти дальше, это очерчивать новую топологию женского и контуры будущего феминистского дискурса.

* * *

P.S. После оправдания судом присяжных Вера Засулич (1849–1919) эмигрирует в Швейцарию, где в 1883 году она была задействована Плехановым в создании первой русской марксистской группы «Освобождение труда». Она переводит на русский язык работы Энгельса *Развитие социализма от утопии к науке* (1884) и Маркса *Нищета философии* (1886), а также пишет первую русскую биографию Вольтера *Вольтер. Его жизнь и литературная деятельность* (1893) и биографию Руссо *Жан-Жак Руссо. Опыт характеристики его общественных идей* (1899).

Обе работы были напечатаны под мужским псевдонимом – Н.Карелин.

2. «Женщины не существует»?

Теория страсти Нины Петровской

Мужчины, пишущие женщин:

«женщины не существует»

Как известно, дневник Валерия Брюсова, подробно описывающий 90-е годы XIX века и достаточно подробный даже там, где затрагиваются непростые отношения с «Зиночкой» (то есть Зинаидой Гиппиус), обрывается на 1904–1905 годах, чтобы уже потом, позже, 21 апреля 1907 года, в ночь под Пасху, дневник был продолжен, но уже в форме воспоминаний о прошедшем:

«Из 1904–1905 года. Для меня это был год бури, водоворота. Никогда не переживал я таких страстей, таких мучительств, таких радостей... *Литературно* (выделено мной. – И. Ж.) я почти не существовал в этом году...».^[92]

Это был год его любовных отношений с Ниной Петровской.

Наиболее известные воспоминания о Нине Петровской оставили близкие ей мужчины, принадлежавшие к кругу символистов (Брюсов и Белый, которые были главными персонажами этой любовной истории, и Владислав Ходасевич, который был Нининым другом), причём её женская субъективность в их текстах представлена достаточно однообразно.

Метафизика символизма базируется на строгом онтологическом различии между субъектом и объектом, между активным духом и пассивной природой. Женщине в этой метафизике отведена двойственная позиция, которая отражает специфику *русской мизогинии* начала XX века: с одной стороны, она представлена высшим по значимости символом в общей концептуальной иерархии символизма – Вечной Женственностью; с другой стороны, она рассматривается в качестве пассивной, лишенной духовного «я» субстанции, полностью детерминированной своей сексуальностью.

Примечательно, что концепция Вечной Женственности, зародившаяся в философии русского славянофильства, возникает в контексте противопоставления западноевропейскому понятию атомарной субъективности, и её главной характеристикой является неиндивидуальный статус субъективности: индивидуальная субъективность растворена в общем. Собственно, понятие женского потому и используется славянофилами в качестве идеальной модели в

процессе конституирования феномена русской субъективности как таковой, так как в русской культуре, с точки зрения Хомякова, женщина только тогда является «женщиной», когда она, – сущность не в-себе, но для-других. Однако коллективизм в отношениях с другими, понимаемый в терминах славянофилов, ограничивается сугубо духовными отношениями. Представленный в философии славянофилов способ соединения «я» с другими в форме исключительно духовного соединения становится идеальной моделью межличностного взаимодействия для русских символистов эпохи модернизма. В то же время в теории русского символизма, опирающейся на метафизику славянофилов, в конструкции эротических отношений представлена и другая сторона женской субъективности – полностью лишенная духовных характеристик сексуальность, которую также воплощает женщина. В текстах символистов часто показаны страсти и страдания женщины, сведенной к телесным характеристикам и лишенной духовного «я». Что для неё есть любовь? Высшее воплощение любви у такой женщины возможно не в духовном, а только в телесном соединении любящих; она не может признать в качестве «высшей любви» духовное соединение; доказательством «высшей любви» для неё являются сексуальные отношения. Когда Валерий Брюсов в *Из моей жизни* (1927) описывает свои подростковые (в 15 лет) любовные отношения с сестрами Викторовыми, то примечательной в этом тексте является его интерпретация причины их разрыва: он не посмел осуществить физическую близость с Анной в гостиничном номере, и именно поэтому, как он считает, Анна его бросила, ибо с ним, по словам Анны в интерпретации Брюсова, «только проскучаешь» – и это несмотря на то, что, как отмечает сам Брюсов, он был выгодным кавалером: сестры были бедны, а он, будучи сыном богатого купца, водил их в рестораны и на гулянья, дарил подарки, кормил и тратился на извозчика! Однако, по мнению Брюсова, желание Анной физической близости как доказательства любви оказывается сильнее её меркантильного расчета, то есть её желания продолжать пользоваться его материальной щедростью. Поэтому Анна Викторовна, воплощая тип недуховной женской сексуальности, прекращает, несмотря на выгоду, всякие отношения со слишком «духовным» молодым Брюсовым. ^[93]

Нина Петровская в текстах всех трех мужчин описывается как воплощение телесной стороны женской субъективности – как женщина, постоянно стремящаяся вызывать аффект у мужского субъекта («Она несколько раз пыталась прибегнуть к испытанному средству многих женщин; она пробовала удержать Брюсова, возбуждая его ревность», – свидетельствует Ходасевич в *Некрополе* (1939)). Жизнь Нины представляется и Белым, и Ходасевичем как наполненная многочисленными и мимолетными романами. Она описывается как женщина, у которой идея физической близости с мужчиной окрашивает все её существование. Нина Петровская неспособна достичь духовной позиции, понять прагматическое значение красоты. И даже когда возникает впечатление, что она наконец-то смогла обрести духовную позицию (например, на начальной стадии отношений Нины Петровской с Андреем Белым, когда кажется, что она увлечена его стихами), то вскоре обнаруживается, что за всей её кажущейся духовностью все равно, как уверен Белый, скрывается сексуальный интерес и желание физической близости с ним. («В 1904 году Андрей Белый был еще очень молод, золотокудр, голубоглаз и в высшей степени обаятелен», ^[94] – замечает Ходасевич.).

Сближение Андрея Белого с Петровской началось в январе 1903 года, а уже в январе 1904 года Белый с ужасом пишет: «произошло то, что назревало уже 11 ряде месяцев – мое падение с Ниной Ивановной». ^[95] По мнению Белого, даже когда Нина Петровская говорит о творчестве, о стихах, оказывается, что своей целью она имеет только одно – сексуальные отношения. Когда Белый бросает её, она сближается с Брюсовым и заводит другие многочисленные романы. «Однако все было напрасно, – свидетельствует Ходасевич. – Брюсов к ней охладевал. Иногда он пытался воспользоваться её изменами, чтобы порвать с ней вовсе. Нина переходила от полосы к полосе... Она тщетно прибегала к картам, потом к вину. Наконец, уже весной 1908 года, она испробовала морфий». ^[96]

Иначе говоря, даже друг Нины Ходасевич считает, что она способна только на «земную» любовь. Поэтому, по его мнению, Белый и бежал от Нины. «О, если бы он просто разлюбил, просто изменил! Но он не разлюбил, а он “бежал от соблазна”, – пишет Ходасевич. – Он бежал от Нины, чтобы её слишком земная любовь не пятнала его чистых риз». ^[97] Таким образом, женщина, если она не следует идеалу

Вечной Женственности, в представлении символистов, неспособна на чистое, незаинтересованное отношение к своему возлюбленному: «Сударыня, вы нам чуть не осквернили пророка! Вы отбиваете рыцарей от Жены! Вы играете очень темную роль! Вас инспирирует Зверь, выходящий из бездны».^[98] Неслучайно в брюсовском романе *Огненный ангел* главная героиня Рената, прообразом которой является Нина Петровская, пытается соблазнить даже ангела. То есть, с точки зрения символистов, Нина, как отмечает Ходасевич, «обязана была в данном случае любить Андрея Белого во имя его мистического призвания, в которое верить себя заставляли и она, и он сам».^[99]

В противоположность обычной, «земной» женщине, которая, по версии русских символистов, полностью определяется своей сексуальностью, мужчина в своем отношении к женщине является двояко детерминированным, с одной стороны, «низким» – сексуальным влечением, а, с другой стороны, «высоким» – любовью. «“Прекрасный Иосиф” (Андрей Белый. – И. Ж.), как это ни странно, был равнодушен к горничным, – пишет Нина Берберова. – У него всегда в Москве (когда он жил с матерью) были хорошенькие горничные. Он говорил, что “мамочка” после его несчастной любви к Л. Д. Б. так была озабочена его здоровьем, что «старалась брать подходящих горничных»».^[100] Однако этот тип чувственности мужского субъекта относится исключительно к сфере влечений, не включающей измерение трансцендентного и не имеющей никакого отношения к «настоящей» любви. Ведь настоящая любовь мужчины, как показывает Лакан на примере анализа фигуры Прекрасной Дамы, возникает только тогда, когда измерение трансцендентного обнаруживается в любом обыденном проявлении объекта любви, обеспечивая субъекту непрерывность наслаждения, не смотря на то, что реализация его сексуального желания становится всё более невозможной. Ходасевич в согласии с этой логикой утверждает, что «настоящая» любовь Андрея Белого началась только тогда, когда его любовным объектом становится «Прекрасная Дама» Любовь Дмитриевна Блок, в отношениях с которой его наслаждение и его любовь утрачивает темпоральный характер и становится вечной: «с этого-то момента он и полюбил по-настоящему, всем существом и, по моему глубокому убеждению, – навсегда. Потом еще были в его жизни и любви, и быстрые увлечения, но та любовь сохранилась сквозь все и

поверх всего. Только ту женщину, одну её, любил он в самом деле». [\[101\]](#)

Из двух возможных, по мнению теоретиков символизма, женских жизненных стратегий Нина Петровская наиболее последовательно воплотила первую – неудержимое желание сексуальной близости с мужчиной: Нина Петровская «не существует» без мужчин, она существует лишь постольку, поскольку служит средством для подчеркивания значимости их личностей. Неслучайно, когда с ней в Берлине знакомится Берберова, она описывает Нину с чувством глубокого разочарования: «С темным, в бородавках, лицом, коротким и широким телом, грубыми руками, одетая в длинное шумящее платье с вырезом, в огромной черной шляпе со страусовым пером и букетом черных вишен... Рената *Огненного ангела*, любовь Брюсова, подруга Белого – нет, не такой воображала я её себе». [\[102\]](#) В воспоминаниях Ходасевича – то же чувство разочарования и безразличия по отношению к Нине. Главная мысль его мемуаров *Конец Ренаты* та, что Ренаты не существует, если не существуют любившие её мужчины. Рената – только «один из центральных узлов, одна из главных петель той сети». [\[103\]](#) Ходасевич подчеркивает, рассказывая о встрече Белого и Петровской в ресторане в 1907 году, что Нина не говорит, но плачет. «У вас в тарелке больше слез, чем супа». [\[104\]](#) Сюжет *Конец Ренаты* Ходасевича стремительно движется к Нининой гибели, потому что как она еще может продолжать жить после всех любовных трагедий одна, если как одна, т. е. как «я» она не существует и никогда не существовала.

Ходасевич отказывает Нине даже в малейшей способности к литературному письму: «Писательницей называли её [...] в газетных заметках. Но такое прозвание как-то не вполне к ней подходит. По правде сказать, ею написанное было незначительно и по количеству, и по качеству». [\[105\]](#)

Бедная Нина, как её маркирует Ходасевич, страдающая Нина, молчаливая Нина, судьба которой – смерть.

Не можем ли мы сделать вывод, что в философии русского символизма главное качество женской субъективности – то, что она не существует независимо от мужской любви, что женщины нет «самой по себе»? Любовь Дмитриевна Блок мучилась тем, что, как свидетельствуют её воспоминания *Были и небылицы о Блоке и о себе*,

никого из окружающих мужчин не интересовала ни её индивидуальность, ни – хотя бы – красота её тела – розового, с прозрачной кожей, с копной золотых волос. Она вынуждена была в одиночестве любоваться им одна, предъявляя свое тело посредством зеркала самой себе. Блок воспринимал её красоту только в связи с «высшей», то есть духовной символикой Вечной Женственности. Окружающие же оценивали её индивидуальность только в связи с поэтической индивидуальностью её мужа, судя и меряя «Любу» по тому, насколько она подходит любимому поэту в качестве достойного дополнения. Даже старающаяся быть беспристрастной в оценках Берберова в день похорон Блока не могла не отметить, что Л. Д. Б. – «тяжеловата». Но и тело Нины Петровской, описанное в воспоминаниях современников, предназначено не для слов. По-разному описывается тело Петровской различными авторами: «коренастое...» – у Берберовой, «мила...» – у Блока, «скрывала свои года...» – у Ходасевича. Роман Брюсова *Огненный ангел* – роман об истерическом теле Нины, когда «симптомы говорят вместо неё». В романе почти нет слов Ренаты, так как слова заменены симптомальным языком истерического тела: «Никогда до того дня не видел я таких содроганий и не подозревал, что человеческое тело может изгибаться так невероятно! На моих глазах женщина то вытягивалась мучительно и против всех законов природы, так что шея её и грудь оставались твердыми, как дерево, и прямыми, как трость; то вдруг так сгибалась вперед, что голова и подбородок сближались с пальцами ног, и жилы на шее чудовищно напрягались; то напротив, она удивительно откидывалась назад, и затылок её был выворочен внутрь плеч, к спине, а бедра высоко подняты».^[106]

В дискурсе модернизма больное, страдающее тело воплощено в теле женщины. Само вхождение Нины Петровской в круг символистов, по свидетельствам Ходасевича и Белого, началось, собственно, с её телесного «падения», в результате чего она обратилась к мистике и начала замаливать свои «грехи». «В сущности, каяться следовало»,^[107] – строго подводит итог Ходасевич.

«Женщины не существует»: женское «духовное» тело

Но как же тогда, если сфера женской реализации ограничивается сексуальными отношениями с мужчиной, женщина может функционировать одновременно и как инстанция высокой, «духовной» любви – та, которую Нина Петровская парадоксальным образом также воплощала для русских символистов?

Не можем ли мы предположить, что в философии русского символизма женская субъективность на самом деле понимается как не эссенциалистская, т. е. как – в духе современных теорий неидентитарной субъективности – *перформативная*, не имеющая какой-либо изначальной сущности, реализующаяся посредством различных антиэссенциалистских аффирмативных действий, или истерических симптомов, столь искомых в женской субъективности мужчинами-символистами?

Как показывает анализ случая Нины Петровской, функционирование конструкции духовной любви обеспечивается в культуре символизма механизмом мужского нарциссизма: в своем чувстве духовной любви к женщине мужской субъект выстраивает и поддерживает идеальный образ себя самого. Тем самым мужской субъект обретает способность не фиксировать разрыв, отделяющий его от его идеального образа, проецируя свой идеальный образ на Другого – женщину, обеспечивающую функционирование его духовной любви. Любовь потому «слепа», что воображаемое, проецируемое субъектом на Другого, кажется ему на самом деле реализованным в этом Другом, в объекте его любви – безотносительно к реальным характеристикам данного объекта. Иначе говоря, женщина в этом механизме нарциссизма используется только в качестве проекционного экрана, поскольку не женщина является причиной мужской любви. Скорее, сам мужчина и расщепленность его сексуального желания производит женщину в качестве объекта своей духовной любви.

Собственно, так и функционирует один из механизмов того известного парадокса субъективации, который сформулировал Лакан – «женщины не существует»: поскольку женщина существует лишь в той степени, в какой её производит мужское сексуальное желание. Как только функционирование мужского сексуального желания прекращается, женщина перестает существовать: достаточно лишь того, чтобы мужское желание исчезло.

Нина Петровская вошла в историю русского символизма благодаря страсти двух мужчин – Андрея Белого и Валерия Брюсова, страсти, которая, как оказалось, к ней не имела никакого отношения, определяясь исключительно отношениями соперничества между этими двумя творцами. Один из них – Андрей Белый – сформировал, используя фигуру Петровской, один из своих вариантов идеала Прекрасной Дамы, на алтарь служения которой можно принести свое творчество (но у него и до, и после этого присутствовал этот идеал Прекрасной Дамы: до Петровской – М. К. Морозова, после – Л. Д. Блок). Другой – Валерий Брюсов – благодаря своей страсти к Петровской создал образ женщины-истерички, Ренаты, заставив поверить в его соответствие реальности как её саму, так и её окружение. Ходасевич пишет об этом прямо: «Нина [...] была истеричкой, и это, быть может, особенно привлекало Брюсова: из новейших научных источников (он всегда уважал науку) он ведь знал, что в “великий век вековедения” ведьмами почитались и сами себя почитали – истерички. Если ведьмы 16 столетия “в свете науки” оказались истеричками, то в 20 веке Брюсову стоило попытаться превратить истеричку в ведьму».^[108] Но Ходасевич, если он не вводит в заблуждение читателя сознательно, конечно, заблуждается: женщина, не существуя, в то же время, как отмечает Жижек, выступает симптомом мужчины: обретая бытие как проекцию его сексуального желания, которое в принципе *не может им контролироваться*. Неслучайно никто из современников не говорит о Нине Берберовой, похожей на Одри Хэпберн, что она «красавица» – поскольку Берберова, как можно судить по её автобиографии *Курсив мой*, предпочитала любить сама вместо того, чтобы любили её.

«Женщины не существует»: страсть и слово, слово и жест (трансгрессивное тело женской сексуальности)

Почему женщины не существуют?

Прежде всего потому, что она не может быть интегрирована в символический порядок языка. Ходасевич, мужчина-друг, прямо, как было сказано выше, отказывает Нине Петровской в праве на язык.

В отсутствии слов Нина Петровская в изображении Ходасевича реализует себя на уровне истерических жестов: черное платье с

крестом; лицо, закрытое черным платком; сиденье с Брюсовым на полу с бутылкой коньяку в квартире Ходасевича; слезы, слезы, всегда слезы. По многочисленным воспоминаниям современников мы хорошо знакомы с серией симпатических женских жестов этой эпохи – поза Зинаиды Гиппиус нога на ногу в религиозно-философских собраниях, демонстрирующая её узкие бедра, её лорнетка, направленная в упор на собеседника и тем самым бесконечно её/его смущающая, и копна рыжих полос; это «узкие платья» Ахматовой или «широкие юбки» Цветаевой; истерические жесты Любови Дмитриевны Блок – в частности, её стремительный жест ухода в актрисы, в жизни которой решающую роль играют жесты, а не слова. (Было ли это сознательным сопротивлением миру слов, в котором жил её знаменитый муж, его мать и все их родственники и друзья?...)

Нина Петровская всю свою жизнь представила в виде серии телесных эксцентричных *пародийных* жестов, в которых окружавшие её мужчины фиксируют исключительно измерение истерии: «Придешь к ней, бывало; – вспоминает Ходасевич, – в красной шелковой кофте, среди красных отблесков красного своего абажура и жарких теней, замотает нелепо серьгами, напоминая цыганку; придешь в другой раз: бледная, черноволосая, в черном во всем, она – монашенка; я бы назвал её *Настасьей Филипповной*, если бы не было названия еще более подходящего к ней: тип средневековой истерички...». ^[109]

Славой Жижек, рассматривая вопрос о соотношении тела и символа, утверждает, что в дискурсе символизма смысл-слово культивируется как Новое Тело. Воплощением Нового Тела в культуре русского символизма стала «Вечная Женственность» Любовь Дмитриевна Блок (что и испортило ей, как известно, жизнь). В то же время символистская трактовка соотношения между телесной глубиной (выраженной жестом) и смыслом-словом принципиально отличается, по мнению Жижека, от классической идеалистической, допуская взаимодействие между ними через акт трансгрессии. Вспомним в этом контексте, что Андрей Белый еще во времена «аргонавтов» разрабатывает особую концепцию трансгрессивного жеста как механизма, позволяющего переводить характеристики асимволического, имманентного на уровень духовного трансцендентного. В таком случае выстраивается следующая логика символистского отношения к женскому телу: если женское тело не

является «духовным», трансцендентным, т. е. не указывает на «высшие» нетелесные ценности, оно приговаривается к тому, что называется «темной телесностью» и осуждается. С таким телом можно без сожалений расстаться, что Белый и осуществляет в отношениях с Ниной. Однако к концу периода «аргонавтов» у Белого зарождается новая концепция символистского жеста: жест теперь понимается не как асимволический телесный, но как трансгрессивный, т. е. имманентно-трансцендентный одновременно. И Белым была найдена магическая сила, которая делает его таковым – сексуальность, которая больше не маркируется как «низкая», «бездуховная» и не осуждается.

Русские символисты знали и использовали в своих теоретических разработках фрейдовский психоанализ. При этом, в отличие от Ивана Ермакова, буквально прочитывавшего литературные тексты исходя из физиологически и анатомически понятой сексуальности, они задолго до Лакана рассматривают феномен сексуальности как трансгрессию за пределы физиологии. Здесь и используется концепция Вечной Женственности Владимира Соловьева. В этой концепции запрет на буквальную реализацию мужского сексуального желания придает ему дополнительную интенсивность в форме духовного эроса, объектом которого выступает Вечная Женственность. При этом субъект желания перемещается из сферы делёзовской «телесной глубины» в сферу «нетелесного смысла».

Другими словами, сексуальность как основное измерение субъективности в дискурсе русского символизма признается концептуально значимой только при условии исключения из нее измерения объектности, физиологичности, т. е. будучи подвергнутой процедуре десексуализации и репрезентированной в форме асексуального.

Одним из идеологов Вечной Женственности была, как известно, Зинаида Гиппиус, которая и стремилась буквально воплощать асексуальный идеал сексуальности в среде русских символистов. Её белые, цвета невинности платья, надеваемые во время публичных выступлений в Религиозно-философских собраниях, её длинная заплетенная коса, которую носят незамужние девушки, подчеркнутое отсутствие чувственного влечения заставляют мемуаристов описывать Гиппиус в характерном для того времени словаре «нетелесной сущности» и «нетелесного идеала». Хотя по версии Акима

Волынского, разделившего всех творческих женщин эпохи русского модернизма в работе *Русские женщины*^[110] на два вида – «друидессы» (асексуальные) и «амуретки» (сексуальные женщины), Гиппиус относится именно к разряду вторых. «Вечером, опустивши массивные шторы в своем кабинете дома Музури на Литейном, она, – пишет Волынский, – любила иногда распускать поток своих золотых сильфидных волос. Она брала черепаховый гребень и проводила им по волосам, вызывая искорки магнетического света».^[111]

Не можем ли мы предположить, что именно в целях нейтрализации этого тревожного и мучительного воздействия женской сексуальности как «темного континента» в символистской философии и возникает концепция Нового Тела (в частности, трансгрессивной Вечной Женственности), в оковы которой попадает Нина Петровская?

Убивать. История женской страсти: в кого стреляла Нина Петровская?

Итак, 14 апреля 1907 года Нина Петровская стреляет в упор в Валерия Брюсова, но пистолет дает осечку. Все без исключения мемуаристы (Владислав Ходасевич, Нина Берберова, Юрий Терапиано, Роман Гуль) пишут о том, что Петровская стреляла в Белого.

На самом деле Петровская стреляла в Брюсова, но произошло это на лекции Белого. Мемуаристы же, по-видимому, симптоматически направляют дуло пистолета Нины Петровской в сторону того, кто выступил первым объектом её роковой страсти и последовавшего её падения.

О Белом, каким он был в это время, пишет Ходасевич: «Им восхищались. В его присутствии все словно мгновенно менялось, смещалось или озарялось его светом. И он в самом деле был светел. Кажется, все, даже те, кто ему завидовал, были немножко в него влюблены».^[112] Или: «Белый в ту пору был в большой моде. Дамы и барышни его осаждали». Одновременно Ходасевич вспоминает, с какой иронией Белый в это время относился к женщинам: «“ – Ах, что за прелесть эта милейшая мадемуазель Штаневич! Я от неё в восторге! – Борис Николаевич, да ведь она Станевич, а не Штаневич! – Да ну, в самом деле? А я её все зову Штаневич. Как вы думаете, она не обиделась?” Неделю спустя опять: “Ах, мадмуазель Штаневич! –

Борис Николаевич! Станевич! – Боже мой! Неужели? Какое несчастье!” А у самого глаза веселые и лживые».^[113] Берберова в *Курсив мой* добавляет, как уже было сказано, к этому амбивалентному образу существенную деталь «второго плана» из жизни Белого – его любовь к горничным... И действительно, асексуальная метафизика Вечной Женственности русских символистов гармонически соседствует с практиками сексуальности их повседневной жизни и быта, не оказывая никакого воздействия на них.

Для того, чтобы войти в культуру символистов повседневные практики сексуальности должны были приобрести характер творческих, экспериментальных, пусть даже в комической форме, как, например, в кружке Брюсова: «...на каком-то символистском вечере в Москве, где читались стихи, много пилось, много говорилось о всяких “чарах”, “мигах”, “одержимости”, “оргазмах”, когда вечер был в полном разгаре, далеко за полночь, Брюсов предложил потушить электричество и всем раздеться. А через десять минут – зажечь. Согласились. Электричество потушили. И через десять минут зажгли. Что же все увидели? Никто, оказывается, не разделся, кроме Яценко. Он один стоял голый. Поднялся общий хохот, выкрики. И страшно смущенный Яценко начал торопливо одеваться, прикрывая свою адамову наготу».^[114]

Другими словами, эксперимент в сфере сексуальности в контексте эстетики символизма ставился на себе лично и понимался буквально. Поэтому выстрел Нины Петровской в Брюсова воспринимался как ординарное житейское событие. Примечательным является только тот факт, что все мемуаристы написали о том, что она стреляла в *Белого*.

Роман Нины Петровской с Андреем Белым продолжался зимой 1903–1904 годов. Закончился он болезненно для героини романа: Белый бросил её, обвинив в «низких» страстях и в своем «падении». Как уже было сказано, чтобы вернуть внимание Белого, Нина заводит роман с Брюсовым и оказывается полностью вовлеченной в эти отношения. Брюсов пишет роман *Огненный ангел*, где прототипами героев романа и их отношений (Ренаты, Рупрехта и Генриха) послужили реальные любовные отношения Петровской, Белого и Брюсова: Андрей Белый был представлен ангелом, светлым полюсом в романе, а Брюсов ассоциировался с темными силами в качестве «мага» и дьявола. Брюсов писал роман по мере развития реальных любовных

отношений. Как только отношения исчерпали себя в жизни, роман также был дописан. Брюсов навсегда отправил Нину из России. Нина становится алкоголичкой, морфинистской, калекой (хромает на одну ногу после попытки самоубийства), нищенкой, занимается проституцией. 23 февраля 1928 года она покончила с собой в Париже, открыв газ в своей квартире. Отношение к обоим бросившим её мужчинам у Нины Петровской было разным: Белого она не любила до конца своих дней, а о Брюсове оставила очень «человечные», по выражению Горького, воспоминания. Во время своей первой встречи с Белым в 1903 году Нина Петровская была женой преуспевающего владельца книгопечатного бизнеса...

Среди всех мемуаристов только Ирина Одоевцева уточнила траекторию Нининого выстрела: «“Да, да, – говорю я. – Да, я знаю. Когда Брюсов наконец бросил Нину Петровскую, она на вечере в Политехническом музее стреляла в вас как главного виновника всех её несчастий. Но револьвер дал осечку”. Белый отчаянно машет на меня руками. “Ах, нет, нет! Совсем нет! То есть и нет, и да! Она действительно навела на меня револьвер, прицелилась в меня. А я не шелохнулся. Я стоял перед ней на эстраде, раскинув руки и ждал. Ждал смерти. Но она не выстрелила в меня. Она перевела револьвер на Брюсова. А он, как барс, – и откуда в нем такая ловкость, в нем, неповоротливом и хилом? – прыгнул с эстрады и выхватил у неё из руки револьвер. Она все же успела выстрелить, но пуля попала в потолок».

[\[115\]](#)
То есть, оказывается, целилась в одного, а стреляла в другого. То есть – сразу в обоих?..

«Женщины не существует»?... («новое тело», наркотики)

Могла ли Нина Петровская реализовать себя каким-либо иным образом, например, посредством *нового символистского женского письма*? Как уже было сказано, окружавшие Нину Петровскую мужчины отказывали ей в доступе к символическому; Нина, в их представлении, реализует себя только на уровне «низкой» асимволической сексуальности. Даже когда Нина выбирает Брюсова, являющегося признанным мэтром поэзии русского символизма, в качестве средства своей мести начинающему поэту Андрею Белому, её расчет состоял в том, чтобы доказать Белому свою собственную ценность как любовного объекта – если уж сам мэтр оценил её в этом качестве! Кроме того, расчет состоял и в том, чтобы с помощью измерения «телесной глубины» Брюсова-человека как признанного мэтра и инициатора различных литературных начинаний разрушить «смысловую поверхность» Белого-поэта. Брюсов, в свою очередь, по словам Ходасевича, также изначально имеет в этих отношениях свой расчет: «Брюсов... подчеркнуто не замечал её. Но тотчас переменялся, как наметился её разрыв с Белым, потому что, по своему положению, не мог оставаться нейтральным. Он был представителем демонизма. Ему полагалось перед Женой, облеченной в Солнце, “томиться и скрежетать”. Следственно, теперь Нина из “хорошей хозяйки” превращалась в нечто значительное, облакалась демоническим ореолом. Он предложил ей союз – против Белого».^[116]

Кульминацией этих спланированных отношений взаимного расчета и становится нерациональная, слепая, гибельная для Нины страсть к Брюсову. Зная, что он является поэтическим соперником и *объектом а* (замещающим Другого) для Белого, она хочет использовать его как средство мести – на уровне объектно понимаемой сексуальности. В результате происходит трансформация этих асимволических отношений меркантильного расчета в «высокую» страсть: Брюсов, механически помещенный ею в позицию Другого, *на самом деле* становится для неё Другим, из отношений с которым соображения меркантильности и рационального расчета исключены. Критерием недоступности Брюсова для Нины в таком случае неожиданно

становится тот же критерий, который делает недоступным для неё и Белого – критерий поэзии («смысла»), которого сама она, будучи воплощением «телесной глубины», лишена.

Собственно, и пристрастие к наркотикам на первый взгляд лишь усугубляло существование Нины исключительно на асимволическом уровне. Ведь, с одной стороны, с помощью наркотиков она предъявляет асимволическую женскую субъективность символическому порядку мужских слов, чувств и взаимоотношений, из которых оно вычеркнуто. Однако хотя женское тело не может быть интегрировано в порядок их *смысла* и их *слов*, оно может быть им хотя бы предъявлено. Другими словами, через наркотики Нина Петровская пытается артикулировать женскую страсть независимо от критериев культуры доминантной маскулинности. Она почти умирает от нищеты в Риме, пока Алексей Толстой не помогает ей переехать в Берлин и устроиться в *Накануне*; Нина не может жить без шприца; Нина не может жить без рюмки вина; Нина открывает газ в своей квартире и кончает жизнь самоубийством потому, что умерла её больная сестра Надя, а сама Нина боится пустого пространства. Как ещё женщина, помещенная в границы мужской логики Вечной Женственности, может предъявить свое «я»? Через наркотики, измены, пьянство, попытки самоубийства. «Нина переходила от полосы к полосе... Но во все полосы она предавалась отчаянию. По двое суток, без пищи и сна, пролеживала она на диване, накрыв голову черным платком и плакала... Иногда находили на неё приступы ярости. Она ломала мебель, швыряла вещи, бросая их “подобно ядрам из баллисты”, как сказано в *Огненном ангеле* при описании подобной сцены...

Осенью 1909 года она тяжело заболела от морфия, чуть не умерла.... Война застала её в Риме, где прожила она до осени 1922 года в ужасающей нищете, то в порывах отчаяния, то в припадках смирения, которое сменялось отчаянием еще более бурным. Она побиралась, просила милостыню, шила белье для солдат, писала сценарии для одной кинематографической актрисы, опять голодала. Пила. Порой доходила до очень глубоких степеней падения».^[117] Интернализируя в своей повседневной реальной жизни мир символистских ценностей, в котором её асимволическому нет места, она тем не менее проявляет себя в *истерических симптомах*, не

позволяющих свести её к искомой символистами женской «сущности». Это был её вызов *их* философии жизни и *их* Вечной Женственности.

Таким образом, использование наркотиков Петровской может быть проинтерпретировано как проявление неэссенциалистской структуры женского, предъявляющей женское в *истерических симптомах*, не позволяющих свести её к искомой символистами женской «сущности». Кроме того, отношение к символическому, к «словам» у Нины Петровской было предельно трепетным. Белый описывает мучительное чувство стыда у Нины за своего мужа, преуспевающего адвоката и издателя, владельца символистского издательства *Гриф*, читавшего стихи – «наорав всякой дряни рифмованной», по выражению Белого – в присутствии Александра Блока. «Писательница Петровская, – та даже за уши схватилась от такого бессмысленного безвкусица: как оскорбленная оплеухой, дрожала; стыдно видеть своего мужа таким». ^[118] Сама же Нина Петровская в *Воспоминаниях*, описывая историю создания *Грифа* (издательства мужа), полностью стоит на стороне Брюсова (издателя *Музагета*) в партийной борьбе между издательствами. Примечательным здесь является то, что главным аргументом Нины в этой борьбе являются не деньги, не власть, не слава (то есть не то, за что реально боролись русские символистские издательства начала века *Гриф* и *Скорпион*), но – слова, поэзия. Брюсовскую любовь к администрированию она оправдывает поэзией. Брюсовскую двойную жизнь в семье и его измены она оправдывает поэзией. Брюсовские деспотизм и властолюбие по отношению к молодым поэтам она оправдывает поэзией. Свою разбитую Брюсовым жизнь она оправдывает его поэзией.

Возможно, наркотики Нины свидетельствуют о способности её женской субъективности находиться вне сферы фаллоцентристской логики, располагаясь «по ту сторону» Фаллоса, и реализуя другое, нефаллическое наслаждение – *jouissance féminine*? Иногда кажется, что её наслаждение – смена нарядов и причёсок, литературное творчество, домашняя мебель, ссоры, быт, письма, вино, морфий, записки, игры, слезы и скандалы – не вписывается ни в один из этих двух возможных – ни в асимволический, ни в символический – порядков реальности.

Более того, складывается впечатление, что окружающие её мужчины лишь мешают ей реализовать её собственное, не предназначенное для их наблюдения наслаждение. Она ведь может

любить (или не любить) сразу двоих – и Белого, и Брюсова. И даже ещё других, кроме этих двух (тех, кого она называла «прохожими»); она может, как оказывается, стрелять сразу в двоих; может делить чужие секреты сразу со всеми и не понимать, почему это плохо.

Может, она стреляла в этих мужчин потому, что они ей – оба – просто мешали? Мешали её наслаждению, её *jouissance féminine*?

Вспомним, что Брюсов, в которого стреляла Нина, погиб раньше Нины Петровской. Что в столе в его рабочем кабинете всегда валялись шприцы. ^[119]

Делёз и Гваттари, определяя концепт становления, ввели понятие, которое сегодня активно используется в феминистской теории – «становление-женщиной». Само понятие становления возникает из необходимости описания такой степени *аффекта*, которая не может быть зафиксирована в терминах онтологической стабильности. Метафора «тело без органов», взятая Делёзом и Гваттари из словаря Антонена Арто, и означает невозможность редукции аффективной множественности в единое. Основное качество «тела без органов» – то, что оно не существует в условиях присутствия значимого Другого. Акцентированная фиксация на Другом – это, в терминах психоанализа, характеристика истерической субъективности, присущая в равной степени и Белому, и Брюсову. Оба они на протяжении всей своей жизни получали наслаждение или страдали в зависимости от того, как их оценивают *другие* – публика, читатели, коллеги; в зависимости от того, каким представлялось им их итоговое место в иерархической «табели о рангах» русской культуры. Отсюда интенсивный творческий поэтический эксперимент обоих – поиски слов и ритма, которые способны удерживать внимание читателя.

По сравнению с ними обоими у Нины Петровской отсутствует ситуация соотнесенности с фигурой значимого Другого. Она на самом деле не стала и не стремилась стать «писательницей», несмотря на то, что именно так её называет Белый в своих воспоминаниях, а Брюсов в письмах уговаривает писать рассказы. Нина Петровская всю свою жизнь была настолько полна собой и своими собственными внутренними переживаниями, что в принципе не могла удерживать внимание читательской аудитории, то есть создать текст, ориентированный не на себя, а на Другого. Собственно, именно эта причина и делает её *Воспоминания* о Брюсове патетичными и

невывразительными одновременно: она была столь полна своим чувством к недавно умершему Брюсову, что отказалась от задеирования каких-либо литературных приемов, необходимых для поддержки читательского внимания.

Поразительно в ней также неподдельное безразличие к собственной внешности в ту образцовую в этом смысле эпоху,^[120] когда, по словам самой же Петровской, стало уделяться огромное внимание внешности человека: «Дамы, еще вчера тяжелые, как кули в насиженных гнездах, загрезили о бальмонтовской “змеиности”... Кавалеры и их мужья приосанились, выутюжились *à la* Оскар Уайльд. Появились томно-напудренные юноши с тенями под глазами. Излюбленным цветком стала “тигровая орхидея”...».^[121] Но сама Нина абсолютно не фиксирована на своей внешности (всегда предназначенной для Другого). Внешности у неё как бы и не было, так как всю её жизнь составляло исключительно «внутреннее». За полным безразличием к внешности скрывается опять же всякое нежелание считаться с мнениями и оценками других. Более того, Ходасевич как бы вскользь замечает основной парадокс отношений Нины с теми «великими» мужчинами/поэтами русской культуры эпохи модернизма, которые были её любовниками и одновременно культовыми фигурами их поколения: в её «внутреннем» действии «дохождения до конца», о котором Ходасевич говорил, что оно было главным в истерической субъективности Нины Петровской, никто из этих других никак и никогда не смог повлиять на неё: ни в текстах, ни в выборе жизненной стратегии. Скорее повлияла сама Нина – например, приучив Брюсова к морфию и разрушив в конце концов свою страсть «дохождения до конца, до предела» его жизнь, а также став первой из трех женщин (Нина Петровская, Любовь Дмитриевна Блок, Ася Тургенева), которые, по словам Белого, разрушили и его жизнь.^[122] В отличие от классической модели рационально организованного мужского субъекта, субъективность Нины Петровской предельно дезорганизована (вместо форм – бесформенность) и дезартикулируема (вместо слов – слезы и питье; Роман Гуль подчеркивает, что без рюмки с ней не было смысла общаться).

Как в теории русского символизма, так и в личной жизни всех участников этой истории страсти важную роль сыграла концепция «мигов» Валерия Брюсова, базирующаяся на наркотической практике.

«Миг» – это интенсивное переживание жизни, когда каждый «миг» является самоценным, нарушая цепь традиционной каузальности. Наркотики в этом контексте дают возможность интенсифицировать «миги» жизни: они элиминируют форму и личность, а скоростное время наркотиков перестает быть собственным временем субъекта. Происходит так называемая детерриториализация субъективности – не остается никакой возможности для эссенциализма, лишь антиэссенциалистские параметры скорости или замедления: вне форм и вне идентичности субъекта. Ассамбляж наркотиков, по выражению Делёза и Гваттари, никогда не содержит в себе каузальную инфраструктуру. И именно наркотики являются тем средством, которое обеспечивает возможность скорости («сумасшедшей скорости», по выражению Делёза), как выход за пределы органического тела. Главное в «новом», наркотическом желании то, что оно нефигуративно: страсть Нины Петровской, подкрепленная наркотиками, всегда больше или меньше её страсти к Андрею Белому или Валерию Брюсову. Такова же и её страсть к литературе – одновременно больше или меньше, чем страсть к словам.

Наркотики также разрушают и память, которая всегда свидетельствует об одном – о наличии травмы (например, эдипальной травмы), ограничивающей «сумасшедшую скорость» наслаждения.

Именно поэтому в поражающих своей безыскусностью *Воспоминаниях* Нины Петровской отсутствует ритм памяти, как и ритм вообще, обеспечивающий смену ритмических ощущений удовольствие/неудовольствие, наслаждение/нехватка, собственно и создающих интригу литературного письма. Поэтому Нина – безобразная, жуткая, пьяная идет к «блестящему» Маклакову, который («великий женолюб», по выражению Романа Гуля) в дни молодости без памяти был в неё влюблён, но которого она отвергла: устраиваться на работу.^[123] И ей совершенно всё равно, как он её, Нину Петровскую, несравненную и роковую музу символизма, воспримет теперь, после стольких лет разлуки – как воспримет её внешность – или тот факт, что она так и не стала «писательницей». Поэтому она, ничуть не смущаясь, пишет письмо Горькому с просьбой опубликовать/продать её интимные *Воспоминания* о Брюсове: желание пить и наркотическое желание интенсивнее всех других чувств, и оно

не знает вины как цензуры Другого: оно знает только внутреннюю скорость «жажды»...

...В кого стреляла на самом деле Нина Петровская? Кого она любила, а кого она ненавидела? Кто виновен в её гибели? И является ли её *jouissance féminine* вообще гибелью?...

3. Теории и практики адюльтера в русском модернизме

«Непристойное дополнение», или против брачного договора

Адюльтер является одним из основных литературных сюжетов эпохи модернизма.

Почему?

Потому что именно с адюльтером связано модернистское убеждение, что только вне сдерживающих уз брака, в адюльтерной трансгрессии, мы можем получить «истинное», т. е. нарушающее Закон наслаждение. И хотя в русской литературе второй половины XIX века не раз представлена история крушения надежд на недоступное наслаждение влюбленных тогда, когда оно из запретного адюльтерного становится легальным (хрестоматийным примером является роман Толстого *Анна Каренина*, показывающий, что как только внешнее препятствие для совместной жизни любовников исчезает, Анна бросается под колеса поезда), дискурс модернизма упорно продолжает связывать адюльтер с возможностью высшего сексуального наслаждения (вспомним *Серебряный голубь* и *Петербург* Андрея Белого, *Гнев Диониса* Евдокии Нагродской, *Ключи счастья* Анастасии Вербицкой, *Последние страницы из дневника женщины* Валерия Брюсова и др.). Более того, можно сказать, что адюльтер становится важнейшим условием интенсификации женской сексуальности как выражения «неизъяснимого» женского наслаждения в русской культуре на рубеже веков.

Здесь мы, по-видимому, вновь сталкиваемся с простой диалектикой желания и запрета: «я» желает *запретного Другого* (например, партнера вне брачного договора). То, что после *Анны Карениной* в русской литературе не появилось романа, в котором адюльтер завершился бы браком, указывает вовсе не на торжество тезиса Толстого о неизбежности наказания за акт прелюбодеяния, но скорее на то, что сама структура адюльтера – как структура наслаждения, определяющаяся в терминах онтологии избытка и превышающая регистр удовольствия, – в принципе не допускает завершения в форме брака.

В то же время парадоксальной особенностью репрезентации практик адюльтера в культуре этого периода оказывается их перевод на уровень Символического, предполагающий, в соответствии с известной лакановской формулой, невозможность сексуальных отношений.^[124] Другими словами, обнаруживается, что в основе механизма адюльтера лежит не диалектика запрета и желания, а имманентный закон самого желания, действующий независимо от процедуры внешнего запрета.

В частности, одной из основных особенностей функционирования желания в структуре внебрачных связей в культуре модернизма выступает внутренний механизм не детерминированной объектно трансформации *ординарного* партнера по адюльтеру в *Другого* – например, в так называемую «Другую женщину». Сексуальные отношения в этом случае не могут состояться как брачные отношения партнеров, так как женщина, обретая статус «Другой женщины», становится недостижимой для заключения буржуазного брачного договора, а практика адюльтера переводится с уровня повседневной реальности в регистр Символического. При этом от женского субъекта, для того чтобы стать «Другой женщиной», не требуется ни исключительной недоступности, ни каких-то особых личных качеств. Поэтому, например, прекрасная мать и жена – поэтесса Мирра Лохвицкая неожиданно превращается в загадочную и порочную «русскую Сафо», являясь, по замечанию Бунина, вполне обычной, даже «несколько ленивой» «в восточном стиле» женщиной. Или, например, рядовая актриса театра В.Ф. Комиссаржевской Наталья Волохова становится знаменитой «Снежной Маской», а простая и легкая в общении, по воспоминаниям Надежды Мандельштам, и не обремененная никакой рефлексией Ольга Глебова-Судейкина превращается в трагическую ахматовскую «Коломбину 10-х годов», причину самоубийства молодого поэта-гусара Всеволода Князева, разрывающегося между страстным влечением к Глебовой-Судейкиной и к Михаилу Кузмину одновременно.

У Брюсова в повести *Шарб. Дневник девушки* (1913–1916)^[125] как только повествование приближается к помолвке молодой героини (Дины) с женихом Михаилом, неожиданно возникает ничем не детерминированная неразрешимая сюжетная коллизия, ведущая к разрушению возможного брачного договора из-за увлечения Дины

писателем Коробовым. И даже если литературная фабула все-таки приводит к свадьбе и браку – как в случае молодого героя повести Юлия и подруги Алины, невесты Юлия Христины в романе *Женщина на кресте* Анны Мар – тут же происходит адюльтер (отношения мужа Христины Юлия с Алиной, а также лесбийская страсть самой Христины к Алине). Итак, в теории русского символизма силы лакановского регистра Символического превалируют над силами фрейдовского «принципа удовольствия», что проявляется в тенденции отказа от буржуазного брачного договора во имя недостижимого наслаждения, репрезентируемого адюльтером.

Невозможность перевода ценностей символического порядка в повседневные ценности буржуазного брака показана и в повести Брюсова *Последние страницы из дневника женщины*, когда любовник убивает мужа именно с целью разрушения самой седиментирующей формы брачного договора.

Последние страницы из дневника женщины написаны на основе реальных событий нашумевшего в 1910 году судебного дела Марии Тарновской. Граф Павел Комаровский страхует свою жизнь на полмиллиона франков в пользу невесты Марии Тарновской, которая должна получить деньги в случае его смерти. Однако Графа Комаровского убивает любовник Марии, в связи с чем возникает вопрос: почему граф Комаровский так неразумно решает застраховать свою жизнь в пользу невесты? Очевидно граф, также как и любовник Марии бессознательно стремится не дать состояться их буржуазному брачному договору, жертвуя ради этого своей жизнью и обрекая тем самым Марию на тюрьму и каторгу.

Существует ряд воспоминаний потрясенных современников о драматической смерти жены Вячеслава Иванова Лидии Зиновьевой-Аннибал, когда умирающая Зиновьева-Аннибал ложится сверху на своего мужа Вячеслава Иванова и, сжимая его в объятиях, умирает. ^[126] Вскоре после её смерти муж, освобождаясь от мертвого тела жены, имеет, по свидетельствам современников, «просветленный вид»: ведь «высокий» образ его жены, подтвержденный возвышенной смертью, удостоверяет тот основополагающий принцип теории русского модернизма, согласно которому символический женский образ является безусловно более значимым, чем реальный женский субъект.

Гораздо большей потерей для мужа было бы, если бы жена осталась жить, а не умерла так красиво...

В то же время адюльтер, понимаемый как способ эксцессивного наслаждения в дискурсе модернизма, в действительности выступает как противоречивая и амбивалентная практика: с одной стороны, он утверждает приоритет Символического в функционировании трансгрессивной сексуальности; с другой стороны, символическое в процессе адюльтера неизбежно переживает катастрофу – в момент, когда на месте предположительно символического объекта желания обнаруживается асимволический материальный объект, предоставляющий возможность его удовлетворения (как это произошло в случае Нины Петровской, предложившей реальный секс в ответ на поэтические любовные призывы Андрея Белого, совершенно не желавшего от Нины этого ответа). Когда же конструкция адюльтера разрушается как символическая структура, исчезает и само символическое измерение сексуальности, обнаруживая в мучительных поисках модернистов новых типов сексуальности Реальное сексуального различия, которого, как известно, не существует.

Отсюда разбитые жизни известных людей этой эпохи.

Адюльтер как практики наслаждения

Сфера сексуальности представляется ведущей сферой личностной реализации не только в мужском (*Огненный ангел* Брюсова, *Крылья* Кузмина и др.), но и в женском литературном письме русского модернизма (например, *Тридцать три уroda* Зиновьевой-Аннибал, *Ключи счастья* Вербицкой, *Гнев Диониса* Нагродской, и др.), в том числе в литературе на тему революционного и террористического активизма, где параметры сексуальности также выступают в качестве ведущих (например, революционная деятельность Мани Ельцовой в *Ключах счастья* Вербицкой или действия революционеров-террористов у Андрея Белого в романах *Петербург* или *Москва*). Одной из наиболее «подлинных» форм сексуальности в эпоху рубежа веков становится, как уже было сказано, форма адюльтера как реализации не только мужской, как это было в классическую эпоху, но и женской сексуальности. В эпоху символизма происходит коренное переосмысление места и роли семьи и семейных отношений.

Функционирование буржуазного брачного договора символистов часто поддерживается структурой жижекианского «непристойного дополнения» – адюльтера, представляющего собой трансгрессивную структуру, обеспечивающую фантазматическую поддержку семейным отношениям пары, посредством которой субъект предположительно может получить доступ к «подлинному» наслаждению («страсти»). При этом определяющей характеристикой дискурса адюльтера является не сам факт супружеской измены (включая гомосексуальные и лесбийские сексуальные практики), а тот, что измена осуществляется посредством преступления брачного закона – то есть через диалектику «закона» и «наслаждения». Вспомним, как соотносятся понятия закона и наслаждения во фрейдовском психоанализе: закон требует подчинения сексуального желания эдипальному канону, в то время как наслаждение невозможно без трансгрессии закона. Следуя этой логике, мужское в дискурсе модернизма ассоциируется с законом, а женское – с нарушением закона, обеспечивающим наслаждение.^[127]

В соответствии с этой логикой строятся и литературные стратегии писательниц этого времени, в частности, Анны Мар, обвиненной критиками в порнографии и в 29 лет покончившей жизнь самоубийством. В романе Мар *Женщина на кресте* (1914)^[128] женское наслаждение показано как такое, которое возможно только вследствие нарушения ряда основополагающих культурных законов: закона запрета на инцест (женщина вступает в любовную связь одновременно с отцом и сыном), закона гетеросексуальности (одновременно она отвечает на лесбийскую любовь подруги), законов, регулирующих межсословные отношения (любовь возникает вследствие нарушения сословных границ) и др. Эксцессивность женского наслаждения в текстах Анны Мар подчеркивается его связью с садомазохизмом. Например, в романе *Женщина на кресте* главная героиня Алина не может испытать сексуального наслаждения до тех пор, пока она не подвергается садистскому избиению розгами её соседом по имени Шемиотом, в которого она влюблена. Такая репрезентация женской сексуальности вызвала скандал и осуждение читающей публики, что в конечном итоге привело писательницу к самоубийству, которое также трактуется в дискурсе модернизма как высшая степень реализации женской сексуальности и женского наслаждения. Примером такого же жеста женского самоубийства, также вызвавшего скандал и осуждение

общественности, является самоубийство Надежды Львовой, молодой подруги Брюсова, выстрелившей в себя, по свидетельству Ходасевича, из того же самого браунинга, из которого восемь лет назад неудачно стреляла в Брюсова Нина Петровская.^[129]

Вступая в отношения с женщинами, Брюсов каждый раз стремится понять ту конструкцию женского наслаждения, которое сам он пережить не может, но высоко ценит как новую, дополнительную возможность литературной выразительности. Из письма Брюсова Нине Петровской: «Я радуюсь, что сознавал, понимал смысл этих дней. Как много раз я говорил – да, то была вершина моей жизни, её высший пик, с которого, как некогда Пизарро, открылись мне оба океана – моей прошлой и моей будущей жизни. Ты вознесла меня к зениту моего неба. И Ты дала мне увидеть последние глубины, последние тайны моей души».^[130] В результате Брюсов, легализуя женскую сексуальность в культуре символизма и связывая с ней новые уникальные возможности для развития литературного дискурса, одновременно создает и новые патриархатные модели интерпретации женского: женская субъективность определяется только трансгрессивной сексуальностью, которая и является высшей формой её «подлинной» реализации в культуре.

Очевидно, именно поэтому Брюсова завораживают сцены садистского сексуального насилия над женщинами. Наиболее ярко они представлены в его неоконченной повести *Добрый Альд*. Например: «одной женщине был введен в матку раскаленный добела металлический шест. Она умерла. Другую искусственно заставляли совокупляться с целым рядом животных: с собакой, с жеребцом. Третьей сначала изранили её половые органы, а потом предали её на потеху пьяным надсмотрщикам, каждое движение которых причиняло ей нестерпимую боль».^[131]

Таким образом, как уже было сказано, в дискурсе русского модернизма с его ставкой на образы сексуальности как средство усиления литературной выразительности женская сексуальность, представленная как форма перверсивной сексуальности, помещается в центр литературного нарратива. С этой целью в литературе модернизма используется по аналогии с лакановским большим Другим конструкт так называемой Другой женщины (который будет рассмотрен ниже), связь с которой ведет мужчину к гибели. В то же

время эта «другая женщина» в итоге обречена на гибель, однако не только в литературном сюжете (как знаменитая неверная жена Анна Каренина из одноименного романа Толстого, относящегося к предшествующей эпохе), но и в реальной жизни, как многие подруги и ученицы выдающихся лидеров культуры этого периода.

Почему невозможно изображение наслаждения в адюльтерной литературе?

Итак, основная задача адюльтерной литературы – изобразить *наслаждение*, которое в русской культуре на рубеже веков ассоциируется с параметром женского (а именно, с женской сексуальностью). В то же время парадоксальной характеристикой адюльтера и связываемого с ним наслаждения оказывается то, что, как уже было сказано, в нем нет сексуальных отношений. С этим связаны некоторые особенности в изображении практик наслаждения (и соответственно феномена женского) в русской адюльтерной литературе как дискурсе сексуальности в этот культурный период.

Владислав Ходасевич в эссе *О порнографии*^[132] отличает «порнографическое произведение» и «произведение искусства». В качестве критерия их различия Ходасевич предлагает критерий стиля, а не содержания, так как, по его словам, «эротическое содержание как вызывающее эротическое чувство является основным и там, и там». В то же время, по мнению Ходасевича, различие стилей «порнографического произведения» и «произведения искусства» состоит в том, что в первом случае стиль (который он называет стилем «пластики») определяется «эротической бутафорией» («максимальным приближением к реальности»), «эротическим описательством» («накоплением фактов и документацией»), тогда как во втором стиль характеризует изображение «не тел, но чувств». В результате Ходасевич выделяет следующую закономерность функционирования наслаждения в адюльтерной литературе: если искусство, используя *образы* действительности, «на деле уводит нас от неё», то цель порнографии прямо противоположная – «в наибольшей степени приблизить к реальности».^[133] Тем самым в анализе модернистского дискурса сексуальности Ходасевич фактически применяет диалектику Символического и Реального, позднее сформулированную Лаканом, фиксируя эффект их несводимости: чем буквальнее (через «эротическое описательство», «факты и документацию») мы стремимся изобразить Реальное наслаждения («невозможное», по Лакану), пытаясь, например, представить максимально точное описание сексуального акта, тем менее интенсивным оказывается

эффект воздействия литературного дискурса на читателя. И наоборот, чем интенсивнее задействован параметр символического в повествовании о сексуальности, тем сильнее его аффективное воздействие.

Результатом отмеченной Ходасевичем на примере адюльтерной литературы несводимости порядков Символического и Реального является серия парадоксов:

Во-первых, наслаждение в адюльтерной литературе русского модернизма – это, с одной стороны, наиболее интимная, приватная характеристика субъективности; с другой стороны, оно должно быть удостоверено Другим, так как только в этом случае оно может быть признано как удовольствие. Анна Мар в романе *Женщина на кресте* иллюстрирует эту амбивалентность, описывая сцену первого сексуального сближения Алины и Шемиота на заброшенной даче: оба героя получают сексуальное удовольствие в ситуации, когда избивание Алины розгами происходит при скрытом наблюдении третьего лица – сына Шемиота Юлия, подглядывающего за любовниками с чердака дачи. В результате эта сцена – не сам факт избивания розгами, а обнаружение невероятного, недостижимого для самого Юлия в отношениях с его возлюбленной Христиной удовольствия – настолько потрясает Юлия, что образ Алины как образ «другой женщины» полностью вытесняет из его чувств образ его возлюбленной Христины, делая неизбежным разрыв между ними.

Во-вторых, удовольствие, как функционирующее на уровне воображаемого, не может быть представлено посредством объектных характеристик, а установка на детализацию и реалистичность в описании удовольствия (например, адюльтерного) может, оказывается, производить эффект комического – как в романе Андрея Белого *Москва*, где подробное описание сексуальных сцен, в частности, между матерью Мити Василисой Сергеевной и писателем Задоятовым направлено на создание комического эффекта:

«Никита Васильевич сел, раскорячившись, – без сюртука, верхних брюк, без ботинок; и стаскивал с кряхтом кальсонину белую с очень невкусного цвета ноги перед дамой, делясь с ней фразой, написанной только что дома:

– Приходится – уф – chère amie, претерпеть все тяготы обставшей нас прозы...

Стащил – и стал перед ней: голоногий.

Почтенная дама, сконфузившись, пересекала рыжеющий коврик, спеша за постельную ширмочку, – в юбочке, из-под которой торчали две палочки (ножки без ляжек) в сквозных темно-синих чулках; из-за ширмочки встал драматический голос её, перебивши некстати весьма излиянья прискорбного старца:

– Здесь запах...

– Какой?

– Не скажу, чтобы благоуханный.

Пошлепав губами, отрезал: броском:

– Пахнет штями.

– Весьма...

И действительно: промозглой капустой несло.

Шлепал пятками к ширмочке; вздохи теперь раздавались оттуда и – брыки:

– Миляшенька...

– Сильфочка...

– Ах, да ах, – нет...

Наступило молчание: скрипнула громко пружина». [\[134\]](#)

Таким образом, задействие в модернистской адюльтерной литературе диалектики Символического и Реального служит переводу изображения наслаждения в регистр Воображаемого (в соответствии с логикой Лакана), репрезентируемого эксцессивным наслаждением женского субъекта. Этот дискурсивный парадокс культуры модернизма отсылает к другому парадоксу, относящемуся к сфере общественной практики: чем выше степень отсутствия женского в общественной жизни и культуре, тем интенсивнее фантазм женского представлен в сознании мужского субъекта.

Этот парадокс демонстрирует знаменитая история любви и гибели самой известной фантазматической женской фигуры эпохи символизма – Черубины де Габриак, созданной Максимилианом Волошиным, роль которой сыграла его бывшая возлюбленная второстепенная, как её обозначает сам Волошин, поэтесса Елизавета Дмитриева. [\[135\]](#) Сюжет этой истории начался с того, что главный редактор символистского журнала *Аполлон* Сергей Маковский в 1909 году стал получать стихи в надушенных конвертах якобы от таинственной испанской аристократки Черубины де Габриак. Стихи

Маковский печатает в своем журнале. Несколько раз Черубина говорила с ним по телефону, и Маковский безумно влюбился в неё. Его наваждение любовью длилось до тех пор, пока он случайно не узнал, что под именем Черубины скрывается «скромная, неэлегантная и хромая», по словам Волошина, Елизавета Дмитриева. Когда Дмитриева попыталась с ним объясниться, Маковский не стал даже разговаривать с ней. В то же время из этой знаменитой истории любви можно сделать вывод, что парадокс невозможности любовных отношений между ними связан не с тем, что прекрасная Черубина реализовалась в облике хромой Дмитриевой, оскорбив тем самым эстетическое чувство Маковского («у меня навсегда были отняты и любовь и стихи», – пишет Елизавета Дмитриева), а с тем, что она вообще материализовалась как реальная женщина: трагедия женщины в культуре модернизма заключается в том, что феномен невозможности любовных отношений всё равно сохранялся бы, даже если бы она была красавица. Потому что главным эффектом утраты любви для Маковского является эффект утраты измерения символического и сведение образа Черубины к реально существующей женщине. Неловкость для него состояла бы в том, что если бы Елизавета Дмитриева оказалась красавицей, то у Маковского не было бы формального повода немедленно избавиться от неё раз и навсегда.

Зеркало в жизни женщины, или женский нарциссизм «Я зеркала полюбила с самых ранних лет. Я ребенком плакала и дрожала, заглядывая в их прозрачно-правдивую глубину», – признаётся героиня рассказа Брюсова *В зеркале*.^[136]

Откуда эта огромная роль зеркала как гносеологической и онтологической структуры в жизни женщины? По мнению Лакана, его роль состоит в том, что в процедуре зеркального удваивания субъекта проявляется феномен нарциссизма и нарциссическая основа его отношения к себе, которые традиционно считаются характеристиками женского субъекта. И если фрейдово понимание женской субъективности предполагает невозможность её репрезентации иначе, чем в качестве серии симптомов, которые сам субъект без помощи аналитика не способен понять, то для Лакана «я» субъекта обретает всё-таки свое существование, но только в тот момент, когда она/он начинает воспринимать «я» через стадию зеркала: именно измерение визуального (в данном случае большого Другого), по Лакану,

формирует структуру «я». «Меня влек к себе призрак, всегда возникавший передо мной, когда я подходила к зеркалу, странно удваивавший мое существо»,^[137] – уточняет героиня рассказа *В зеркале*, в котором основу сюжета составляют отношения женщины со своим зеркальным большим Другим, когда реальная женщина меняется местами с собственным зеркальным образом, большим Другим – настолько он довлеет над её жизнью.

Как известно, на уровне лакановской стадии зеркала субъект не только получает свое изображение, но получает его в расщепленном виде, распавшееся на «я» и большого Другого: «Она была почти как я, и совсем не я; она повторяла все мои движения, и ни одно из этих движений не совпадало с тем, что делала я».^[138] Другими словами, зеркальный образ одновременно является и не является образом «я», так как в него входит фантазматическая конструкции «я» как большого Другого. Поэтому субъективная идентификация на уровне стадии зеркала может быть только частичной, то есть никогда не целостной. Именно расщепленное «я» не дает никакой возможности субъекту сформировать то, что Лакан называет *suture*, финальный шов, т. е. какое-либо финальное, итоговое мнение о себе. И одним из неизбежных следствий данного расщепления является чувство тревоги.

В результате зеркальный большой Другой вызывает беспокойство, способное дезинтегрировать субъективную реальность: ведь образ в зеркале является «моим» и одновременно «не моим», то есть Другим. Поэтому субъект одновременно с желанием Другого обнаруживает и угрозу со стороны Другого – «другой женщины», как её обозначает героиня повести Брюсова. Неслучайно рассказ Брюсова имеет подзаголовок «Из архива психиатра», поскольку в конце концов его героиня, замороженная зеркальным большим Другим, сходит с ума.

Другими словами, можно сказать, что парадокс женской идентификации, реализующейся через функцию зеркала, состоит в том, что женская субъективность идентифицируется с тем, что она не есть.

Какой в этом случае является структура женской субъективности? Прежде всего, оказывается, что женское тело не сводимо к его объектным характеристикам, но образуется взаимодействием желаний, которые адресованы ему, и ценностей, импринтированных на нем, – и

фактически является в этом контексте *телом-образом*. Каждая следующая эмоция способна изменить тело-образ, как это и происходит с героиней Брюсова. В этом контексте основные контуры телесного «я» обеспечиваются либидинальной экономикой, сформированной не реальной, а воображаемой анатомией, обеспеченной тем, что фантазм инкорпорирован в женское тело. Воображаемая анатомия – та, которая должна быть, а не та, которая есть. Именно в этом жестком каноне обнаруживает себя женщина рубежа веков в русском модернизме: женщина *должна быть* исключительной – фатально красивой и сексуальной, не похожей на других, абсолютно непредсказуемой, «роковой». Если этот канон женского не удовлетворяется, то женщина как бы перестает быть женщиной. Поэтому, например, кроме идеальных образов русских красавиц-поэтесс этого времени – Анны Ахматовой, Зинаиды Гиппиус, Анны Радловой, Ирины Одоевцевой, Нины Берберовой – эпоха символизма сформировала также целый ряд женских поэтических фигур, исходя из жестокого императива «если ты некрасива, то ты не поэтесса» (глухой Мариэтты Шагинян, хромой Елизаветы Дмитриевой и др.), которые, не имея требуемой атрибуции женского, вынуждены постоянно доказывать своё право на существование в русской поэзии.

В этом контексте можно сказать, что важнейшей характеристикой женского восприятия своего «я», обеспечивающей трагическое мировосприятие, является коренная невозможность присвоения субъектом собственного идеального имаго, т. е. большого Другого. Встреча с Другим всегда чревата беспокойством и тревогой. В рассказе Брюсова эта тревога от встречи с Другим возникает, когда зеркальное отражение начинает управлять действиями героини: «мои руки коснулись у стекла её рук, я вся помертвела от омерзения. А она властно взяла меня за руки и уже силой повлекла к себе. Мои руки погрузились в зеркало, словно в огненно-студенистую воду. Холод стекла проник в мое тело с ужасающей болью, словно все атомы моего существования переменили свое взаимоотношение. Ещё через мгновение я лицом коснулась лица моей соперницы, видела её глаза перед самыми моими глазами, слилась с ней в чудовищном поцелуе. Всё исчезло в мучительном страдании, несравнимом ни с чем, – и, очнувшись из этого обморока, я уже увидела пред собой свой будуар,

на который я смотрела из зеркала».^[139] Причем пространственные перемещения реальной и символической женщин в этом рассказе, когда они несколько раз меняются местами, происходят исключительно по инициативе зеркального женского образа, а не реальной женщины: даже если реальной женщины нет в комнате, зеркальный большой Другой призывает её прийти, и та безвольно подчиняется этому призыву; также и сама процедура перехода в зеркало происходит под диктовку образа. Реальная женщина подчиняется приказам образа, не имея сил и воли им противостоять, и когда она сама перемещается в зеркало и становится большим Другим, то автоматически получает функцию управления той, что находится вне зеркала: «Я сосредоточивала все силы своего внушения на зове, устремленном к ней, к моей сопернице: “Приди сюда!” Я гипнотизировала, магнитизировала её всем напряжением своей полусонной воли. А времени было мало. Зеркало уже качали. Уже готовились забивать его в дощатый гроб, чтобы везти: куда – неизвестно. И вот, почти в смертельном порыве, я позвала вновь и вновь: “Приди!...” И вдруг почувствовала, что оживаю. Она, мой враг, отворила дверь и, бледная, полумертвая, шла навстречу мне, на мой зов, упирающимися шагами, как идут на казнь. Я схватила в свои глаза её глаза, связала свой взор с её взором и после этого уже знала, что победа за мной».^[140] В финале рассказа героиня начинает воспринимать себя как другую личность. При этом, когда она пытается рассказать о своих мучительных переживаниях мужу, тот не проявляет к ней никакого сочувствия и начинает относиться к ней как к безумной.

Как известно, роль Другого в процессе субъективации является амбивалентной: с одной стороны, Другой, не позволяя субъекту поддерживать свою идентичность, приносит ему боль, с другой стороны, предположительно реализуя тайное или репрессированное желание субъекта, осуществляет его фантазм о наслаждении. Героиня рассказа *В зеркале* все время ощущает, что зеркальный Другой разрушает её жизнь. Например, вырвавшийся наружу зеркальный двойник, вступает в адюльтерные отношения на глазах героини, занявшей её место в зеркале. Переживания субъекта становятся в итоге настолько невыносимыми, что она решает убить своего большого Другого (героиня рассказа Брюсова в конце концов ценой невероятного

волевого усилия требует вынести зеркало из её комнаты). Парадоксом оказывается то, что уничтожив своего большого Другого, она убивает тем самым себя, не подозревая при этом о том, что вся её жизненная субстанция и бытие были сосредоточены в Другом. Рассказ заканчивается тем, что главная героиня действительно сходит с ума, то есть перестает существовать как «я».

Поэтому основной парадокс отношения женского субъекта к большому Другому состоит не в том, что субъект заменяет своё реальное «я» на идеальное (реальная женщина переходит жить в зеркало), а в том, что Другой (женщина из зеркала) оказывается более значимым, чем субъект, т. е. героиня рассказа: ведь именно Другой, как выясняется, конституирует её бытие, то есть её женскую «душу», без которой она просто не способна жить. И хотя героиня рассказа предпринимает колоссальные усилия для того, чтобы снова поменяться местами со своим зеркальным Другим и вернуться в мир реальности, к мужу и близким, тем не менее её последними словами и последними словами рассказа становятся слова, обращенные к утраченному большому Другому: «Где это зеркало, где я его найду? Я должна, я должна еще раз заглянуть в его глубь!...»^[141]

Таким образом, женское желание Другого оказывается экстремальной формой нарциссической любви, когда любовь, обнаруживающая в себе свою противоположность, становится смертельно опасной, ибо желание Другого в конечном итоге может быть понято только через смерть, маркируя точку, в которой нарциссизм совпадает с влечением к смерти – с тем, чтобы в ситуации смерти окончательно слиться со своим идеальным «я» как большим Другим, как это сделал когда-то мифологический Нарцисс.

Роль голоса в структуре женской субъективности

Наряду со взглядом голос, как отмечает Лакан, также играет конституирующую роль в формировании конструкции женской сексуальности, обеспечивая вхождение субъекта в зону Другого, определяющего её жизнь и судьбу. Например, в рассказе Брюсова *Шарá. Дневник девушки* неизвестно откуда возникающий, не связанный с какой-то реальной личностью голос, материализующийся в дневнике героини Дины в виде записей от имени воображаемой

женщины по имени Шара, обладает властью полностью управлять её жизнью: в частности, всем, что касается любовных отношений Дины с женихом Михаилом и писателем Коробовым. Действительно, функция голоса, как устанавливает Лакан, – это всегда интервенция Другого, даже если это голос, звучащий внутри бессознательного субъекта и не принадлежащий какой-либо внешней инстанции.

Функция голоса, как показано уже в классическом психоанализе, заключается в том, что он обеспечивает функционирование механизма субъективации посредством вины. Причем, если ситуация мужского субъекта в дискурсе символизма предполагает, что вина возникает вследствие неподчинения субъекта голосу (например, чувство вины, преследующее Андрея Белого, после того, как он отказывается подчиниться авторитетному голосу Рудольфа Штайнера), то в случае женского субъекта действует иная, парадоксальная конструкция вины: чем больше женский субъект подчиняется, тем больше она виновна. Эта особенность прослеживается, например, в романе Анны Мар *Женщина на кресте* и в рассказе Брюсова *Добрый Альд*. Чем больше героиня Мар Алина подчиняется Шемиоту, который воплощает для неё бессознательный голос её желания, отдавая ему не только полностью и без остатка своё тело (не только для секса, но и для садистского избиения розгами), но и своё доброе имя, репутацию и, в конце концов, своё имущество, тем больше – парадоксальным образом – она чувствует себя виновной. Аналогичная ситуация складывается в рассказе Брюсова *Добрый Альд*: чем больше девочка-рабыня 12-летняя Селима на плантации подчиняется своему мучителю-надзирателю, тем сильнее она ощущает необходимость самонаказания (маленькая пленница в итоге страшным образом убивает себя: отрезает себе сначала половые органы, потом груди, обнажает ребра, разрубает руки и ноги и разрезает живот).^[142] В то же время в соответствии с этой, характерной для дискурса символизма моделью женского подчинения и вины, – чем больше женщина подчиняется, тем больше она виновна – строились, как уже было сказано, и реальные отношения Нины Петровской или Надежды Львовой с мэтром русского символизма Валерием Брюсовым.

Однако голосу принадлежит еще одна важная функция в дискурсе русского модернизма, связанная с возрастанием в эту эпоху роли поэзии как одной из основных форм репрезентации сексуальности.

Главной фигурой носителя голоса в этой культуре становится фигура мужчины-поэта, вокруг которого формируется группа влюбленных в его голос (как голос поэзии) женщин: сообщества женщин-почитательниц и женщин-учениц (как прямых, так и косвенных) складываются вокруг почти каждой крупной мужской поэтической фигуры этого времени, образуя феномен женских поэтических кружков, возникающих вокруг культовых мужских поэтических фигур – Вячеслава Иванова (посетительницы поэтических сред знаменитой «Башни»), Валерия Брюсова (молодые символистские поэтессы), Николая Гумилева (Ирина Одоевцева, Нина Берберова, сестры Напельбаум и все женщины «Звучащей раковины» и т. п.).^[143] Характерно, что физическое тело мужского поэтического субъекта/учителя оказывается в этой ситуации совершенно не существенным, главным становится поэтический голос – носитель «подлинной» сексуальности в эту эпоху.^[144]

Отношения учитель – ученица в поэзии символизма неизбежно строятся как отношения женской вины: не случайно поэтические сообщества этого времени создавались с помощью процедуры поощрения или наказания женщин мужчинами. Молодая Ахматова наравне с другими женщинами вынуждена прийти в круг Иванова на судилище в знаменитую «Башню»;^[145] так же поощряет или наказывает женщин в своем кружке Гумилев («...подходить к Гумилеву, когда он сидит с облюбованной им особой женского пола, не полагается: субординация. Об этой субординации Гумилев сразу и заговорил: “Необходима дисциплина. Я здесь – ротный командир. Чин чина почитай. В поэзии то же самое, и даже еще строже. По струнке!”»,^[146] по свидетельствам Ирины Одоевцевой, «лучшей ученицы» Гумилева и Нины Берберовой). Причем эти отношения подчиняются вышеназванному парадоксальному механизму конструкции женской вины через инстанцию голоса Другого: с одной стороны, женщина-поэтесса виновна потому, что не способна овладеть голосом мужской «подлинной поэзии», с другой стороны, чем более она ему подчиняется – как, например, Ахматова, чей поэтический профессионализм не вызывает сомнений ни у Иванова, ни у Гумилева, – тем более в глазах окружающих она становится виновной,

вначале перед трагически погибшем мужем, а впоследствии и перед репрессированным сыном.^[147]

Другая женщина, или «без Черубины де Габриак мужчина не существует»

Одной из основных конструкций женского в дискурсе адюльтера в этот период является, как уже было сказано, конструкция Другой женщины – той, которая противостоит «обычной» женщине. Конструкция Другой женщины представлена как в мужском, так и в женском дискурсе русского символизма.

Фигура Другой женщины – это, по Лакану, фантомальная фигура, которая должна заполнить нехватку субъекта и представляется в качестве идеального партнера в сексуальных отношениях большого Другого. Женщина, с которой реально живет субъект, никогда не является Другой женщиной. А это значит, что в семейных отношениях существует постоянная дисгармония, и что в любой момент может появиться Другая женщина, всегда способная заполнить нехватку семейных сексуальных отношений. Напомним, что такой женщиной была Аполлиналия Сулова для семейной пары Достоевских: Анна Григорьевна Сниткина-Достоевская в своих *Воспоминаниях* передает полную уверенность в том, что стоит только Суловой возникнуть на горизонте их с Достоевским семейной жизни, как все её отношения с «Федей» будут немедленно разрушены – даже если самой Суловой это уже не нужно.

С другой стороны, знаменитый приход Аполлиналии Суловой под вуалью в дом Достоевского, когда Достоевский не узнаёт свою роковую любовь, и она в гневе немедленно покидает его дом так, что он не успевает произнести ни слова вслед – как будто её и не было! – хотя и сыграл роковую роль в судьбе Анны Григорьевны Достоевской, обострив до предела ревность и страх за семью, подтверждает факт, что Другой женщины в реальности не существует, что это сугубо фантазматическая фигура. В отношениях мужчины с Другой женщиной никогда не возможен *happy end*, который может состояться только с женой – например, как у рокового соблазнителя эпохи символизма Валерия Брюсова, у которого был удивительно счастливый брак с женой Иоанной Матвеевной, прощавшей ему все увлечения и

бережно заботившейся о его быте. Если же мужчина выбирает в пользу Другой женщины, его ждет катастрофа – скорее всего смерть.

У Брюсова фигура «Другой женщины» часто внедряется в структуру женской субъективности, обуславливая патологизирующий её бинаризм. Например, фигура Нины Петровской делится на ту Нину, с которой состоялся его бурный роман, и обыкновенную женщину Нину, которую он обвиняет в том, что она не понимает его стихи, а образ Надежды Львовой делится на «Нелли» (которой посвящены *Стихи Нелли*) и Надю Львову из маленького Серпухова со старенькими родителями;^[148] такова же конструкция Дина/Шарá в повести *Шарá. Дневник девушки*, или героини и её большого Другого в рассказе *В зеркале*.

Что происходит тогда, когда реальная эмпирическая женщина помещается в место Другой женщины? В рассказе Брюсова *В зеркале* Другая женщина полностью уничтожает реальную женщину, доводя её до безумия и смерти. Идентичный в логическом отношении механизм замещения реальной женщины Другой женщиной имеет место и в жизни самой знаменитой Другой женщины эпохи символизма, её «Прекрасной Дамы» Любви Дмитриевны Блок в её отношениях с мужем: образ Прекрасной Дамы полностью подчиняет себе судьбу реальной Любы Менделеевой – вплоть до буквального прекращения Александром Блоком с ней сексуальных отношений. Ответом Любви Дмитриевны Блок на эту ситуацию является, как известно, её гибель в качестве Прекрасной Дамы – в частности, *радикальный отказ* от собственной «прекрасной» внешности: вместо радикально прекрасной она, по воспоминаниям Андрея Белого в пересказе Одоевцевой, становится радикально безобразной: «Я её на прошлой неделе встретил на Офицерской. Несет кошелку с картошкой. Ступает тяжело пудовыми ногами. И что-то в ней грубое, почти мужское появилось».^[149] С другой стороны, погибнув как Прекрасная Дама, Любовь Дмитриевна Блок выживает как личность и строит независимую жизнь, в то время как другие женщины из круга символистов *буквально* гибнут во имя высокого женского символа Другой женщины (Надежда Львова и Нина Петровская).

Или наоборот – что происходит, когда вместо символической Другой женщины обнаруживается ординарная женщина?

Коллизии модернистского субъекта в этой ситуации, можно проследить на примере вышеприведенной истории взаимоотношений Сергея Маковского и Черубины де Габриак, когда вместо восхитительной и таинственной Черубины, в которую безнадежно был влюблен Маковский (который говорил, что никогда в жизни ни до, ни после этой истории он не был так по-настоящему влюблен), обнаруживается малоизвестная поэтесса Елизавета Дмитриева – к тому же обладающая физическим недостатком (хромота). Как только за символическим образом Другой женщины открывается реальная женщина, она в этой ситуации предстает исключительно уродливой (хотя реальная Елизавета Дмитриева не только не была уродлива, но в неё, как известно, были ранее влюблены и Николай Гумилев, и Макс Волошин, и именно из-за неё между ними произошел известный конфликт и дуэль), в результате чего достаточно гуманный и воспитанный Маковский не может её больше ни видеть, ни хотя бы пожалеть: она вызывает у него только безмерную злость и ощущение ужасающей личной трагедии утраты вследствие этого обмана (в своих позднейших воспоминаниях он пишет о ней как о «страшной химере»).

Таким образом, эта любовная история оборачивается трагической *двойной утратой* для Сергея Маковского: сначала Маковский поддается наваждению образом Черубины потому, что она выступает для него навсегда утраченным объектом (она графиня, католичка, богата, и он ей не пара), а затем обнаружение за образом прекрасной Черубины реальной Елизаветы Дмитриевой становится для него уже абсолютно необратимой утратой, от которой он оправиться уже не может. Другими словами, обнаружение эмпирической женщины за образом так называемой Другой женщины означает смертельную угрозу для мужского субъекта. Поэтому мужчина способен пойти на преступление и даже убийство «просто женщины» ради того, чтобы сохранить высокий образ так называемой Другой женщины нетронутым. В реальной жизни Валерий Брюсов буквально вкладывал свой пистолет в руки двух женщин – Нины Петровской (которая стреляла в него) и Надежды Львовой (которая покончила с собой). Ни та, ни другая так и не смогли соответствовать брюсовскому идеалу Другой женщины, «Нелли». Надежда Львова попыталась достичь этого статуса хотя бы в смерти. Отсюда можно вывести трагический

парадокс любви в дискурсе символизма: мужчина любит Другую женщину настолько, насколько она *не существует*.^[150]

Первая утрата женщины (Черубины) для мужчины (Маковского) – это свидетельство отсутствия возможности идеальной любви и идеального партнера в любовных отношениях: её графские вензеля и неземная красота свидетельствуют о её недоступности. Но именно через эту утрату женщина и получает своё особое место в либидинальной экономике мужской фантазии, которая регулирует его желание.

Вторая утрата имеет иную природу. Когда Маковский понимает, что Черубина – это на самом деле Дмитриева, то сама фантазматическая *идея* Другой женщины/Черубины терпит крах и дезинтегрируется. Характерно также, что Маковскому сразу же перестают нравиться стихи Черубины, от которых прежде он был в восторге. Маковский в этой ситуации любовного краха потерял не столько женщину (Черубину), сколько себя и свою любовь – свои собственные желания, фантазии, страдания и надежды. Получая объект желания (Дмитриеву, например), мужчина теряет соблазняющее измерение утраты, которое стимулирует его желание. Поэтому Маковский одновременно, с одной стороны, «выздоровливает» от любовных страданий, но и, с другой стороны, его жизнь оказывается навсегда лишённой «настоящей любви». По свидетельству Романа Гуля, в эмиграции в Париже Сергей Маковский избегал женщин и всю оставшуюся жизнь жил вместе со своей мамой.

С другой стороны, история любви Сергея Маковского к Черубине де Габриах – это основное свидетельство *его* присутствия в истории русской литературы: парадокс, но *без Черубины де Габриах* (хотя он и разрушил ей жизнь) Маковского не существует в истории русской культуры.

Лесбийская сексуальность в дискурсе адюльтера

Как уже было сказано, адюльтер является одним из основных литературных сюжетов эпохи русского модернизма как способ реализации трансгрессивной сексуальности, соответствующей критериям модернистской субъективности. Дискурс и практики гомосексуальности в этом контексте рассматриваются в культуре

модернизма как важный ресурс интенсификации трансгрессивной сексуальности и адюльтерного наслаждения. В то же время в интерпретации сексуальности в России на рубеже веков продолжает осуществляться легализация модели строгой поляризации сексуального различия, в которой мужской гомосексуальный дискурс и практики являются более легитимированными, чем женские: можно проследить негативное отношение к женской лесбийской любви даже у тех представителей интеллектуальных кругов, которые в целом положительно или нейтрально относились к мужской гомосексуальности, как, например, Брюсов и др. лидеры русского модернизма – к гомосексуальности Михаила Кузмина. Поэтому когда Брюсов в повести *Последние страницы из дневника женщины* стремится представить ситуацию адюльтера как максимально трансгрессивную, он изображает её в форме лесбийских отношений между родными сестрами как выражение крайней степени сексуальной перверсивности.

Характерно, что в повседневной жизни интеллектуалов этого культурного периода как женские, так и мужские гомосексуальные отношения могут возникать как дополнительные по отношению к брачным, не нарушающие структуру брака, а скорее поддерживающие её: например, отношения Марины Цветаевой и Софии Парнок – как дополнение к гетеронормативным отношениям Цветаевой с мужем Сергеем Эфроном, отношения Михаила Кузмина и Всеволода Князева как дополнение к гетеронормативным отношениям Князева и Глебовой-Судейкиной, а позже сама Глебова-Судейкина выступает как «непристойное дополнение» к гомосексуальной паре Кузмина и «Юрочки» Юркуна – так же как Дмитрий Философов выступает как дополнение к гетеронормативным отношениям Гиппиус и Мережковского и т. д. и т. п. В этой ситуации лесбийские и гомосексуальные отношения приобретают статус двойного адюльтера – во-первых, по отношению к брачному союзу, а, во-вторых, по отношению к нормам гетеронормативности, идентифицируясь в культуре модернизма как экстремальные формы трансгрессивной сексуальности.

В этом контексте можно сформулировать такие особенности функционирования и репрезентации лесбийских отношений в русской культуре на рубеже веков:

- Поскольку лесбийские отношения в этот период выступают не как самостоятельная и альтернативная форма женской сексуальности, а как дополнительная – форма адюльтера по отношению к гетеронормативным отношениям, их функция в этом контексте является амбивалентной – выражает одновременно интенсификацию независимой от мужской женской сексуальности и одновременно фантазматическую поддержку гетеронормативных отношений.

Как дополнительные по отношению к брачным строились не только лесбийские отношения Марины Цветаевой с Софией Парнок, но и стратегии Лидии Зиновьевой-Аннибал по формированию женского кружка – «женского Гафиза», или «Фиаса» вокруг художественного сообщества «Башни» Вячеслава Иванова и её отношения с Маргаритой Сабашниковой. Последний случай демонстрирует возможности адюльтера как фактора поддерживающего функционирование брачных отношений в культуре модернизма: после смерти Зиновьевой-Аннибал становятся не нужны и прекращаются внебрачные отношения Сабашниковой и Иванова (они даже больше никогда не виделись, хотя накал страсти в этом любовном треугольнике дошел до экстремума как раз накануне нелепой и неожиданной смерти Лидии Зиновьевой-Аннибал). Точно так же лесбийская любовь Христины к Алине в романе Анны Мар *Женщина на кресте* может сохраняться только при условии брака Христины с Юлием: именно поэтому Христина и соглашается на этот брак.

- Лесбийские отношения в этот период русской культуры, в отличие от их интерпретации в современной лесбийской теории, маркирующей лесбийское желание как нефаллическое, представлены в литературе как жестко иерархические – как, например, отношения актрисы Веры, выступающей в фаллической роли Пигмалиона и её юной возлюбленной, играющей роль покорной Галатеи в повести Зиновьевой-Аннибал *Тридцать три уroda*. Роман заканчивается самоубийством Веры после того, как она понимает, что больше не способна выполнять фаллическую функцию для своей возлюбленной. По этой же модели стремится строить свои лесбийские отношения с Софией Парнок Марина Цветаева – как опыт сексуального общения по фаллическому типу «старшей» («настоящей лесбиянки») и «младшей» («ненастоящей»), в то время как Парнок, одна из первых женщин в

русской культуре, открыто репрезентирующей и в жизни, и в поэзии опыт лесбийской сексуальности, предложила своей возлюбленной альтернативный, нефаллический и потому немаркируемый в терминах дискурса адюльтера тип отношений.

- Дискурс лесбийской сексуальности представлен в теории русского модернизма неявно, как правило, в качестве маркируемого в терминах дополнения к дискурсу гетеронормативной сексуальности и выполняющего функцию интенсификации основной сюжетной интриги. Так в творчестве Анны Мар в структуре классического любовного треугольника «муж – жена – любовница» связь «любовница – жена» часто оказывается гораздо более интригующей, напряженной, сложной и драматической, чем отношения «любовница – муж»: жена в этих отношениях играет роль «Другой женщины» для любовницы, т. е. недоступного идеала «настоящей женщины», уверенной в себе, не испытывающей нехватки на фоне страдающей и несчастной любовницы. Причем мужчина часто просто устраняется из этих отношений, будучи вынужденным, не выдержав их напряжения, покончить жизнь самоубийством (например, новеллы Мар *Телефон* и *Любовь*). В первом случае основу сюжета представляет разговор по телефону жены и любовницы её мужа сразу же после его самоубийства. Вначале представляется, что отчаянный звонок любовницы жене вызван чувствами, которые она испытывала к её мужу, и потрясением от смерти возлюбленного. Однако к концу разговора обнаруживается, что главной причиной её звонка было, как оказывается, желание коммуникации с женой как «другой женщиной», стремление высказать свои чувства именно ей («Я нарочно позвонила вам по телефону... Я вас ненавижу...» И тут же: «О... простите меня... Я вам причиняю боль... Я схожу с ума... Я бросаюсь перед вами на колени»). Во втором случае смерть мужчины (Леона, гражданского мужа главной героини Янины) вызвана тем, что он становится любовным объектом интереса одновременно нескольких женщин, в свою очередь находящихся между собой в сложных отношениях сексуального характера. В результате мужчина оказывается неспособным на равных выдерживать роль участника этой интенсивной коллизии женской сексуальности, включающих отношения матери и дочери, а также их двух подруг, предпочитая – путем самоубийства – ускользнуть из них навсегда.

Позднее София Парнок своей жизнью и своим творчеством попыталась реализовать альтернативную модель лесбийской сексуальности – вне фаллических иерархий и вне дискурса модернистской мизогинии с его маркировками лесбиянства как формы перверсивной сексуальности.

* * *

Итак, отличие репрезентации женской субъективности в дискурсе русского модернизма от классической русской культуры XIX века состоит в том, что если в классической культуре прямо постулируется идея морального и – как следствие – уголовного наказания за проявление женской сексуальности в форме адюльтера (например, в романах *Анна Каренина* или *Воскресение* Льва Толстого или романе *Леди Макбет Мценского уезда* Николая Лескова), то в дискурсе культуры рубежа веков женская адюльтерная сексуальность становится средством репрезентации структуры модернистской субъективности как таковой. Сексуальность в этот период метафизически репрезентирована как женская сексуальность.

В то же время основным парадоксом нового культурного дискурса оказывается то, что высокая степень эстетизации феномена женской сексуальности в литературе оборачивается трагическими разрушениями женской субъективности вне дискурсивных рамок литературы – то есть в реальной жизни. Показательно в этом контексте несовпадение сюжета повести Брюсова *Последние страницы из дневника женщины* и реальной истории прообраза брюсовской героини Марии Тарновской.^[151] если в повести Брюсова женщина служит вдохновляющим стимулом для совершения преступления мужчиной и, являясь формально невиновной в совершенном убийстве, не подлежит уголовному наказанию и осуждается Брюсовым исключительно с позиций морали, то в реальности Марию Тарновскую – прототип героини повести Брюсова, – отправляют в тюрьму, где, собственно, она и пишет свою *Исповедь истерзанной души* (1913).

Парадоксальным является также то, что стиль письма Брюсова, миметирующего женское письмо и стиль письма самой Тарновской, почти идентичны: различие состоит лишь в том, что *Исповедь истерзанной души* Тарновской написана самой женщиной, находящейся в тюрьме и ожидающей отправки на каторгу.

4. «Прекрасная Дама» Любовь Дмитриевна Блок

«Другая женщина» как Прекрасная Дама

Одна из основных конструкций символической «другой женщины» в культуре русского модернизма – это конструкция Прекрасной Дамы. И одна из самых драматических историй любви в истории русской литературы связана именно с любовью к самой знаменитой Прекрасной Даме русской литературы Любови Дмитриевне Блок двух наиболее известных поэтов Серебряного века – Александра Блока, мужа, посвятившего своей жене Любови Дмитриевне, возможно, самый известный в истории русской литературы любовный цикл *Стихи о Прекрасной Даме* и их общего друга Андрея Белого, любовь которого к Прекрасной Даме Любови Дмитриевне Блок была главной любовью его жизни. «История этой любви, – пишет в *Некрополе* Ходасевич, – сыграла важную роль в литературных отношениях той эпохи, в судьбе многих лиц, непосредственно в ней даже не замешанных, и в конечном итоге – во всей истории символизма». ^[152]

Сюжет этой истории общеизвестен: после неудачного романа с Ниной Петровской Андрей Белый страстно влюбляется в жену своего молодого кумира, гениального трагического поэта Александра Блока, и жена, потрясенная проявившимся после свадьбы равнодушием к себе молодого мужа, также отвечает на страстную любовь его друга. В перипетии сложных отношений любовного треугольника посвящены не только родственники и друзья, но весь круг русских символистов начала века; и почти все они оставили свои воспоминания об этой популярнейшей в русской культуре истории любви. Однако после того, как Блок был поставлен в известность об их романе, роман неожиданно прекращается: Любовь Дмитриевна Блок неожиданно отказывает Белому в любви и возвращается к мужу. Для Белого эта любовь остается неизбывной травмой до конца его дней, и ни одна женщина более не способна занять то место в его жизни, которое навсегда занимает Прекрасная Дама, которую он отныне проклиняет. Эта любовная история также на всю жизнь нарушает их дружеские отношения с Блоком, из друзей превращая во врагов, от чего оба страдают. Что касается Любови Дмитриевны Блок, то она через

некоторое время после происшедшей любовной истории становится актрисой театра Мейерхольда, много гастролирует, время от времени возвращаясь тем не менее к мужу (за которым преданно ухаживает перед его смертью), и неожиданно для всех – прежде всего для мужа и бывшего любовника – становится, по многочисленным возмущенным свидетельствам современников, своеобразным символом свободной и бурной сексуальной жизни, которую безусловно осуждает молва и которая становится притчей во языцах («мистерия брака» была нарушена сначала Блоком, потом его женой. В Петербурге об этом все знали»;^[153] и «жена Блока уже завела роман с У., потом с Ф., потом с Ш.»^[154]), особенно после того, как она рождает от кого-то из своих любовников ребенка, которого тем не менее хочет усыновить несчастный Блок. Ребенок, однако, умирает, а в 1921 году в возрасте 42 лет умирает и самый известный и одновременно самый трагический поэт эпохи русского символизма Александр Блок. После разрыва их отношений в 1907 году Любовь Дмитриевна Блок и Андрей Белый встретились только на похоронах Александра Блока, однако история любви этих трех людей становится не только одной из самых знаменитых и трагических историй любви в истории русской литературы, но и – одновременно – пропедевтическим примером разрушенных любовью жизней.

Прекрасная Дама как травма

Как известно, Лакан в семинарах, посвященных куртуазной любви, специально анализирует конструкцию Прекрасной Дамы и ее значение для структуры любви в целом. В традиционном представлении образ Прекрасной Дамы воспринимается как сублимированный, духовный объект – каким и казался окружающим образ главной Прекрасной Дамы русской литературы Любови Дмитриевны Блок: «Я смотрела всегда только внешне-светски и при первой попытке встретить по-другому мой взгляд уклоняла его. Вероятно, это и производило впечатление холодности и равнодушия»,^[155] – пишет она позднее в своих воспоминаниях о том впечатлении, которое производила на окружающих. Лакан же наоборот подчеркивает те черты Прекрасной Дамы, которые отрицают эффект спиритуализации: скорее, в её лице мы имеем дело с дистанцированным, холодным и нечеловеческим

партнером и всеми вытекающими из этого статуса характеристиками – «ужасный», «нечеловеческий», произвольный в своих действиях настолько, насколько это только возможно вообразить. Продолжая лакановский анализ структуры куртуазной любви и образа Прекрасной Дамы, Славой Жижек в книге *Метастазы наслаждения. Шесть эссе о женщине и каузальности* отмечает, что отношения кавалера и его Прекрасной Дамы в структуре куртуазной любви являются предельно недуховными отношениями господина и вассала, в которых вассал подчиняется бессмысленным, произвольным, капризным и издевательским приказам господина.^[156] Специально для того, чтобы подчеркнуть недуховный характер этих отношений, Лакан, по словам Жижека, цитирует отрывок из средневековой поэмы о Прекрасной Даме, которая заставляет вассала буквально облизывать её ноги, нюхать дурной запах её промежностей, а затем она еще и испражняется на его голову... Прекрасная Дама, отмечает Жижек, предельно далека от того, чтобы быть структурой чистой духовности: она функционирует как нечеловеческий партнер и такой радикальный Другой, который совершенно не коррелирует с нашими собственными потребностями или желаниями и механически производит требования и приказы, чуждые и бессмысленные для нас.

Другими словами, в лице Прекрасной Дамы мы имеем такого Другого, с которым отношения эмпатии невозможны. Жижек обозначает этого Другого как травматического Другого, каждый акт столкновения с которым чреват для субъекта травмой, функционирующей, в терминах Жижека, как эффект сопротивления символизации.

Ещё одним парадоксом структуры любовных отношений, который обусловил трагический характер любовных практик в эпоху русского символизма, и в котором проявились противоречия и неразрешимости самого феномена любви – независимо от того, кто её переживает – является, как уже было сказано, знаменитый лакановский парадокс «откладывания»: для влюбленного субъекта нет ничего более страшного, чем намерение со стороны Прекрасной Дамы реализовать сексуальные отношения с ним. На самом деле субъект ждет от неё лишь одного – очередного неисполнимого приказа, удерживающего его желание в режиме «откладывания».

На примере анализа Прекрасной Дамы, Лакан, по словам Жижека, уточняет условие получения избыточного *jouissance*: необходимым условием полноты наслаждения, оказывается, является жест отказа от него, который производит собственное сверхнаслаждение. Поэтому фигура Прекрасной Дамы воплощает одновременно и наслаждение, и его утрату. В результате она харизматическим образом соединяет в себе, с одной стороны, «Вечную Женственность», а с другой – «Радикальное Зло»: именно таким и было восприятие Прекрасной Дамы эпохи русского символизма Любови Дмитриевны Блок в поэтическом кружке «аргонавтов», группировавшихся вокруг Андрея Белого: с одной стороны, Л. Д. Б. была провозглашена «аргонавтами» инкарнацией божественного («Любовь Дмитриевна, молодая и розовощекая, в розовом, в легком капотике, плещущем в ветре, с распушенным белым зонтом над заглаженными волосами, казавшимися просто солнечными, тихо шла из цветов и высоких качавшихся злаков»^[157]), с другой стороны, в пристрастной процедуре отслеживания её соответствия высокому канону ей не прощается ни одно мельчайшее отступление от него («Любовь Дмитриевна, точно усилием округло-широких плечей, поднимала на плечи свои – театральную позу, чтоб пустою игрой заменить смысл простой, человеческой жизни».^[158]).

Именно из двойственной ипостаси Прекрасной Дамы возникает популярный в эпоху модернизма и символизма образ *femme fatale*. Структура отношений с *femme fatale* такова, что никогда, ни при каких условиях субъект не может существовать в отношениях близости с ней: либо она остается недоступной ему навсегда (а он при этом гибнет), либо он таки добивается её близости (и тогда либо гибнут они оба, либо погибает любовь).

От символического к реальному: крушение символического

Для Андрея Белого с самого начала их отношений поэт Александр Блок был недоступным Другим – «поэтом от Бога», как признавали все. Именно поэтому Белый еще до встречи с ней был заморожен этой загадочной женщиной – Любовью Дмитриевной Блок, которая предположительно является единственным любовным объектом

невероятной любви в *Стихах о Прекрасной Даме*. Когда же произошла реальная встреча Белого с Блоками, он полюбил обоих, другими словами, сама их любовь становится объектом его желания. В его отношении к Л. Д. Б. он, естественно, не задает себе вопроса, любит ли он её лично или как объект любви и поэзии Александра Блока. Ему важно прежде всего знать, что он сам представляет в глазах любовной копулы.

Первая сцена – знаменитая первая встреча Блоков и Белого, когда Блоки специально приехали из Петербурга в Москву. Она, Л. Д. Б. – в муфте; зачарованные юноши/«аргонавты» вокруг. Их трепет – и её спокойствие, её «детская золотая головка». Условия договора пока ещё не заключены, она ещё не стала их общей Прекрасной Дамой.

Следующая сцена – имение Блоков в Шахматове, куда Белый (по приглашению Блоков) приезжает летом вместе с Петровским (которого не приглашали). Белый приглашает с собой Петровского на встречу с неземными богами/Блоками, перед которыми он безусловно трепещет, в то же время впервые проявляя при этом некоторое своеволие раба, нарушая условия почти заключенного договора о безусловной вечной любви и безусловном подчинении: а что будут делать боги, если я нарушу их предписание? Боги благосклонно отнеслись к этому нарушению, не подав вида, что заметили его (хотя матери и тете Блока было неловко за экстравагантное поведение чрезмерно восхищавшегося молодыми Блоками Белого), и игра продолжается. Л. Д. Б. – вся в розовом, с гладко зачесанными волосами...

Белый у её ног.

Следующие сцены – уже осенние, когда начинаются их разговоры наедине в комнате Л. Д. Б. в общей квартире Блоков...

Что во всей этой серии сцен поражает в поведении Андрея Белого, это всякое отсутствие приватности чувств с его стороны. Все его чувства публичны и предъявлены как Прекрасной Даме, так и окружающим. Отсюда несколько парадоксов:

во-первых, публичная демонстрация его любви к ней фокусирует внимание окружающих на нем, а не на ней. Все восхищаются уникальностью его чувств, мыслей, поз, гениальной выразительностью движений его влюбленного тела. В воспоминаниях современников выражается общее недоумение по поводу того, как

такой гениальный поэт мог полюбить такую в общем-то ординарную женщину;

во-вторых, избыточность публично выражаемых чувств сказывается в это время и на его поэтическом творчестве: в этот период он пишет *Кубок метелей*, по словам Ходасевича, «слабейшую из его симфоний, потому что она была написана в надрыве»;^[159]

в-третьих, перенос приватных чувств в сферу публичного происходит во всех его коммуникациях того времени и со всеми, даже случайно встреченными людьми, которых он вообще потом не помнит и не узнает, хотя его собеседники воспринимают интимные любовные признания Белого как доверенный им вдруг дар интимной и драгоценной дружбы с этим уникальным несчастным человеком;

в-четвертых, подробные рассказы о своей любви к Л. Д. Б. составляют содержание всех писем, которые он пишет в это время её мужу, Александру Блоку.

Этот театр любви отличает подчеркнутый антипсихологизм: любовные отношения представлены как смена масок в игре, за которыми не обнаруживается нечто «внутреннее», «истинное». Обратим внимание на тот факт, что мы никогда не встретим у Андрея Белого хотя бы какое-то подобие реалистических описаний женщин, которых он любил. Об их внешности мы узнаем со слов других современников; из текстов самого Белого – только частичные, неполные характеристики: золотые волосы Л. Д. Б., прозрачное лицо Аси Тургеневой... О своей матери Белый много раз напоминает, что она была «первая московская красавица», но никогда не уточняет, в чем же именно заключалась её красота (какие-то пояснения по этому поводу мы получаем лишь из воспоминаний Ходасевича^[160]). Какой была Ася Тургенева, мы узнаем из воспоминаний сестры Марины Анастасии Цветаевой; оказывается, Марина Цветаева была настолько увлечена Асей, что буквально по следам Аси и Белого организовала своё собственное свадебное путешествие-преследование с Сережей Эфроном. Любовь Дмитриевна Блок описала свою внешность и своё тело сама, о чем будет сказано ниже. Мы также знаем, что и Александр Блок фиксировал в своих возлюбленных лишь их отдельные черты: волосы Л. Д. Б., черные глаза Н. Н. Волоховой, голос Л. А. Дельмас...

Как долго может продолжаться эта игра? До тех пор, пока субъект любовного театра не оказывается экстернализован, – пока на его месте

возникает не маска безумца, а безумец, не маска страсти, а страсть. Инстанция Символического в этот момент терпит крушение, и у субъекта происходит встреча с травматическим и невыносимым *Реальным*. «Он безумец» – был приговор Л. Д. Б. в отношении Белого, когда она вдруг – уже были вынуты заколки из волос! – не отдалась ему. Потому что тогда, когда заколки были вынуты, игра закончилась: «Боренька» перестал быть её безумным поклонником. Из поклонника-поэта он превратился в мужчину, в объект прямого сексуального желания, в *объект а*. Он был высокий, с широкими плечами, его любили женщины. У него был достаточный сексуальный опыт, о котором она знала (горничные, которых нанимала ему мама; Нина Петровская) и которого не было у неё. Существует версия, что Белый её изнасиловал: «он довел Л. Д. Блок до распутства, не взяв её, когда она хотела отдаться, и насильно овладев ею, когда она противилась». [\[161\]](#)

Он стал, в мгновение, объектом её желания. Поэтому она постаралась уничтожить его.

«Я не могу любить тебя...»

Убедившись, что его поэзия не может стать объектом любви для Блоков, Белый после совместного отпуска в Шахматове в отношениях с ними меняет стратегию поведения: в творчестве он переходит к прозе, а в поведении репрезентирует себя как мужчину, движимого сексуальным желанием. Собственно, именно на этот новый образ субъекта – не поэта, но обычного сексуально маркированного мужчины, с которым можно целоваться до безумия, как только они оставались в комнате одни, – после Шахматова отвечает ему любовью Любовь Дмитриевна Блок. «Не успевали мы оставаться одни, как никакой уже преграды не стояло между нами и мы беспомощно и жадно не могли оторваться от долгих и неутоляющих поцелуев». [\[162\]](#)

Как выход из создавшегося положения Белый предлагает ей простую схему – стать его женой. Однако для неё, в отличие от него, схема любви представлялась не столь простой.

Еще в самом начале их семейной жизни Блок сказал ей, что она не будет у него единственной женщиной («Короткая вспышка чувственного его увлечения мной в зиму и лето перед свадьбой скоро,

в первые же два месяца погасла, не успев вырвать меня из моего девического неведения...»^[163]), что он будет уходить от неё к другим (в том числе, к проституткам), но что она навсегда останется его Прекрасной Дамой. Более того, Л. Д. Б. всегда знала, что не одна она послужила Блоку прообразом Прекрасной Дамы во время создания знаменитого цикла стихов. Дело заключалось еще и в том, что поэзия Блока уже в этот период являлась не только любовной лирикой и любовной поэзией, но и выражением «философии космизма», которая адресовалась к Женщине вообще, а не к конкретной женщине: «Когда я ему говорила о том, что... я хочу его – опять теории: такие отношения не могут быть длительны, все равно он неизбежно уйдет от меня к другим».^[164]

Тем не менее знакомые и читатели воспринимали *Стихи к Прекрасной Даме* как романтическую, возвышенную историю любви Блока к своей молодой жене. В этой истории любви было рассказано и об их юношеских театральных постановках (он – Гамлет, она – Офелия), и об её розовых платьях, о его приездах из Шахматова в Боблово, семейное имение молодой невесты, на белом коне. Их венчание как мужа и жены было воспринято и затем описано в многочисленных воспоминаниях знакомых и родственников как продолжение исключительно красивой, уникальной истории любви, и Л. Д. Б. не разочаровывала окружающих в этом. Более того, в своих воспоминаниях *Были и небылицы о Блоке и о себе*, написанных уже после смерти Блока, она уточняет и подправляет его дневниковые и стихотворные записи с точки зрения подтверждения их отношений в качестве Поэта и его Прекрасной Дамы. Поэтому в её знаменитых и скандальных воспоминаниях явно присутствует противоречие: с одной стороны, она ненавидит образ Прекрасной Дамы, так как он мешал ей быть в отношениях с мужем реальной женщиной из плоти и крови, с другой стороны, она заботливо соотносит реальную историю любви со стихами к Прекрасной Даме, именно стихами объясняя основные кризисы и подъемы в их реальных любовных отношениях.

Что значила эта символистская установка на Вечную Женственность и идеал Женщины? По замечанию Жижека, женщина в этой конструкции никогда не является «самой по себе, как она есть»: она всегда представлена как объект мужской фантазии. Чтобы устранить расщепляющую субъект нехватку, она должна быть

фаллической женщиной (Прекрасной Дамой), с которой поэтому невозможны никакие сексуальные отношения, которые по своей природе являются симптомом мужской нехватки, которой мужской субъект стремится избежать. Поэтому идеал Женщины в дискурсе символизма всегда асексуален.

Как женский субъект может отреагировать на предложенный ей идеал Женственности? Она может попытаться репрезентировать себя как Прекрасная Дама. Но понимая, что «на самом деле» это не так, она стремится получить подтверждение от других о том, что она могла бы ей быть, и что она может быть не «пустым» объектом любви, но «настоящим» любовным объектом. Собственно, для этого Л. Д. Б. и нужна была любовь Андрея Белого. Иначе её просто не существует, по утверждению Лакана.

Это ситуация, исполненная глубокого трагизма: женщина существует и не существует одновременно. Любовь другого необходима ей даже не для того, чтобы удовлетворить своё желание любви, но чтобы хоть как-то удостовериться факт своего существования. По утверждению Лакана, истерика в любовных отношениях никогда не интересуется ответ на вопрос «люблю ли я её/его?», но всегда нарциссическое – «любит ли она/он меня?». Травма истерика связана с тем, что без Другого она/он просто не понимает, *кто* она/он есть; каким типом субъекта он представляется окружающим; да и *существует* ли она/он вообще.

По воспоминаниям Л. Д. Б., в своих любовных отношениях с молодым Блоком она всегда была ориентирована не на то, чтобы выразить свою любовь к нему, но на жест идентификации с объектом, желаемым Блоком. В серии театральных жестов она представляется ему как фаллическая женщина, Прекрасная Дама, – поскольку она знает, что Прекрасная Дама является означающим его желания. Прекрасная Дама – это объект его желания, располагающийся по ту сторону бытия любой реально существующей женщины, и, в терминах Лакана, занимающий место Фаллоса как трансцендентального означающего. Окружающие и читающая публика воспринимают Л. Д. Б. как Прекрасную Даму. Но она, хотя и пытается идентифицироваться с Прекрасной Дамой как музой Блока, знает, что этот проект обречен на неудачу. Поэтому ей нужны доказательства со стороны других, что она и есть Прекрасная Дама. Благодаря любви Белого она хочет

обрести уверенность в своей значимости. Поэтому ей важно, действительно ли он любит её «саму по себе», вне отношений со своим другом/врагом Александром Блоком и вне символического места Прекрасной Дамы.

Белый пытается ответить ей на эти вопросы. Но в её воспоминаниях ясно чувствуется непреходящее раздражение по поводу его реакций на неё. Это всегда «не то», как позже описывает истерическую реакцию Лакан, хотя Белый старается говорить о ней, в отличие от мужа, не только как о Прекрасной Даме, но как о реальной женщине. Переживая мучительное чувство «не то», Любовь Дмитриевна Блок пытается получить доказательства любви, которые бы были чем-то большим чем просто слова: её интересуют поступки, манера поведения, театральные жесты (об этом свидетельствует и кульминационная любовная сцена, когда уже «были вынуты все шпильки из волос», повторившая другую известную любовную сцену русской истории – сцену свидания Натальи Николаевны Пушкиной с Дантесом: «Ничего не предрешая в сумбуре, я даже раз поехала к нему. Играя с огнем, уже позволяла вынуть тяжелые черепаховые гребни и шпильки из волос, и волосы уже упали золотым плащом...»^[165]).

Таким образом, первоначальным желанием Л. Д. Б. в отношениях с Белым было желание стать для него объектом любви. Когда Белый действительно полюбил её, случилось как раз то, чего истерик вынести не может: её/его желание должно всегда оставаться неудовлетворенным.

Здесь мы замечаем противоречие в позиции Л. Д. Б.: она хочет, чтобы Белый любил её, «как она есть», и одновременно – как она есть «больше, чем она сама», Прекрасная Дама, муза символизма. Эта невозможная задача определяет и невозможность кульминационной сцены любви, то есть сексуальных отношений между ними: для Л. Д. Б. сексуальные отношения с Белым становятся невозможны, когда образ музы символизма исчезает из этих отношений, и она превращается в женщину из плоти и крови.

Поэтому Л. Д. Б. демонстрирует истинную природу любви тогда, когда она возвращается к мужу, не воспринимающему её отношения с Белым всерьез, просит Белого уехать, не отвечает на его письма и опять уезжает с мужем на лето в Шахматово, где, как известно из писем, они с Блоком «много занимаются домом и садом». Белый при

этом приписывает объекту любви загадочные поступки и страсти, воображая, что Блок запрещает своей жене видаться с ним или удерживает её, что любовная пара страдает так же, как и он сам. На самом деле в отношениях пары не происходит ничего, кроме следования обычному распорядку дня. Они вместе и не вместе, но это «пустое» время и «пустые» отношения демонстрируют нам истинную природу любви: эта «пустота» и есть то, что и означает в глазах других подлинную любовь Поэта и Прекрасной Дамы. Возвратившись к мужу, Л. Д. Б. предпочитает отказать Белому, чем потерять свое фантазматическое место поэтической музыки, Вечной Женственности, Прекрасной Дамы.

Однако проблема Л. Д. Б. состоит в том, что она не хочет признать «пустотную» символическую логику любви, связывающую её с мужем: она хочет такой любви, в которой реально присутствуют волнующие таинственные страсти, в которой пустота должна быть наполнена и иметь имена, множество имён, – Прекрасная Дама, Незнакомка, Сольвейг, Снежная Маска, Кармен^[166] и другие. Она хочет быть всем, хочет реализовать себя как фаллический объект любви, «больше, чем она сама». И когда она не может осуществить это в любовных отношениях с Блоком или Белым, она уходит из этих отношений совсем.

Как ни странно, но в этом и заключается парадоксальная природа любви – то, что мы ищем в другом – это никогда не то, что действительно характеризует «её» или «его», и не то, чем они обладают, и что могут нам дать. Это всегда нечто «большее» – то, чем они не являются, и чего они не имеют. Таково условие и закон любви.

В результате истерический субъект не получает ничего. Кроме самой любви.

«Я не могу любить тебя...» Роль поэзии в любви

В эпоху символизма поэзия особенно явно выполняла функцию власти – над сердцами и душами, в особенности над женскими. История символизма – это в значительной степени история любовных отношений поэтов с поклонницами, реже поэтов с поэтессами, как в случае Гумилева и Ахматовой (не случайно этот брак так трагически распался).

Типичский герой эпохи символизма, поэт, находится в ситуации мучительного выбора: женщина или поэзия, и, как правило, в итоге он выбирает последнее.

Осуществляя выбор в пользу поэзии, поэт приобретает статус «субъекта больше, чем он есть», так как от его лица и посредством его голоса в этом случае высказывается Высшее Начало – божественное вдохновение, поэтический гений, дух поэзии и т. п. Одновременно он в то же время оказывается «субъектом меньше, чем он есть», так как в качестве отдельного независимого индивида он фактически перестает существовать, превращаясь в медиум универсальной субстанции.

Ситуация выбора поэтом-символистом любви, на первый взгляд, представляется более терапевтической. Однако и в этом «спасительном» выборе также обнаруживаются «угрозы»: прежде всего – угроза превращения любовной пары в меркантильную буржуазную брачную копулу. Для того, чтобы этого не произошло, любовь должна переживаться как непрерывное страдание любящих, обязательно соединяясь с влечением к смерти. Страшась возможности превращения любви в буржуазные отношения семейно-брачного типа, Валерий Брюсов обрекает на гибель двух женщин – Нину Петровскую и Надежду Львову. Другие символисты и постсимволисты также активно сопротивлялись жизни в буржуазной копулярности: пьянство и жизнь на две семьи у Бальмонта; проститутки и актрисы у Блока; тройственные союзы Гиппиус и Мережковского; инцестуозная чувственность Вячеслава Иванова; непростые отношения Белого и Сергея Соловьева с сестрами Тургеневыми; свободный брак Цветаевой и Эфрона...

Поэзия, в отличие от любви, никогда не может оказаться в катастрофической ситуации обретения недостижимого объекта желания и, функционируя на уровне невозможного, различает два уровня властных иерархий: 1) формальный или официальный (которому огромное значение придавали Брюсов, Гумилев и отчасти Андрей Белый) и 2) неформальный, уровень так называемой «истинной поэзии», воплощением которой в русской поэзии до сих пор является Александр Блок. Недаром в российском общественном сознании имя Блока стоит сразу после «святых» имен Пушкина и Лермонтова: к этой тройке лидеров «истинной поэзии» обычно никто

другой не приближается: все остальные поэты идут уже как бы потом, за невидимой чертой, все вместе, списком, а не отдельно.

Александр Блок всегда совершает свой выбор в пользу поэзии, а не любви. Поэтому и в браке с Л. Д. Блок он отвергает ситуацию обмена (на уровне сексуальных отношений, например), предпочитая ситуацию любви как абсолютно необмениваемую. Если он и допускает «любовь», то только необмениваемую, инцестуозную: мама и проститутки. Ничто в его любовных отношениях не нарушает его близости с матерью... Любовь он в итоге, стремясь избежать опасности удовлетворить своё желание, заменяет поэзией, т. к. если в любви возможность телесного обладания присутствует в качестве идеала, то телом Поэзии он точно не овладеет никогда, так же как им никогда не овладеет ни один смертный.

Поэтому Любовь Дмитриевна Блок ненавидит поэзию.

Вечная Женственность, горничные и проститутки

Что в философии символизма является моделью «истинной любви» – той самой, которая ведет к гибели? Конечно же, та модель любви, которую исследует столь чтимый Любовью Дмитриевной Блок Фрейд: инцестуозная любовь, которая не подлежит эквивалентному обмену, потому что обмен, коммерциализация и потребление продуктов обмена, регулирующие воспроизводство, аннигилируют отношения любви.

В личных и творческих историях Андрея Белого и Александра Блока огромную роль играли их матери, оба всю жизнь в качестве идеала любви имели идеал Вечной Женственности, оба известны случайными связями с женщинами – проститутки у Блока и горничные у Белого. Запись в дневнике Блока: «Варьете. Акробатка выходит, я умоляю её ехать... Я совершенно вне себя... Она закрывает рот рукой – всю ночь. Я рву её кружева и батист, в этих грубых руках и острых каблуках какая-то сила и тайна. Часы с нею – мучительно, бесплодно...

Эту женщину я, вероятно, не увижу больше, и не надо видеть, ни мне, ни ей неприятно. Она “обесплочивает” мои страсти, бросает их в небеса своими саксонскими глазами».^[167]

Кто такие проститутки и горничные в общей структуре патриархатной семьи? Как известно, Фрейд первоначально считал основной фигурой, выполняющей функцию соблазнения в семье, фигуру Отца. Позднее его внимание было перенесено на детскую сексуальность и перверсивность ребенка. Но в 1933 году в работе *Женственность* он утверждает, что первоначальной фигурой, репрезентирующей сексуальность в семье, выступает мать: именно она является источником детской сексуальности, перверсий и неврозов. Однако феминистский психоаналитик Джейн Гэллоп критикует Фрейда за то, что в своем понимании семьи как замкнутого изолированного триангулярного пространства он не учитывает, что в сферу отношений семейной сексуальности входят также и дополнительные фигуры – няни, гувернантки и служанки. И что первый акт соблазнения ребенка обычно совершают не мать или отец, а кто-либо из дополнительных членов семейной группы. Неслучайно такую важную роль в *Котике Летаеве* Андрея Белого играет няня героя, с которой связаны его первые сексуальные фантазии, а в блоковском дневнике проблема выбора прислуги неожиданно оказывается такой значимой: «Девка», шокирующая эстета Блока своим голосом, выгнана, запись в дневнике от 28 мая гласит: «После нескольких дней бесприслужья – какая-то девчонка, умеющая сносно готовить...» «Девчонка» долго не удержалась, после неё были многие другие. 2 сентября Блок заносит в дневник, что произошла «проба прислуги – неудачная», а 4 сентября «проба прислуги – удачная», но барину и эта «удачная» прислуга не нравится, и 16 октября он пишет: «еще одна кухарка выгнана...»^[168] Табу инцеста, действительно, запрещает сексуальные отношения в семье. Но фигура горничной или няни является пограничной фигурой в ней: она одновременно принадлежит семье, но в то же время не имеет внутри неё кровнородственных связей. Она является «другим», но в то же время находится в самом сердце семьи. Более того, она настолько «внутри» семьи, что ребенок может часто не различать между матерью и няней или матерью и гувернанткой. Вступая в сексуальные отношения с горничными, которых ему специально подбирала мать, Андрей Белый вступает в зону инцеста – как и Александр Блок с проститутками, встречи с которыми он подробно описывает в письмах к своей матери.^[169]

Для ослабления интенсивности инцеста энергия сексуальности инвестируется в конструкцию Прекрасной Дамы.

«Прекрасная Дама»: *jouissance féminine*?...

Главная задача феминисткой теории в формулировке представительниц французского постлакановского феминистского психоанализа, ^[170] – как возможно определить и реализовать женскую субъективность в терминах *jouissance féminine*, а не исходя из перспективы мужского желания.

В дискурсе куртуазной любви женщина, как показывает Лакан, является лишь пассивным экраном, на который мужчина проецирует свой нарциссический «я»-идеал как объект своего желания; в социальной практике это репрезентировано в отношениях обмена женщинами в патриархатной культуре, ориентированной на доместификацию женщин. Если же женщина пытается сама реализовать своё *jouissance féminine* вне структуры мужской фантазии или же отделить понятие «женщины» от понятия «женственности», в которое её вписывает традиционная культура, это оценивается как провокация сексуальной паники как у мужчин, так и у женщин.

Сравним два способа интерпретации женских отражений в зеркале: Валерием Брюсовым в рассказе *В зеркале* и Любовью Дмитриевной Блок в *Былях и небылицах о Блоке и о себе*. У Брюсова зеркало с женским отражением функционирует как отражение женской субъективности со всеми её сомнениями и недостатками. В конце концов, как уже было сказано, реальная женщина, глядящая в зеркало, меняется местами со своим зеркальным отражением, позволяя своему отражению стать Другим.

Такую попытку описания женского наслаждения без опосредования большим Другим осуществляет Любовь Дмитриевна Блок в воспоминаниях *Были и небылицы о Блоке и о себе*. Например, она абсолютно уверена в собственной красоте: «Я проводила часы перед зеркалом. Иногда, поздно вечером, когда уже все спали... я брала свое бальное платье, надевала его прямо на голое тело и шла в гостиную к большим зеркалам. Закрывала все двери, зажигала большую люстру, позировала перед зеркалом и досадовала, зачем нельзя так показаться на балу. Потом сбрасывала и платье и долго,

долго любовалась собой. Я не была ни спортсменкой, ни деловой женщиной; я была нежной, холеной старинной девушкой. Белизна кожи, не спаленная никаким загаром, сохраняла бархатистость и матовость. Нетренированные мускулы были нежны и гибки. Течение своих линий я находила впоследствии отчасти у Джорджоне, особенно гибкость длинных ног, короткую талию и маленькие, еле расцветающие груди. Не орудие “соблазна” и греха наших бабушек и даже матерей, а лучшее, что я в себе могу знать и видеть...». ^[171] Она восхищается своим телом, она любит его, не находит в нем никаких недостатков и жалеет только о том, что это её обнаженное тело с распущенными волосами в темной зале со свечами перед зеркалом в родительском доме не может быть предъявлено другим. Как мы видим из текста воспоминаний, оно не было предъявлено таким и Александру Блоку. И только значительно позже Л. Д. Б. осуществила свою мечту с «пажем Даргометом», о чем пишет в воспоминаниях: «Когда пробил час упасть одеждам, в порыве веры в созвучность чувств моего буйного пажа с моими, я как-то настолько убедительно просила дать мне возможность показать себя так, как я этого хочу, что он повиновался, отошел к окну, отвернувшись в нему. Было уже темно, на потолке горела электрическая лампочка – убогая, банальная. В несколько движений я сбросила с себя все и распустила блистательный плащ золотых голос, всегда легких, волнистых, холеных... Отбросила одеяло на спинку кровати. Гостиничную стенку я всегда завешивала простыней, также спинку кровати у подушек. Я протянулась на фоне этой снежной белизны и знала, что контуры тела еле-еле на ней намечаются, что я могу не бояться грубого, прямого света, падающего с потолка, что нежная и тонкая, ослепительная кожа может не искать полумрака...». ^[172]

Фактически, перед нами документ, передающий самовосприятие идеального психотика – того, кто воспринимает себя как существо без недостатков и совершенно не нуждается в оценке себя Другим.

Фрейд интерпретирует стратегии женской сексуальности (то есть истерии, в его терминах) через структуру вины: женщина конституируется как субъект, виновный в силу своей сексуализации, которую она пытается скрыть покровами морали и одомашнивания. Психотик никогда не признает вину за собой, перекладывая её на Другого. Л. Д. Блок, поклонница Фрейда, перекладывает вину на

мужа-поэта: «Если я порой бывала и повышенно чувствительна – причиной тому то же, что и при всякой истеричности женщины: с самого начала крайне ненормально сложившаяся половая жизнь». ^[173] Не без подсказки Фрейда Любовь Дмитриевна Блок начинает реализовать свою сексуальность уже без ограничений с многочисленными возлюбленными из театральной среды – как мужчинами, так и женщинами. «В полном “смятении чувств” целовалась то с болезненным, черномазым мальчуганом, нашим актером, то с его сестрой, причем только ленивое наблюдение брата удерживало эту любопытную, хорошенькую птичку от экспериментов, к которым её так тянуло». ^[174] Единственное, о чем она сожалеет в тексте *Былей и небылиц*, это о том, что не сделала этого раньше: «Отказавшись от этого первого, серьезного “искушения” (имеется ввиду любовная история с Андреем Белым. – И. Ж.), я потом легко отдавала дань всем встречавшимся влюбленностям – это был уже не вопрос, курс был взят определенный, парус направлен, и “дрейф” в сторону не существует». ^[175]

Женщина в позиции психотика становится «женщиной, которая нужна всем мужчинам». Л. Д. Б. после её романа с Георгием Чулковым, которому она отдалась в день смерти своего отца Дмитрия Ивановича Менделеева, перестает сомневаться в том, любят ли её «реальную» или в качестве символа, и в том, является ли она на самом деле Прекрасной Дамой. В ту ночь она стала реально Прекрасной Дамой.

Какой жест подмены совершила она? В ту ночь, когда она отдалась Чулкову, она поменяла духовный (символический) статус Прекрасной Дамы на телесный, асимволический. Очевидно, она была потрясена реакциями своего тела и его ощущениями. Она начала испытывать оргазм, в то время как её близость с мужем продолжалась – очень редко, быстро и скупно с его стороны – только в первые два месяца после свадьбы (по её свидетельству из *Былей и небылиц*).

Что значило стать Прекрасной Дамой в реальности? Прежде всего, это уйти от «литературы», от слов и поэзии, которые воплощали для неё Блок и Белый. Чулков, например, тоже был поэт, но главным в нем было то, что он был, скорее человеком действия: изобретателем «мистического анархизма», который пытался реализовать в театральном и в политическом действии. И по сравнению с её двумя

предыдущими мужчинами он уж никак не мог претендовать на титул «великого поэта».

Обратим внимание на то, что Л. Д. Б. всю жизнь была исключена из порядка литературного языка. В юности пишет стихи и ведет разговоры Александр Блок, она же молчит и, присутствуя в разговорах «аргонавтов», трактуящих её молчание как «мистическое»; она специально подчеркивает в *Былях и небылицах*, что никогда не умела легко болтать и кокетничать, в отличие, например, от сестер Кузьминых-Караваевых. Всю жизнь она совершает только телесные жесты – носит розовые платья, расчесывает волосы, играет в театре и декламирует стихи мужа. Декламация и жест заменяют слово.

Вначале время любовного общения с Андреем Белым было её единственной возможностью любовного общения вне литературы. Только позже она начинает сознательно отстаивать свою внелитературную внесимволическую реализацию и в театре, и в январскую ночь смерти отца, и потом, во всех последующих любовных романах. Во всех же ранних любовных отношениях с Блоком, описанных в воспоминаниях, у них не было ни возможности, ни опыта ощущать любовь вне поэзии, вне литературы (не только для него и его семьи, роковым образом увлеченных поэзией, но и для неё, дочери далекого от поэзии профессора-химика).

Вот как она определяет женское наслаждение как психотический мир без Другого. «Эта встреча с собой на склоне лет – сладкая отрада. И я люблю себя за эту найденную молодую душу... Дело в том, что теперь только, став смело на ноги, позволив себе и думать и чувствовать самостоятельно, я впервые вижу, как напрасно я смирила и умолила свою мысль перед миром идей Блока, перед его методами и его подходом к жизни». ^[176]

Характерно, что в воспоминаниях Л. Д. Б. нет никаких следов страха старости и старения: «... я безболезненно перешла на положение старой женщины, как только пришло то время, без сожалений, без унижительных хватаний за молодость... Мне не скучно; мне так же увлекательны, как были в молодости увлекательны романы, и научные интересы, и моя работа...». ^[177] Другими словами, то, что для других женщин часто становится трагедией, для неё не имеет значения, так как в поле её восприятия нет инстанции Другого, исходя из которой в её отношении могла бы быть вынесена оценка.

Почувствовав, что Другой/Великий Поэт перестал надзирать за её Реальным, она ускользнула в эту брешь. Известно, что мир Символического и мир Реального никогда не пересекаются, находясь в отношениях дизъюнктивного синтеза. Поэт и его Прекрасная Дама стали жить поэтому вместе, но на разных уровнях реальности: на символическом уровне «она» предъявляла себя ему, но только в качестве симулякра. Отсутствие страха наказания аннигилировало чувство вины: Прекрасная Дама раскололась на симулякр Прекрасной Дамы и наслаждающееся «тело без органов»: «И начался пожар, такое полное согласие тех ощущений, экстаз почти до обморока, экстаз, может быть, и до потери сознания...». [\[178\]](#)

Но, главное, она была *счастлива* на фоне параллельной жизни несчастного и страдающего мужа.

Нет вины, нет сомнения, нет расщепленной субъективности. Это и есть воплощенная феминистская утопия – *jouissance féminine*? Подлинная женская субъективность и подлинная «женская душа»?...

5. Женская авто/био/графия (Мария Будберг и Нина Берберова)

Мура Будберг: субъект «больше, чем он есть»

Две наиболее известные книги Нины Берберовой – это автобиография *Курсив мой* (1969, 1972) и биография Марии Закревской-Бенкендорф-Будберг *Железная женщина. Рассказ о жизни М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и её друзьях* (1981).

Первая из этих книг – это, по словам Берберовой, «история моей жизни, попытка рассказать эту жизнь в хронологическом порядке и раскрыть её смысл»^[179] на фоне автобиографического сюжета предоставляет уникальный материал о жизни русской литературной эмиграции в Париже 20-40-х годов XX века (в алфавитном указателе книги более 800 имен). Вторая книга – об уникальной русской женщине, не оставившей своего собственного следа в литературе, но бывшей в течение двенадцати лет неофициальной женой Максима Горького и в течение тринадцати – также неофициальной женой Герберта Уэллса. «Кто она? – спрашивали меня друзья, узнав про книгу о Марии Игнатьевне Закревской-Бенкендорф-Будберг. – Мата Хари? Лу Саломе? Да, и от той, и от другой было в ней что-то: от знаменитой авантюристки, шпионки и киногероини, и от дочери русского генерала с её притягательной силой, привлекавшей к ней Ницше, Рильке и Фрейд».^[180]

Если в первой книге Берберовой интерес представляет автобиографический женский нарратив столь значимый для философии феминизма XX века, то можно ли говорить о значении для феминистской теории её второй книги – написанной в биографическом жанре *Железной женщины*? Почему одна красивая, независимая и неординарная женщина – Нина Берберова, ставшая известной писательницей, жена известного русского поэта серебряного века Владислава Ходасевича, свидетельница и участница многих литературных событий этого времени, подруга и собеседница множества выдающихся людей русской эмиграции, просто сильная женщина, не только выжившая в тяжелейших условиях эмиграции, Второй мировой войны и второй эмиграции в Америку, но и ставшая там университетским профессором, и не растерявшая свой женский шарм и свое мужество, ум, независимость и достоинство, пишет о другой красивой, независимой и неординарной женщине Марии

Будберг, как уже сказано выше, неофициальной жене двух выдающихся писателей-классиков XX века – Максима Горького и Герберта Уэллса, отказавшейся выйти за них замуж и жившей независимо не только от этих привязанных к ней мужчин, но и от мужчин вообще, умевшая пользоваться их деньгами, но и зарабатывавшая их сама, бывшая во времена «красного террора» любовницей знаменитого английского разведчика, дипломата и светского человека сэра Роберта Брюса Локкарта, попавшая с ним в тюрьму ЧК во время революционного террора в Советской России, но сумевшая вызволить из неё своего любовника (с помощью другого любовника – чекиста Петерса) и помочь бежать в Англию (об этой истории любви позже в Голливуде был снят фильм *Британский агент* (1934)), женщине, которая, по словам Берберовой, «в эпоху пост-Гарбо в роли Маргариты Готье» неизбежно и независимо от возраста пленяла мужчин (и женщин) своим умом и невероятным шармом, и сексуальностью новой свободной женщины, которая занималась при этом политикой – о чем почти никто из её круга не подозревал! – которая вообще всегда была «в курсе всего», принадлежала к высшему лондонскому свету и которая, – как оказалось, работала сразу на несколько разведок (и это тоже помогало ей с деньгами, независимостью и путешествиями), хотя даже не это определяло её уникальную женскую индивидуальность?

«Название книги, – поясняет Берберова, – взято от прозвища, которое еще в 1921 году было дано М. И. Б. Горьким. В этом прозвище скрыто больше, чем на первый взгляд заметит читатель: Горький всю жизнь знал сильных женщин, его несомненно тянуло к ним. Мура была и сильной, и новой, но, кроме этого, она была известна окружающим тем, что происходила от Аграфены Закревской, медной Венеры Пушкина. Это был второй смысл. И третий стал нарастать постепенно, как намек на *Железную маску*, на таинственность, окружавшую её. “Железная маска” – до сих пор не известно, кто скрывался под ней. Человек в неснимаемой железной маске на лице был привезен в 1679 г. в крепость Пиньероль, во Франции, а затем в 1703 г. переведен в Бастилию, где и умер».^[181]

Берберова познакомилась с Будберг летом 1922 года на вилле в Саарове у Горького в Италии, куда они попали с Ходасевичем после побега из нищеты революционной России. Бежали тайно, Ходасевич

при этом бросил в России свою старше себя и без средств к существованию жену; до этого он долго и тяжело болел фурункулезом, а жена – Анна Ивановна Ходасевич – его преданно выхаживала, перевязывая гнойные раны... Безусловно, Горький был состоятелен (семья в год проживала 10 000 долларов), независим от советского правительства, хотя и вполне дружен с ним; семья жила светской и удобной во всех смыслах жизнью; Ходасевичам выделили две комнаты на втором этаже, приняли к столу и к общим развлечениям. Есть две фотографии Берберовой и Ходасевича уже 1925 года на балконе и на лестнице горьковской виллы Иль Соррито в Сорренто.

Это была после голодной России сладкая, сытая, светская жизнь, но Ходасевич с Берберовой выполняли в ней тяжкую роль светских приживал, фигур используемых для развлечения Горького – этой цели служили все его приживалы: в доме ежедневно обедало до 10 человек.

Главным же человеком в доме – хотя и внешне незаметным, потому что всю жизнь сознательно старалась быть как бы на «втором плане», как бы позади своих знаменитых мужчин, но Берберова и Ходасевич должны были сразу это почувствовать, – была Мура.

Молоденькую красавицу Берберову, будучи на девять лет старше, Мура как бы не заметила, потрепав по щеке (между тем в доме была еще одна молодая красавица – невестка Горького Тимоша, роман с которой и даже рождение дочери Дарьи приписывали Горькому как его страстное и запретное любовное наваждение), а с умным и едким Ходасевичем любила болтать за полночь, потягиваясь, как кошка, в кресле, абсолютно уверенная в своей женской силе и власти над окружающими.

Так почему же Берберова уже после Муриной смерти в Италии в 1974 году, когда лондонская *Таймс* в некрологе назвала Муру одним из «интеллектуальных вождей» современной Англии, и на похоронах которой в Лондоне 11 ноября 1974 года присутствовал французский посол в Лондоне и вся английская знать, пишет в 1981 году биографическую книгу о Муре?

Может быть, в данном случае мы встречаемся с известным в психоанализе механизмом двойничества? Почему субъект (Берберова) нуждается в двойнике (Муре и её биографии)? По-видимому, для того, чтобы интернализировать те характеристики другого субъекта, то есть двойника, которые, по выражению Лакана, в нем «больше, чем он

есть» и которых недостает самому субъекту: именно в этом случае другой субъект становится лакановским большим Другим. Такой характеристикой Муры для Берберовой является особая Мурина *тайна*, *таинственность*, которая окружает все действия и образ Муры. И хотя Берберова в *Железной женщине* настойчиво пытается рациональным образом объяснить Мурину тайну тем, что Мура была просто шпионкой («я столько узнала о ней, думая о ней столько лет и узнавая о ней правду, скрытую в свое время ею, правду, которую она искажала, когда её приоткрывала едва-едва, когда говорила нам о себе, создавая и выращивая свой миф, давая нам в те годы этот миф, но не самое себя»^[182]) – Мурина таинственность все равно не исчезает в разоблачительном берберовском тексте...

Но что же такое эта Мурина *тайна*? В терминах лакановского психоанализа её можно обозначить как эксцессивное, то есть экстремальное по интенсивности непристойное наслаждение-*jouissance* (поэтому Мура у Берберовой гиперсексуализирована – «она любила мужчин, не только своих трех любовников, но вообще мужчин, и не скрывала этого, хоть и понимала, что эта правда коробит и раздражает женщин, и возбуждает и смущает мужчин»,^[183] Берберова все время встречает её в разных местах в Европе с разными незнакомыми таинственными мужчинами, о которых никому ничего не известно, в том числе и Горькому), которое субъект обнаруживает у Другого и которое недоступно ему самому. И главное, которое в принципе не может быть проинтерпретировано и объяснено в терминах логики рационального выбора. Эксцессивность лакановского *jouissance* носит внеобъектный характер, который в случае Муры передается Берберовой как некоторый нелокализуемый ореол легкости, светскости, иронии и уверенности, и «кошачьей улыбки невообразимой сладости», из которого постепенно начинает проступать видимый образ субъекта (внешне Мура – «несколько широкое, с высокими скулами и далеко друг от друга поставленными глазами» лицо, «прямое и крепкое тело», «элегантная фигура даже в простых платьях», «низкий узел на затылке, заколотый как бы наспех» и т. п., по которым она, в общепринятых представлениях, явно проигрывала двум другим молодым женщинам в горьковском доме – Берберовой и Тимоше). Однако парадокс внеобъектного *jouissance* и состоит в том, что впоследствии, *post factum*, оно может быть

репрезентировано любым объектом (Мура вполне могла оказаться хромой, какой была, например, знаменитая Черубина де Габриак/Елизавета Дмитриева, в которую были влюблены одновременно и Николай Гумилев, и Максимилиан Волошин).

Основной характеристикой *jouissance* Другого является то, что субъект не может определить его в терминах рационального значения, или, как пишет Берберова, «смысла», ^[184] то есть не может понять (или разгадать) его /её тайну. Поэтому позиция субъекта по отношению к Другому неизбежно является неадекватной и перверсивной.

Итак, кроме того, что Берберова прожила рядом с Мурой на горьковской вилле три года и потом несколько раз встречала её – последний раз в Париже в 1937 году на юбилейной выставке Пушкина, а перед этим в 1932 году тоже в Париже в пустом кафе, когда Берберова обрадовалась встрече после стольких лет разлуки, но Мура явно кого-то ждала и хотя была светской и любезной, как всегда, но, как всегда, как бы не заметила Берберову и даже не спросила о Ходасевиче (хотя раньше она любезно переписывались с ним) – она никогда больше на протяжении своей долгой жизни её не встречала, однако, как оказалось, все время её помнила, и все о ней знала («я не знала её так, как знаю её сегодня»), а после Муриной смерти все-таки написала о ней биографический роман. То есть у субъекта, пережившего встречу с *jouissance* Другого, возникает иллюзия, что его можно зафиксировать, нарративно описав («В 1938, в 1958, в 1978 г. я знала, что напишу о ней книгу. Её жизнь должна была быть закреплена во времени – её молодость, её борьба, и то, как она уцелела» ^[185]). Собственно желание или любовь к Другому возникает только потому, что сам субъект, являясь расщепленным, ничего не знает о другом, а его желание становится знаком невозможности обрести этого Другого, знаком неудачи, в контексте которого и появляется письмо (в частности, биографическое письмо как попытка репрезентировать/«достичь» все-таки Другого) – как желание «заполнить» эту неудачу.

Однако Берберова, пережившая встречу с Мурой как с «субъектом больше, чем он есть», в написании Муриной биографии стремится реализовать совсем другую функцию – функцию разоблачения Муры как субъекта, который не есть, но *хочет* казаться субъектом «больше, чем он есть».

Конец «века наивности», или что такое «красть»

В известном романе Эдит Уортон *Век наивности* об иллюзии женской «невинности», который в книге *(Из)вращения любви и ненависти* анализирует Рената Салецл, жена не была невинной, но на протяжении жизни предполагалась таковой, разрушив тем самым жизнь своему мужу. На самом деле гораздо более невинным был её муж, не подозревавший об осведомленности жены о его любви к другой женщине.^[186]

В 20-е годы XX столетия (после Революции) «век наивности» русских женщин, потерявших свои традиционные и локальные культурные идентификации, закончился. «Понятие женской невинности жило в мире около ста лет, – пишет Берберова. – Иллюзия о двух категориях женщин несколько дольше. Тяжело платили за неё не только Стриндберг и Белый, но и Герцен: сцена с Гервегом на прогулке в Альпах, когда Герцен заставил Гервега поклясться, что тот никогда не будет любовником Натали, когда он уже им был, – принадлежит к этой же мечте о женской невинности. Сейчас современным людям трудно понять “красоту”, “справедливость” и “пользу” такой мечты. Теперь мы знаем, что всякая затянувшаяся невинность не только противоестественна, но и вызывает чувство брезгливости».^[187] Русская женщина знает сегодня свои симптомы как «женскости», так и «русскости» не хуже, чем любой внешний наблюдатель её психической жизни. И если раньше о женщинах в русской литературе рассказывали в основном мужчины – представители «великой русской литературы» (выполняя при этом функцию аналитиков), то сегодня о своих симптомах «новые» русские женщины рассказывают не хуже, а иногда и лучше мужчин. Одно из литературных свидетельств этой перемены – литературное творчество Нины Берберовой, в частности, её знаменитая автобиография *Курсив мой*, в которой артикулируется традиционная для модернистского женского автобиографического письма процедура раскрытия «внутреннего» как прием «раскрытия личных тайн», не утаивая «стыдных» подробностей. Берберова, например, откровенно, подробно и с удовольствием рассказывает о своем эдиповом комплексе, пережитым ею по отношению к красавцу-отцу (который «любил

женщин», а дочь любила его – о чем недвусмысленно говорит эпизод с танцем с отцом, описание его мужских запахов духов и сигар^[188]), и о своей ненависти к матери, о своих неблагородных, бедных и странных предках, об их небогатом быте и мизерных доходах, об интимных отношениях со старшим и больным Ходасевичем («между нами сверкает не только «духовная», но и «физическая» близость»^[189]), о своей «здоровой сексуальности» («я любила и люблю человеческое тело, гладкость и крепость плеч и колен, запах человека, кожу человека, его дыхание и все шумы вокруг него»^[190]) и т. п. Благодаря текстам Берберовой можно наблюдать, что «современная русская женщина» эпохи модернизма становится образованной и более опытной в описании своей симптоматики, и когда ей начинают рассказывать её «тайную» историю (про её страсти, переживания и т. п.), то она сама помогает, уточняет, и подсказывает аналитику: мне не только снится «недостойный» сон об убийстве отца, но я же сама его и убиваю, и разрезаю на кусочки, и съедаю каждый кусочек, и в первую очередь – отцовский пенис и т. д., и т. д., и т. д. Она как бы сама заботливо и тщательно фиксирует свои симптомы, возникающие в ходе её «свободных ассоциаций», учитывая уже известный опыт отношений «пациентка» – «аналитик» (Фрейд и Дора, Анна О., Юнг и Сабина Шпильерн др.) В этой новой ситуации женская сексуальность уже не может пониматься как перверсивная – так как перестает быть тайной, запретной и репрессированной (как в случае Любови Дмитриевны Блок, например), а свободно и сознательно реализуется в сексуальных практиках новых русских женщин. Мура у Берберовой представлена образцом этого современного женского отношения к сексу: «Она пользовалась сексом, она искала новизны и знала, где найти её, и мужчины это знали, чувствовали это в ней, и пользовались этим, влюбляясь в неё страстно и преданно. Её увлечения не были изувечены ни нравственными соображениями, ни притворным целомудрием, ни бытовыми табу. Секс шел к ней естественно, и в сексе ей не нужно было ни учиться, ни копировать, ни притворяться. Его подделка никогда не нужна была ей, чтобы уцелеть. Она была свободна задолго до “всеобщего женского освобождения”».^[191] И лишь для мужчин, пишущих о женщинах и женской сексуальности еще остаются возможными наивные «открытия»^[192]...

О себе Берберова пишет как об «освободившейся» – победившей в конце концов все жизненные невзгоды, не только физические тяготы многолетних скитаний и выживания, но и муки поисков идентификации и сомнений, как об обретшей в итоге гармонию, свободной и независимой, не изменившей «себе» женщине, умеющей изменяться только к лучшему («смотря на себя, я вижу, что мне, как говорится, все шло впрок...»^[193]) и умеющей любить себя даже в своих не совсем достойных, по мнению других, чертах и поступках (например, оставила любящего её больного Ходасевича, вывезла в Америку чужие архивы, обвинялась в коллаборационизме и т. п.). И в этом смысле Берберова солидаризуется с Мурой. Тот тип женской субъективности, который в изображении Берберовой воплотила Мура Будберг, – это и есть тип новой русской женской субъективности (а то, что Мура выполняла, очевидно, поручения нескольких разведок,^[194] о чем не знали ни Горький, ни Уэллс, только вносит дополнительную пикантность в её любовные отношения с мужчинами). В изображении Берберовой – это сознательная, хорошо знающая свои симптомы и откровенно реализующая и артикулирующая их женщина, не настаивающая на уникальности своей субъективности, но, напротив, не боявшаяся её нарушать, скептически относясь к субъективности как таковой и к возможности какой-либо целостности вообще, сознательно совершающая коварные «преступления» (в частности, шпионаж). Поэтому у неё и нет привычной женской психологической потребности «выговориться»: все беседы Муры и вся её «реализация», по мнению Берберовой, носят предельно светский характер. Другими словами, это женщина, избегающая антропологических характеристик, хотя все её мужчины – Локкарт, Горький, Уэллс – предельно антропологичны. И действительно, эти новые русские женщины в эмиграции становятся буквально «чемпионками»: первыми в мире топ-моделями, стройными и красивыми, неизменно молодыми (вспомним, как следит за собой Берберова, и с каким удовольствием она отмечает в своей автобиографии старение и неухоженность Ахматовой или Симоны де Бовуар, и как гордится своим умением водить автомобиль, и своим отменным здоровьем; а Мура – Мура вообще чемпионка из чемпионкок...)

Но зададим вопрос: не потому ли Берберова, настаивая в своей автобиографии на своем «чемпионстве» – подчеркивая своё умение

выжить, презрение к «гнезду» и к «любви к муравейнику»^[195] и т. п., так стремится дистанцироваться от традиционных женских антропологических характеристик (воплощаемых образцовыми женскими фигурами «великой русской литературы»), что воспринимает их как предельно травматические? И этот упорный берберовский отказ и сопротивление характеристикам классической антропологии – не является ли неизбежной беспощадной войной, где одно (антропологичность) смертельно угрожает идентичности и выживанию другого («новой», по словам Берберовой, женской русской субъективности)?

Что же представляет собой эта «новая» женская субъективность, открываемая в культуре на рубеже XIX – XX веков? И что вынуждает её проявлять такое упорство в своём утверждении? Почему она воспроизводится с таким постоянством вот уже более ста лет после своего «открытия»? И почему она обретает свою самодостаточность и свою значимость, только ощущая себя отвергнутой и сопротивляющейся?...

Письмо Нины Берберовой о Муре Будберг, так же как и её автобиография *Курсив мой* – это, конечно, женское писемно-соревнование в том, кто же больше победительница и чемпионка. Кто более образован, более успешен, кто лучше и элегантнее выживает в страшном разрушенном постреволюционном мире.

На первый взгляд, читателям романа-биографии *Железная женщина* с самого начала должно быть понятно, что выиграла Берберова, а Мура Будберг проиграла – хотя бы потому, что Берберова жива, а Мура уже умерла и о ней, мертвой, пишет живая Берберова, что означает, что Мура полностью находится в её власти, и автор может сделать с ней всё, что пожелает его воображение.

Тем не менее парадоксом этого романа-биографии является то, что автор не оказывается безусловным победителем, так как изначально в их соревновании Мура уже является образцом победы как таковой – то есть *Другим*, и само письмо Берберовой возникает только благодаря Муре/Другому, в зависимости от Муры, от Муриной победы. Муру знал весь лондонский свет, Мура была гражданской женой двух известнейших людей – Горького и Уэллса (а не неизвестного за пределами России, хотя и умнейшего Ходасевича), в некрологе лондонской *Таймс* Мура была названа «интеллектуальным вождем»

поколения. События Муриной жизни явно вышли за чисто русские культурные рамки, что не удалось почти никому в истории русской эмигрантской культуры, включая саму Береберову (за эти рамки вышел, наверное, только еще один известный Берберовой человек – писатель Владимир Набоков).

Но Мура «выиграла», как уже было сказано, не только по внешним официальным показателям своего успеха, а потому, что она для Берберовой – абсолютный Другой, субъект «больше, чем он есть». И поэтому автор (Берберова) может лишь стараться дотягиваться до Муры и, проиграв, «держат лицо» и... *post factum* писать текст. Именно поэтому проигравшая Берберова начинает свою битву.

Таким образом, Мура как личность и как *тайна*, и как субъект, осуществляющий особую репрезентацию *женского*, – это событие, вечно ускользающее (и потому очаровывающее). И не только из-за её шпионства, а по причине её недостигаемой для других женственности и её особенного женского *jouissance*. Беберова, очевидно, потому стремится объяснить Мурину тайну и женственность именно шпионством, чтобы ликвидировать её особенное очарование, убрать её ауру не столько для других, но прежде всего для самой себя и разрушить тем самым для себя её фигуру *абсолютного Другого*.

Что же необходимо сделать, чтобы все-таки взять реванш, чтобы победить соперницу как фигуру Другого? Прежде всего, следует в «железной» женщине, то есть в загадочной женщине «больше, чем она есть», обнаружить «нежелезную», вернее незагадочную. Например, найти такие параметры её поведения, которые непостижимое для субъекта лакановское женское *jouissance* переводили бы в план рационально объяснимого и достижимого «удовольствия». И это должны быть не просто характеристики, связанные с сексуальностью (ибо они лишь придают Муре дополнительный шарм), но, например, факт банальной кражи – тот симптоматический женский жест, который является убийственным для конструкции Другого (знаменитая русский антрополог П. Н. Тарновская на материале русской культуры написала книгу о психических дефектах заключенных женщин-воровок,^[196] где в качестве типического жеста женского воровства устанавливается кража приехавшими из деревни служанками сохнувшего белья на чердаке, в котором ни одна женщина «великой русской литературы» не может быть замешана, ибо даже проститутки «великой русской

литературы» сконструированы по образцу благородных женщин^[197]). Этот, обнаруживаемый Берберовой у Муры жест воровства, – а Мура, как известно, ворует нефритовую статуэтку на вилле у Горького^[198] и в конце жизни какую-то мелочь из лондонского супермаркета^[199] – указывает на буквальную/ материальную нехватку у женщины, которая, как оказывается, терзая других своим недоступным избыточным *jouissance*, лишь по видимости является совершенным «субъектом без нехватки».

Поэтому в тексте *Железной женщины* можно с самого начала обнаружить известный психоаналитический бинаризм, когда прекрасная и «железная», загадочная и соблазнительная, и вечно ускользающая от *прямого наблюдения* (к функции которого в тексте Берберовой мы еще вернемся) Мура как бы делится Берберовой на две составляющих: с одной стороны, «железная» – обаятельная и загадочная, красивая и молодая; а, с другой, старая, алкогольная и крадущая вещи из супермаркета. В итоге история Берберовой о Муре читается как классическое повествование о женском падении, где у героини обнаруживаются не только такие серьезные грехи, как шпионаж, ложь, неискренность, но и грехи мелкие и низкие, такие, как грех кражи. И чтобы рассказать эту телеологическую историю, Берберова прибегает к классическому, основанному на логике бинарных оппозиций, нарративу.

Скромное обаяние частичных объектов: ещё раз о *jouissance*

Коннотация «кражи» возникает в знаменитой фрейдовской трактовке женской субъективности, основанной на принципе «зависти к пенису»: то, чего женщина на самом деле желает в Другом, по Фрейду, – это завладеть её/его фаллосом как скрытым ядром её/ его бытия, которое по определению недостижимо для фрейдовского женского субъекта. Другими словами, женщина, как считает Фрейд, желает получить (украсть) фаллос и разрушить инстанцию Другого (кастрировать фаллического господина). Эта фрейдовская схема кражи фаллоса включает такой вариант, когда объектом кражи становится некоторый случайный вещественный атрибут, наделяемый фаллическими характеристиками отнюдь не фаллического «пениса» – например, нефритовой статуэтки или, как в типической краже служанками, изношенного белья на чердаке. При этом лакановский психоанализ, в отличие от фрейдовского, определил в качестве объектов желания, то есть любовных объектов, которые субъект стремится «украсть», не реальный пенис, но, по мнению Лакана, «патермальную метафору».

Лакан дополнил фрейдовское понимание объекта желания (и «кражи») двумя новыми измерениями – голоса и взгляда. Речь в данном случае не о физических голосе и взгляде, выступающих в качестве объектов любовного желания, без которых процедура любви не может состояться, – хотя мы и влюбляемся посредством обмена взглядами или услышав чужой чарующий голос – но о символическом (неразрывно связанным с Реальным, в терминологии Лакана) их значении как катализаторов любви – того травматического ядра, вокруг которого строятся любовные интерпретации. И что является более значимым в структуре отношений «я» и Другого – «кража» фаллических вещественных атрибутов Другого (фрейдова модель) или фиксируемая Лаканом «кража» символических атрибутов «друговости» (таких, например, как голос и взгляд)? И что именно в этом контексте желает отнять у Муры Будберг Нина Берберова, используя приемы биографического нарратива?

Рене Жирар интерпретирует механизм функционирования фаллоцентрического желания на примере ситуации враждующих братьев-близнецов (когда каждый из них желает того же, что и другой – женщину, трон, наследство): по Жирару, мы желаем объект только потому, что его желает противник, то есть потому, что желание по самой структуре миметично и является конструкцией «желания желания». Желание, стремящееся к реализации на уровне фантазии и вращающееся вокруг навязчивого вопроса: «чего ты хочешь на самом деле?», не является собственным желанием субъекта, но желанием Другого. Действительным вопросом миметического желания является поэтому не вопрос «чего хочу я?», но «что другие хотят от меня?», «что они видят во мне?», «что есть я для других?». Жирар рассматривает структуру желания через структуру братского соперничества в архаических культурах, когда ставкой является выживание одного из братьев за счет убийства другого, перенося затем данную интерпретацию на анализ практик желания в современных литературных стратегиях, например, в романах Пруста: исходя из этой концепции мимесиса он интерпретирует отношения Свана и Одетты, Марселя и Альбертины, где речь идет уже не о буквальной смерти и физическом насилии, но о символической угрозе идентификационной стратегии одного субъекта со стороны идентификационной стратегии другого. В этом контексте необходимо различать объектно-ориентированное желание украсть «пенис» другого, анализируемое во фрейдовском психоанализе, и более сложные, и менее объективируемые процедуры кражи чужого *jouissance*, интерпретируемые Жираром.

Безусловно, поиск идентичности (который, собственно, Берберова описывает и в своей автобиографии, и в биографии *Железная женщина*, используя Мурину идентичность как идентичность двойника, сравнивая их судьбы и способы выживания в страшной ситуации эмиграции, которая их всех лишила привычных идентичностей; ведь эмиграция, по словам Юлии Кристевой, – это прежде всего поиски идентичности) – это неизбежно дестабилизирующая процедура, включающая *зависть* как стимулирующий субъекта фактор в его отношении к Другому, т. е. возникающие у него представления о том, что делает Другой, когда находится за пределами досягаемости его взгляда, как она/он,

например, обманывает или же как она/он игнорирует её/его, предаваясь, по мнению наблюдающего субъекта, таким интенсивным наслаждениям, которые ему абсолютно недоступны. Рассказы Берберовой о «шпионских» поездках Муры, о встречах с ней в самых неожиданных местах, когда она должна была быть совсем в других (напомним, в романе есть описание встречи с элегантной и веселой, загадочной и таинственной Мурой в Берлине накануне Рождества, прогуливающейся под руку с высоким белокурым мужчиной по перрону вокзала Зоо и одетой не так, как она обычно одевалась в доме Горького и в то время, когда она должна была быть «у детей, в Эстонии») указывают, конечно, отнюдь не на этическое стремление Берберовой разоблачить Муру как, например, неверную любовницу Горького, а на берберовскую зависть к тем «невероятным» и недоступным ей сексуальным наслаждениям, свободе и невыносимому опыту желания, которыми, в её воображении, владела Мура – того, для обозначения чего Лакан и вводит свой знаменитый неологизм *jouissance*. Когда Мура находится в доме Горького, под берберовским надзирающим взглядом, завидующий субъект начинает чувствовать, что приобретает контроль над желанием Другого – потому что «невероятное» наслаждение возможно только вне контролирующего взгляда, а под этим взглядом любые наслаждения похожи на наслаждения других, и Мура в этом контексте совсем не отличается от живущей с ней в одном доме на вилле Иль Соррито молодой Нины Берберовой. В данном случае события Муриной жизни описываются Берберовой с позиций не фрейдовской, фиксированной на инстанции пениса, но лакановской концепции желания, акцентирующей функцию взгляда как конституирующего желание: аналогичным образом, например, когда прустовские Альбертина или Одетта находятся вне сферы взгляда Свана или Марсея, в фантазии влюбленного субъекта им приписывается избыточная и совершенная сексуальность. Парадоксом является то, что ничего необычного с отсутствующими объектами желания на самом деле не происходит – как это видно по образу жизни Мореля, предмета страсти господина де Шарлю, или по поведению Одетты в салоне Вердюренов. В реальности с ними не происходит ничего, что бы выходило за рамки обыденности и даже пошлости, как показывает Пруст. В то же время как только объект желания становится

недоступен для взгляда, субъект начинает испытывать эффект зависти, но не к нему, а к тому невообразимому *jouissance*, которое предположительно она/он переживает.

Итак, подведем итог. Как работает механизм «кражи» в структуре женской субъективности? Как уже было сказано, первым ощущением женского «субъекта нехватки» является чувство нехватки *jouissance*, вся полнота которого находится на стороне Другого (с этим связано первое берберовское ощущение от встречи в горьковском доме с Мурой, которая небрежно потрепала её по щеке). При этом у субъекта возникает навязчивое ощущение, что она/он не просто лишена *jouissance*, но что оно *отнято* у неё/него, и что его у неё/него отнял Другой, который теперь празднует свое непристойное избыточное по интенсивности *jouissance* (именно так строится восприятие Берберовой всего комплекса отношений Муры, когда Мура оказывается даже не только баронессой по мужу (Будберг), а «графиней» (Закревской по рождению)). В соответствии с этой логикой все Мурины действия до и после её жизни в горьковском доме воспринимаются Берберовой как сладостно-запретные и непристойные, на которые сама она не способна. Так же она воспринимает и ночь, проведенную Мурой с Гербертом Уэллсом в доме Горького на Кронверкском в Москве, или её отношения с чекистом Петерсом, который сам под руку вывел «графиню» из ЧК и отвел к её английскому любовнику-шпиону Локкарту. Ведь задача «субъекта нехватки» – получить в итоге хотя бы часть наслаждения Другого – за счет «кражи» её/его атрибутов, и средством для этого у Берберовой служит акт письма – её биографический роман о Муре, пишущийся после её смерти, в котором описание предположительно выполняет функцию присвоения *jouissance* Другого. Для «субъекта нехватки» невыносимо быть свидетелем *jouissance*, которого он лишен безвозвратно. Поэтому у него возникает страстное стремление лишить Другого его *jouissance*: например, всячески ликвидируя *jouissance* Другого, в частности, представляя его в форме пародии – именно в таком тоне Берберова описывает жалкие удовольствия Муры в старости: маленькая грязная комнатуха, бутылка водки, ежеминутно доставаемая из широких юбок, непрерывное курение и болтовня по телефону, постоянное использование мата.^[200] В результате в контексте берберовского письма кажется недоразумением тот факт, что

на похоронах Муры действительно присутствовала английская знать, и что *Таймс* действительно назвала её одним из «интеллектуальных вождей» современной Англии.

...И только сама Мура знает, что за таинственным («смутным», по выражению Лакана) объектом желания не скрывается ничего, никакая «реальная действительность» – только *паноптическая пустота* (иначе бы она не сочиняла столь интенсивно все свои истории о благородном происхождении, о предках, о романе с императором Вильгельмом и т. п.). Потрепывая Берберову по щеке, Мура знает еще одну простую истину: господин – если использовать гегелевские термины – должен позволять рабу красть «кусочки» его *jouissance*, потому что такая либидинальная экономика обеспечивает дальнейшее подчинение раба...

Узнала ли это Берберова, стремясь в своей книге «разоблачить» Муру (доказывая даже не то, что за Муриным совершенством открывается пустота, но всего лишь – в терминах бинарной логики сущности – то, что Мура «лгала»: что она не была не только «хорошей переводчицей», но и переводчицей вообще, не была наследницей «медной Венеры», будучи представительницей совсем другой линии Закревских, не была «интеллектуальным вождем» поколения, не была любовницей императора Вильгельма и т. п.)? И пытаюсь тем самым не только оправдать собственную позицию субъекта рационального выбора и отрицания всякой амбивалентной «двойственности и разделения», которые она, по её словам, ненавидит до физической тошноты, а также отстаивая свой выбор профессии, переезд в Америку, свою трудовую и независимую жизнь, свои успехи и т. п.,^[201] и одновременно стремясь утвердить свою женскую состоятельность и значимость, доказывая, что она не только известная писательница, но и красивая, желанная и полноценная женщина,^[202] любящая молодость, молодых друзей и калифорнийское вино, сохранившая даже в старости хорошую фигуру, носящая платье с открытыми рукавами – в отличие от старых, толстых и явно несчастных, то есть лишенных женского *jouissance* Ахматовой или Симоны де Бовуар, о встречах с которыми она пишет на последних страницах *Курсива*.^[203]

«Красть» (вещи): является ли вещь Вещью?

Про Муру, как уже было сказано, известно две истории с кражей вещей: история про пропавшую нефритовую статуэтку (одну из двадцати трех) в 1922 году и история с кражей мелочи из супермаркета в последние годы жизни. То есть эта «железная женщина» в своей жизни совершает как минимум два явных перверсивных жеста, противоречащих конструкции «новой» модернистской – «наслаждающейся» – женской субъективности.

Что же означает, что «железная» Мура также оказывается подвержена нехватке? То, что в её субъективности также заключается нечто такое, что представляет не женское *jouissance*, а результат репрессии и запрета – так же, как в психической структуре и практиках традиционной женской субъективности?...

Ситуация кражи является идеальным случаем для фрейдовского психоанализа, демонстрирующего, что по ту сторону наших сознательных рациональных поступков располагается в качестве «темного основания» уровень бессознательного, которое проявляет себя через «разрывы» и «бреши» в верхнем уровне сознания и целостной личности, и которыми мы не в состоянии рационально управлять. И Берберова, неявно следуя классическому фрейдовскому психоанализу, интерпретирует случай Муриной кражи как попытку восстановить неподдающуюся рационализации нехватку идентичности («она лгала, но, конечно, не как обыкновенная нимфоманка или полоумная дурочка. Она лгала обдуманно, умно, в высшем свете Лондона её считали умнейшей женщиной своего времени». ^[204]). Мура, по Берберовой, лжет о своем происхождении на протяжении всей жизни, постоянно совершая тем самым символический акт «кражи», стремясь восстановить и компенсировать «бреши» в своей терзаемой нехваткой субъективности.

В противоположность Муриному жесту «кражи» как следствию нехватки, Берберова, как она стремится доказать в *Курсиве*, воплощает противоположный жесту нехватки жест самоотдачи, одаривания, осуществляемый ей прежде всего по отношению к двум своим мужьям – Ходасевичу и Н. В. М. ^[205] Из автобиографии Берберовой, мы, во-первых, узнаем, что хозяйством и зарабатыванием денег в их с Ходасевичем семье занималась исключительно она, потому что она не была неполноценной, «ушибленной» травмой нехватки (как все «русские»), а была современной, вполне западной женщиной, умевшей

не ужасаться «реальности», но жить в ней и даже устраиваться, отвоевывая в борьбе за свою индивидуальную реализацию собственное независимое субъективное пространство. Узнаём также про сложную психическую жизнь Ходасевича, в которой она выполняла функцию «здорового основания», противостоящего, по её мнению, его бесконечной депрессии и идентификационным проблемам.^[206] Она также с гордостью рассказывает, что покидая Ходасевича, она ушла, сварив ему на три дня борщ и заштопав носки, чтобы он, беспомощный в быту, не погиб от голода. Во-вторых, из истории её жизни со вторым мужем, который, по её словам, оказался талантливым, но слабым человеком, мы также узнаем о её безропотной и мужественной заботе о нем и выращивании ради него огорода во время Второй мировой войны в Лонгшене. То есть в интерпретации Берберовой она, в противоположность Муре, будучи полноценным женским субъектом без нехватки, всю жизнь отдает себя другим и «ни на ком никогда не виснет»,^[207] в то время как Мура – из-за скрываемой бессознательной неполноценности – отнимает, «крадет» у других: любовь, почтение, внимание, заботу и даже нефритовую статуэтку.

Однако, если исходить из трактовки соотношения сознания субъекта и его бессознательного в лакановском психоанализе, необходимо признать, что бессознательное не имеет ничего общего со структурно организованной «темнотой основания», агентами которого являются субъекты. Напротив, бессознательное функционирует как такой психический механизм, благодаря которому субъект находится не в мире «темного основания», а вне «мира» вообще, ибо изначально в субъекте существует нечто, что сопротивляется его полному включению в так называемый жизненный контекст и тому, что у Фрейда называется «принципом реальности», и что всегда сопротивляется акту означивания. С этой точки зрения, кражу Мурой нефритовой статуэтки мы не можем редуцировать к сфере отношений, регулируемых «принципом реальности»: в этом акте необходимо искать то, что Лакан называет логикой фантазма.

В попытке интерпретации бессознательного, мы, по мнению Лакана, неизбежно сталкиваемся с парадоксом разрыва между уровнем Символического, организованным как нарратив (например, берберовский биографический нарратив о Муре), и уровнем Воображаемого, который формируется как фантазматическое видение

(Мурино *jouissance* в представлении Берберовой). При этом отношение к Другому (любовь или ненависть) ориентировано не на его объектные характеристики: ведь фокусом, регулирующим организацию этих отношений, выступает объект *a*, фантазматически доступный субъекту. Поэтому Лакан считает, что отношение к Другому (например, к Муре) как объекту *a* строится на уровне фантазматического видения и функционирует как неразрешимый цикл «любить ненавидеть». И чем интенсивнее протекает фантазм, тем с большей степенью уверенности субъект (Берберова) воспринимает фантазматический объект (Муру) как «настоящую реальность», в лакановских терминах – «настоящую Вещь». Однако главная проблема этого типа видения заключается в том, что создающий реальность фантазм не служит достаточной защитой от Реального, которое, как не устает повторять вслед за Лаканом Жижек, не регулируется ни принципом реальности, ни процедурами символизации и всегда возвращается на уровне спектрального восприятия. В этом смысле писать биографию (чужую) или автобиографию (свою) значит и в том, и в другом случае совершать один и тот же акт перформирования неэссенциального – вопреки точке зрения феминистской литературной критики, открывшей в 60-е годы жанр женских литературных биографий как форму письма о «подлинно женском» и определившей его как репрезентацию «подлинной женской сущности» (которая впоследствии была переоткрыта в качестве лесбийской как еще более «подлинной»)^[208] – женской субъективизации.

Красть биографию/«убивать взглядом»

Вернемся к вопросу о краже как о краже биографии. Как известно, биографию украла Мура. Она не была потомком Аграфены Закревской, пушкинской «медной Венеры», не перевела на английский 36 томов русской классики, хотя об этом и сообщает в своих воспоминаниях Брюс Локкарт, не была «любимицей русской императрицы» и «не знала близко Распутина», не была, хотя эта информация была помещена в некрологе *Таймс*, «потомком Елизаветы Петровны от её брака с Разумовским» – что Берберова в конце *Железной женщины* приводит как самый доказательный аргумент, разоблачающий Муру и её украденную биографию.

В то же время биографический нарратив как раз и стремится реализовать функцию захвата или кражи Другого, в данном случае, Муры Берберовой. С этой целью может применяться эффект, который Лакан называет «пристальным взглядом», характеризующимся через определение *убийственного*.^[209] В отличие от трактовки женской автобиографии в феминистской литературной критике, Берберова решительно отвергает так называемую «феминистскую утопию женского», обнаруживая у себя, а не у Муры чувство раздражения по поводу характеристик женского в эпоху модернизма: ведь это она, а не Мура «не любит раздвоенности», упорно открывая в структуре онтологической двойственности искомый ею единственный *смысл* и связанную с ним *истину* (подтверждаемую фактом деградации Мурино толстого, алкогольного тела в конце её жизни, в отличие от изящного тела самой Берберовой). Ведь что означает в данном контексте писать (чужую) биографию? Фактически это, используя *убийственный взгляд*, присваивать чужую идентичность или «красть» её. Таким образом, Берберова посредством процедуры биографического присвоения пытается «украсть» Мурину идентичность и, более того, она одна стремится стать полноправной хозяйкой этого акта присвоения. В этом контексте *убивать взглядом* означает «красть» чужую судьбу, что в своей основе идентично тому, как Мура крадет нефритовую статуэтку. Более того, никто не может оспорить или опровергнуть Мурину биографию в версии Берберовой, так как Мура уже давно мертва и, по признанию самой Берберовой, «не осталось людей, которые знали её до 1940 года, или даже до 1950-го».^[210]

Иначе говоря, не случайно прозвище «железной женщины» в литературной критике закрепилось в итоге за самой Берберовой, а не за Мурой.^[211]

В то же время парадоксальным образом Берберова может писать свой текст о Муре лишь постольку, поскольку – несмотря на все «убийственные» разоблачения – Мура всё-таки остается Другим, «железной женщиной», которой она была и для Горького, и для Уэллса, и для самой Нины Берберовой. И хотя Берберова, не кончает жизнь самоубийством, в отличие, например, от героя фильма *Подсматривающий* Майкла Пауэлла (для которого самоубийство становится единственным жестом, позволяющим сохранить значение

Другого), получается, что в берберовском романеразоблачении побеждает всё-таки Мура, оставаясь живой в мертвом теле классического берберовского биографического нарратива.

Именно поэтому Берберова и реализует в своем биографическом тексте одновременно две противоположные стратегии – с одной стороны, стратегию скопофилии и присвоения («кражи» и «убийства») женского *jouissance* Муры (то есть того в Муре, что «больше, чем она есть»), но, с другой стороны, стратегию наслаждения Муриным женским *jouissance* (то есть тоже тем, что в ней «больше, чем она есть»).

Красть «судьбу»/ автобиографический нарратив

Если биография как жанр (и как нарратив) использует прием «убийственного взгляда», направленного на Другого, то автобиография также строится на основе взгляда, но направленного не во вне, а на себя самого. В то же время, когда мы обращаемся к опыту автобиографии, мы, как показывает Жак Деррида, должны исходить не только из действия самонаправленного взгляда, но и из присутствия в этом типе нарратива самореферентного голоса, который связывается Деррида с функцией логоса в культуре.

Славой Жижек предлагает альтернативную концепции Деррида версию соотношения визуального и аудио измерений в автобиографическом нарративе. Он также подчеркивает роль голоса, но такого, который не принадлежит субъекту или персоне, или даже внешнему комментатору, но который «не принадлежит никому» и направлен, по словам Жижека, в пробел в поле видимого, к тому измерению, которое исключает наш взгляд как таковой.^[212] Другими словами, формулирует Жижек, мы слышим что-либо потому, что не можем это видеть, более того, мы слышим там и потому, где не можем видеть. В противоположность дерридаистскому различению голоса и взгляда Жижек формулирует, что именно взгляд связан с понятием рефлексии, то есть логосом. Почему? Потому что только взгляд в автобиографической операции включает в себя измерение рефлексии в смысле познания себя как внешнего объекта (процедура разглядывания субъектом себя как «объективной» данности), в то время как в случае самореферентного голоса мы имеем дело лишь с иллюзией

непосредственного автовосприятия, которое уничтожает даже малейшую возможность самодистанцирования. Жижек утверждает, что основной конструкцией «метафизики присутствия» является не дерридаистская конструкция голоса как логоса, а конструкция комбинации «слушание-себя-говорящим-в-пространстве-видения-себя-рассматриваемым» (формой этого симбиоза и является, по его мнению, автобиография как жанр).^[213] В то же время Жижек приводит аргумент в пользу значимости голоса в автобиографическом тексте: взгляд ассоциируется с написанным, в то время как за «писанным» текстом неизменно обнаруживается вокальный компонент «неписаного» текста (два закона, действующие одновременно, различает и Берберова в своей автобиографической прозе: «раскрой себя до конца» и «утаи свою жизнь для себя одной»). И действительно, Берберова пишет о том, что «у каждого человека есть тайны», люди «считают их не омертвелым грузом, но живой силой, которая живет и развивается и дает жизнь вокруг себя, той силой, из которой, собственно, до последней минуты существования произрастает личность».^[214]

Таким образом, Жижек вслед за Лаканом предлагает интерпретацию голоса как функции сексуальности в совсем другом смысле, чем Деррида: голос – это не то, что связано со словом, это объект *a*. Автобиография и есть тот жанр, где голос *jouissance* – как лакановский объект *a* – сопротивляется артикуляции его в слово.

Как в таком случае пишется женский автобиографический текст судьбы (именно так определяет свою автобиографию Берберова)? Какую роль в нем играют голос и взгляд?

Автобиографические мемуары Берберовой по видимости лишены традиционных характеристик признающей субъективности и измерения экзистенциальности: текст строится как нарратив, развивающий сюжет под контролем цензурирующего авторского взгляда: в нем сказано только то, что сознательно хотела сказать автор. «Самое важное было, – пишет Берберова, – это научиться думать. Научиться думать о себе, о нём, о нас».^[215] На первом плане берберовского нарратива – сопротивление всему экзистенциальному в тексте: может быть, поэтому даже фигура символа экзистенциализма Симоны де Бовуар доводится Берберовой до абсурда – как символ, абсолютно враждебный стилю отрефлектированного берберовского

письма? «Трансцендентное меня мало интересует»,^[216] – пишет Берберова.

Однако страсть, с которой осуществляется операция подавления всего неререфлексивного, экзистенциального или «трансцендентного» в берберовском автобиографическом тексте, не может не настораживать и заставляет нас думать о её собственном женском *jouissance*, которым Берберова в конце концов должна овладеть, чтобы преодолеть собственное «расщепление» (когда Берберова была, по её словам, то тем, то другим, а иногда – одновременно тем и другим вместе в отношениях с Ходасевичем). Однако в конце жизни, утверждает Берберова, она обретает «свой собственный» писательский «голос» и свою собственную, больше не зависимую от какого-либо большого Другого судьбу, потому что, по её словам, «жизнь в её имманентном настоящем» она всегда ценила больше, чем литературный труд. Другими словами, не можем ли мы предположить, что реализованный ею автобиографический приём, в отличие от традиционных автобиографий (ностальгирующих, «незрелых», по словам Берберовой, то есть ищущих «потерянный прошлый объект»^[217]), можно считать, независимо от её сознательных установок, способом присвоения Берберовой своего собственного женского *jouissance*, а значит – добавим мы – феминистской утопии женского *jouissance*?

Действительно ли субъект «больше, чем он есть»?

(убийство Горького: женская аффектированная субъективность)

Интересно, что ни в биографическом, ни в автобиографическом нарративе Берберовой нет ни намека на связь Муры с убийством Горького (хотя нет, например, сомнений в том, что сына Горького Максима убил НКВД), также как нет *прямых* утверждений, что это именно Мура все-таки передала Сталину компрометирующий горьковский архив, после доставки которого и начались знаменитые сталинские процессы над горьковскими корреспондентами – А. Рыковым, Г. Пятаковым, Л. Красиным и др., нелестно отзывавшимися о сталинском режиме. Все, что касается связи Муры со сталинским

режимом, сообщается Берберовой очень косвенно: ей явно кажется недопустимым предположение, что Сталин мог позволить Муре выехать из СССР в обмен на привезенный ей горьковский лондонский архив, а тем более предположение о возможности её прямого предательства Горького как не соответствующее характеру Муриной субъективности – несмотря на все берберовские «разоблачения» Муриных коварств.

В отличие от Берберовой, у других горьковедов, например В. Баранова (см. его книгу *Горький без грима. Тайна смерти* (1996)) фигура Муры не вызывает никаких иллюзий, и он прямо утверждает, что она не только привезла Сталину горьковский архив, но и убила (отравила) Горького с помощью конфет – «красной, светло-розовой бонбоньерки, убранной яркой шелковой лентой». ^[218] И Муру, притягательную, таинственную Муру, бывшую большим Другим для Берберовой, он характеризует основанными на показаниях горьковской медсестры О. Чертковой такими словами: «А. М. звал её баронессой и все мне говорил: “Зачем ты её ко мне пускаешь?” – “Она сама приходит. Не могу же я ей запретить”. Или: звонила Горькому “пьяная”, но он сказал: “Я говорить с ней не буду”. – “Но она говорит, что ей очень нужно”. – “Скажи ей, что говорить с ней не буду. Пусть веселится”. Когда она уезжала из Тесели, мы её провожали на крыльце. Когда автомобиль скрылся, Алексей Максимович повернулся (вот так) вокруг себя и весело сказал: “Уехала баронесса!”. Потом – обнял меня. Он часто мне говорил: «Ты от этих бар – подальше. Держись простых людей – они лучше»». ^[219] Или её воспоминания о поведении Муры в день смерти Горького: «Прихожу – у него сидит Мария Игнатьевна. Отвела меня в сторону и шипит: “Уходите... уходите... я здесь!” И давай меня щипать, да как больно». ^[220] В книге Баранова Мура не только прямо обвиняется в том, что она работала на советскую разведку уже в 1919 году, именно в этом качестве появившись в доме Горького на Кронверкском, и, привезя архив, просто исполняла приказ советского начальства («принудить к сотрудничеству такого человека, как Мария Игнатьевна, органам ЧК не стоило ни гроша после истории с Локкартом. Мура оказалась, что называется, “на крючке”» ^[221]), но и в стремлении присвоить горьковские гонорары за его зарубежные издания. «Итак, Горького не стало. Ну а Мура прожила еще много лет припеваючи. И в Советский

Союз наезжала не раз. Помню, с каким нескрываемым удовольствием говорила мне другая писательская вдова и любительница пожить, Людмила Ильинична Толстая: «“А мы с Марией Игнатьевной едем кататься по Волге!”». ^[222]

Итак, какой предстает Мура в описании Баранова? Циничная, жадная, коварная она специально прилетела в СССР во время болезни Горького, просиживала целыми днями у его постели и делала вид, что не знакома со Сталиным во время его посещений больного Горького, а потом наконец силой удалила медсестру Липочку и отравила Горького ядовитыми конфетами, выбежав затем демонстративно в другую комнату и в слезах театрально бросившись на диван, сообщив о смерти писателя, что никак не вяжется с её описанием Берберовой.

... Да Мура ли это? Уж во всяком случае, это не берберовская Мура.

Итак, у Берберовой и Баранова представлены две различные концепции женского: у Берберовой это женская субъективность, интерпретируемая в духе бинарной логики классического психоанализа, когда за внешними привлекательными характеристиками Муры как таинственной «железной» женщины скрываются непривлекательные – нетаинственные и «нежелезные» (С этой целью в *Железной женщине* приводится сюжет о воровстве Мурой нефритовой статуэтки: сначала Берберова с Максимом их пересчитали (23 фигурки), потом расставили на столе, потом позвали фотографа, который их фотографировал, потом в комнату зашла Мура – полюбоваться статуэтками, потом Максим вышел, приказав Берберовой наблюдать за фотографом (Мура уже вышла из комнаты), потом вернулся Максим, они рассчитались с фотографом и стали складывать статуэтки... и их оказалось 22! Лишь два человека могли украсть статуэтку – фотограф или Мура, но с фотографа не спускали глаз... «Титка, отдай нефрит», – сказал Максим, зайдя в комнату Муры. Муру спасла лишь общая ситуация неловкости и абсурда. Её «спасла» лишь ситуация неконвенциональной аффектированной женской *избыточности*, а именно – буквального женского безумия, когда желание обладать *объектом* а бесконечно сильнее угрозы любых катастрофических последствий и препятствий, создаваемых инстанцией контролирующего Другого и других. Перед этим Муриным безумием и отступил обычно ни перед чем не отступавший

сын Горького Максим), в то время как Баранов в своей интерпретации Муры отказывается от всякого бинаризма: Мура Будберг – не просто воровка и коварная предательница (что на самом деле возможно установить только предположительно), но и не знающая жалости убийца. «Тело без органов», если использовать заимствованное у Арто понятие Делёза. Без всякого бинаризма. Как женские коммунальные тела, описываемые, например, Сорокиным. Без элементов шпионской игры и ауры тайны в берберовской интерпретации Муры. Ей просто нужны горьковские зарубежные гонорары, она на службе советской разведки, она любит секс и разгульную жизнь, она наличными получает от Ягоды под расписку крупные суммы денег^[223]... В то же время и у Берберовой, и у Баранова структура женского понимается как структура избытка, структура субъекта «больше, чем он есть», структура *женского наслаждения*, недоступного даже минимальной рационализации.

Хотя Берберова и не принимает, по её словам, «мир трансцендентного»,^[224] сформировавший мифологию и аффекты, разрушившие, по её мнению, культуру и судьбы «русских людей» (как оставшихся в СССР, так и в эмиграции), противопоставляя ему «мир реальности» («я никогда не чувствовала свою отъединенность от мира»), который в её интерпретации понимается исключительно как либеральный универсум (то есть тот, где – в условиях исключения всего мифологического и трансцендентного – каждый субъект способен реализовываться на основе свободного выбора, что и демонстрирует, как она и задумывала, её личная биография^[225]), парадоксом её письма оказывается то, что на самом деле она – так же как и другие «русские» в её повествовании – отказывается признавать так называемый «мир реальности». И не только потому, что в её случае эта «реальность» была, как оказывается, не столь безупречна в этическом смысле (по свидетельствам, приводимым О. В. Будницким, в статье ««Дело» Нины Берберовой»^[226], Берберова уехала в Америку из-за страха обвинений в сотрудничестве с фашистами её мужа Николая Макеева, благодаря которому во время войны у неё была прекрасная шестикомнатная квартира в Париже, какой у неё не было никогда ни до, ни после войны), но прежде всего потому, что «мир реальности» отнюдь не является, вопреки идеологии Берберовой, миром либерального выбора для русской эмиграции, которую они с

Ходасевичем выбирали как свободу^[227] (в противоположность несвободной сталинской России), но оказывается миром, где, как обнаружилось, на самом деле ничто не зависит ни от их выдающихся интеллектуальных способностей («рациональности» и «осмысленности», отстаиваемыми в текстах Берберовой), ни от её исключительного физического здоровья (которое, по её мнению, спасло её жизнь), ни от литературного таланта Ходасевича (который невыносимо страдал от унижений эмигрантской жизни), ни от её самоотверженного литературного поденного труда.^[228] Так же как и во враждебном им Советском Союзе ничто не зависело от индивидуального субъективного выбора, и Мура Будберг также отнюдь не сама независимо и сознательно выбрала работу на советскую разведку, в отличие от того, как это стремится представить Берберова: хотя бы потому, что субъект вообще, как известно, никогда не совершает экзистенциальный выбор как добровольный и свободный...

6. Язык мой – враг мой. Русские женщины в литературной теории (Лидия Гинзбург, Эмма Герштейн, Ольга Фрейденберг)

«Что ж, они пришли к столу, когда обед съеден»:

[\[229\]](#) язык как фаллический Другой

В отличие от фрейдовского психоанализа, рассматривающего в качестве базисной формы зависти «зависть к пенису», а в качестве субъекта зависти – женского субъекта, в лакановском психоанализе феномен зависти понимается в контексте анализа функционирования желания и отношения субъекта желания к Фаллосу как инстанции большого Другого. С одной стороны, Другой, предположительно способный оказать поддержку субъекту, страдающему от нестабильности своей идентичности (*she*), служит условием возможности преодоления его нехватки; с другой стороны, именно в своем отношении к Другому *she* получает статус субъекта фундаментальной нехватки, обеспечивающий восприятие другого как того, кто «больше, чем он есть», то есть собственно Другого.

В данной главе мы рассмотрим, каким образом модус желания, понимаемого в терминах лакановского психоанализа, определял и оформлял стратегии репрезентации женской субъективности в русской культуре первой половины XX века посредством анализа феномена так называемого женского языка и женского письма как такого, которым женская субъективность, с точки зрения традиционного литературного канона, якобы не обладала. Основным материалом анализа является творчество трех выдающихся женщин-литературоведов в русской культуре – Лидии Гинзбург, Ольги Фрейденберг и Эммы Герштейн, [\[230\]](#) чья борьба за реализацию в мире мужской науки проходила через преодоление авторитетного влияния Другого, воплощенного в лице их выдающихся учителей-мужчин – русских формалистов в случае Лидии Гинзбург, создателя яфетической теории академика Марра в случае Ольги Фрейденберг, выдающегося поэта Осипа Мандельштама в случае Эммы Герштейн. Всех трёх женщин-литературных теоретиков в западном литературоведении называют «бессознательными

феминистками».^[231] Факт нестабильности научной идентификации этих женщин-ученых в советском литературоведении неоднократно фиксировался каждой из них. «Плохо ли, хорошо ли, но несомненно, что до сих пор женщина в своем умственном росте равняется на мужчину»,^[232] – вынуждена признать Лидия Гинзбург фаллические нормы языка и письма в русской культурной традиции. Характерным в этом контексте является рассказ Гинзбург о том, как в «темном коридоре» она осмелилась вручить Гумилеву свои стихи, и что Гумилев её похвалил. Она пишет: «После разговора с Гумилевым я шла по пустынным и темным петербургским улицам 1921 года в состоянии восторга. Это чувство обещанного будущего я испытала в жизни только еще один раз, когда Тынянов похвалил мой доклад, прочитанный у него в семинаре на первом курсе».^[233]

Другими словами, вопрос о научной реализации этих женщин все время остается открытым, а экспертами состоятельности женской реализации в науке выступают исключительно мужчины. Для каждой из них акт преодоления влияния учителей был крайне болезненным: Ольга Фрейденберг, с одной стороны, не допускает мысли об «измене» и «отречении» от Марра даже в ситуации всеобщего осуждения «марризма» в советском литературоведении, с другой стороны, признавая свое ученичество, отстаивает собственную самостоятельность;^[234] Лидия Гинзбург, восхищаясь Тыняновым как ученым, не принимает его многие личные качества: «Тынянов, – пишет Гинзбург, – явил собой удивительный образец какой-то мелкой гениальности», или «Какой чудовищный старик должен получиться из Тынянова»;^[235] а Эмма Герштейн, по словам Надежды Мандельштам, не желает относиться всерьез к творчеству своего учителя – Осипа Мандельштама: «Для Эммы Герштейн, например, – пишет Надежда Яковлевна Мандельштам, – наш дом был площадкой, где она ловила «интересных людей» и неудачно влюблялась в Леву, в Нарбута, в кого попало...».^[236]

Особенностью творчества Гинзбург, Герштейн и Фрейденберг как выдающихся учениц знаменитых ученых и писателей-мужчин является то, что для них в роли Другого (как объекта желания) выступал не другой субъект, но язык как *Другой* – не только как основной предмет их научного и вненаучного (например, в написании

мемуаров) интереса, но и как основная в постреволюционной советской культуре форма реализации творческой субъективности: в революционных культурах как практиках построения «нового мира», как известно, именно язык репрезентирует собой новый Фаллос,^[237] что находит выражение в различных философских, литературоведческих и лингвистических концепциях (в частности, в русском формализме), выдвигающих тезис о приоритете «языка» (как «формы») над «содержанием». Последнее указывает также на одновременное переконструирование базисной структуры женской субъективности в этот период – на переход от конструкции мистической женской «души» к женскому, понимаемому в контексте немистического советского «производства» (или от «муз» к «подружкам», по выражению Надежды Мандельштам).^[238] Однако и в этой новой конструкции женский субъект продолжает определяться как субъект нехватки. Не случайно Тынянов прямо определял научные возможности своих учеников и особенно учениц по сравнению с учителями именно в терминах нехватки – *«Что ж, они пришли к столу, когда обед съеден...»*

Естественно, в советской культуре этого периода не мог быть поставлен специальный вопрос о женском языке, маркировавшемся как симптом «непрофессионализма», – ни в его феминистской, ни даже в нефеминистской трактовке. Как вспоминает Лидия Гинзбург, «Бодуэн де Куртенэ вычеркивал в работах своих учеников тире, которое он называл “дамским знаком”. Вслед за Бодуэном Щерба полагает, что тире, равно как и подчеркивание (в печати курсив), попало в литературу из эмоциональных, так называемых женских форм – из писем, дневников, автодокументов. Щерба усматривал в употреблении тире и курсивов признаки нелогичности или лености пишущего, который пользуется не прямыми, а добавочными средствами выражения мысли.

Я очень огорчилась, – вспоминает Гинзбург, – при моей орфографической бездарности тире было единственным знаком, кое-что говорившим моему уму и сердцу. Неужели у меня “дамская психология”!!»^[239]

Язык мой – враг мой: язык как желание, язык как удовольствие и язык как наслаждение

Как известно, лакановская концепция языка, в которой ведущую роль играет конструкция желания, исходит из понимания желания, как не предполагающего возможность удовлетворения и обладания своим недостижимым объектом, что обеспечивает функционирование субъекта в режиме наслаждения, которое в то же время воспринимается им как наслаждение Другого. При этом Лакан различает структуру субъекта желания по критерию гендера – как женского и мужского субъекта желания. Мужской субъект у него функционирует как субъект желания, ориентированного на измерение символического, женский – нет, и поэтому она имеет привилегированный доступ к уровню Реального.^[240] В контексте данного различения может быть прочитано также известное несовпадение позиций Лакана и Фрейда в вопросе о различии понятий пениса и фаллоса: если пенис – это реальный объект, которым мужчины обладают, а женщины нет, то фаллос – это символический объект или, по словам феминистского психоаналитика Джейн Гэллоп, атрибут власти, которой не обладает никто.^[241]

Отсюда следует и вышеназванное отличие классической фрейдовской и лакановской концепций *зависти*: если Фрейд «зависть к пенису» понимал как желание обладать объектом или качеством, отсутствие которых у субъекта является предположительной причиной, лишаящей его удовольствия (так называемый «принцип удовольствия»), то для Лакана желание возникает по ту сторону «принципа удовольствия» – на уровне *желания желания*, задействующего порядок Символического. В первом случае основной движущей силой желания/зависти является желание обладать вещественными атрибутами или телом Другого, во втором случае условием возникновения желания/зависти является отказ от признания значимости параметров объектности в механизме функционирования желания.

Соответственно в психоанализе Фрейда и Лакана представлены принципиально различные концепции функционирования языка. В работе *По ту сторону принципа удовольствия* Фрейд пишет о языке как фигуративном и метафорическом, который дает лишь не прямое

знание о субъективности, однако мыслит при этом язык в терминах семиотической установки фиксации «реальности»: задача языка – способствовать тому, чтобы *знать лучше и точнее*. Иначе говоря, в основе фрейдовой гносеологической установки лежит понимание отношения между символом и вещью, основанное на допущении, что символическое (язык) должно отражать «реальность», в том числе реальность бессознательного, которая в результате становится доступной процедуре символизации и субъективизации. В отличие от трактовки Фрейда, язык в теории Лакана соотносится не с порядком «реальности» или знания, а с порядком Реального, не включенного в режим достижения удовольствия: язык как субститут Реального возникает именно в той точке, в которой желание субъекта утрачивает возможность удовлетворения. Основным условием функционирования этого типа языка является ситуация, когда лакановская Вещь (Реальное) выступает как недостижимая «вещь в себе», не подлежащая процедуре символизации и субъективизации. Примерами языка, функционирующего в терминах логики желания, для Лакана являются прежде всего язык любви и поэтический язык.

В результате, исходя из различия трактовки языка в классическом и лакановском психоанализе, можно сказать, что в первом случае объектом желания является язык, реализующий функцию удовольствия, которого субъект стремится достичь (и достигает) посредством поиска различных не прямых, обходных путей; во втором случае объектом желания является язык, реализующий функцию желания, которое субъект в принципе не может апроприировать и контролировать.

Однако в работах, посвященных теме женской сексуальности, Лакан выделяет и третий тип возможной языковой стратегии – нефаллический язык женского наслаждения (*jouissance féminine*), примером которого у него является телесный язык св. Терезы (*чувствует, но не понимает*), который ассоциируется с божественным экстазом и не подразумевает какую бы то ни было автономию желания и субъективности по отношению к трансцендентному.

По этим критериям, на наш взгляд, можно различить три концепции языка, реализуемые в творчестве Гинзбург, Фрейденберг и Герштейн:

- *Язык как удовольствие* («текстологические» литературные и мемуарные практики Эммы Герштейн) – концепция языка как миметической структуры: язык понимается как средство отражения «реальности»^[242] с помощью текстологической, в терминах Герштейн, стратегии обладания: а) обладания чужими рукописями, которые становятся в её текстологии основным средством свидетельства о «реальности, как она есть» (а потому предметом интриг, коварств, скандальных разоблачений и сведения счетов – как показано в *Мемуарах* Герштейн), и б) конечного обладания «истиной»,^[243] манифестируемой в форме мемуарной «истины» как привилегии автора по отношению к описываемым современникам («Ахматова смертно боялась потенциальных мемуаров Эммы и заранее всячески её ублажала»,^[244] – вспоминает Надежда Мандельштам).

- *Язык как желание* (концепция языка Лидии Гинзбург), когда язык функционирует как структура *желания желания*, задача которой заключается не только в том, чтобы овладеть *приемом*^[245] языка и обеспечить функционирование языка как средства получения знания, но одновременно осуществлять специфическую функцию трансгрессии в языке измерения телесности, близкую позже обозначенной Деррида как функция *письма*. Стремясь передать ситуацию этой двойственности, Гинзбург формулирует, что «события, протекающие только в сознании, могут достичь такого предела, после которого эмпирическое переживание уже ничему не может научить человека».^[246] Идеальным языком, с этой точки зрения, выступает язык поэзии (который у Гинзбург интерпретируется, исходя из формалистской трактовки поэтического слова как трансгрессивного). «Всякое прямое, несимволическое наслаждение заранее представимо по содержанию и объему, – критикует Гинзбург любые формы языковой прагматики. – Каждый, кто любил и переставал любить, знает опустошающие встречи с предметами и словами, которые только что были обещанием и движением – и стали одномерными и удручающе равными себе самим».^[247]

- *Язык как наслаждение* (концепция языка как *ритма* Ольги Фрейденберг) – так называемый телесный язык, который экспериментирует с не фиксируемыми в семиотических терминах формами выразительности («я давно разучилась “говорить”, и меня не

может интересоваться слово, как выражение мысли»,^[248] – пишет Фрейденберг. «Мне анализ почти не дается, – я по природе склонна к синтезу». ^[249]). В целом данная языковая стратегия базируется на трактовке Фрейденберг языка античной культуры как трансгрессивной формы телесного ритмического языка, который Фрейденберг называет «женским языком» и который близок тому, что Лакан определяет как язык женского *jouissance*. В результате несемиотический языковой эксперимент Фрейденберг оборачивается для неё не только полным неприятием в академическом сообществе, но и драматической личной судьбой. «Замкнутая, трудная в жизни, трудная в науке»,^[250] – характеризуют её коллеги; «мне казалось иногда, что я окончу душевной болезнью»,^[251] – пишет она о себе.

Виртуальная реальность против реальности: киберязык Лидии Гинзбург

В традиции западной славистики эксперимент женского письма Лидии Гинзбург оценивается, в частности, как уникальный эксперимент по созданию неаффектированного языка, обеспечивающего эффект *остранения* травматического психологического опыта,^[252] определяющего репрезентации женской субъективности в традиционной русской культуре, который в этом смысле аналогичен эффекту постмодернистского киберязыка: ни один не остранный, то есть не подвергшийся рекодификации факт «реальности» в него не входит, проявляясь исключительно через процедуру острания, производящую реальность языка как виртуальную, как сказали бы сегодня.

Поистине шоковый эффект киберязыка Лидии Гинзбург производят *Записки блокадного человека*, написанные ею в блокадном Ленинграде, когда метод острания применяется по отношению к ужасающим событиям блокады – голоду и смерти. В результате ни один из эффектов «реальности по ту сторону языка» не может войти в её виртуальный, функционирующий в режиме самодистанцирования киберязык, не подвергшись процедуре ресигнификации. В этом процедура описания войны Гинзбург сходна с механизмом описания войны как кибервойны, анализируемом в книге Поля Вирильо *Война и кино*, когда основным приемом становится создание дистанции восприятия, перекодирующей реальные события военных действий в графику компьютерного экрана бомбардировщика: восприятие военных катастроф и массовой гибели людей лишается в этом случае измерения экзистенциального переживания и фиксирует лишь нейтральное графическое изображение на компьютерном экране. Дистанция виртуального *остраненного* языка Гинзбург, в отличие от дистанции экрана бомбардировщика, напротив, устанавливает тип восприятия, обеспечиваемого предельно близкой дистанцией наблюдения, – восприятие *дистрофика*. Оно остранный до такой степени, что его основным эффектом становится поражение всех антропологических чувств, заменяемых неантропологическим *аффектом* – аффектом голода. («Фактическая и психологическая

тотальность этой войны не оставила возможности тех обходных путей, какие оставляли прежние войны [...] Дистрофия [...] даже избавляла от выбора. Она избавила от нравственного беспокойства, потому что мы, дистрофики, понимали, что мы пожертвованы войне [...] Дистрофия оставила человеку защитное равнодушие, под покровом которого он мог облегченно умирать»^[253]). Гинзбург приводит многочисленные примеры того, как в ситуации дистрофии парадоксальным образом изживаются такие казалось бы неизбежные в ситуации войны экзистенциальные чувства, как страх (в том числе страх смерти), любовь, жалость, сострадание. («Вокруг умирали, хотя и не так, как в пустыне. О первых случаях смерти знакомых людей еще думали (и это мой знакомый? среди бела дня? в Ленинграде? кандидат наук? от голода?), еще говорили, с ужасом рассказывали о том, как жена в последние дни, пытаясь все-таки спасти мужа, купила кило риса за пятьсот рублей. Разговоры постепенно сжимались до констатации факта.^[254]) Применение этой техники отстранения позволяет Гинзбург передать специфику ресигнификации измерения экзистенциального и этического отношения блокадного человека к смерти – когда мать сообщает о смерти своего ребенка исключительно в терминах аффекта голода («потому что голод перманентен, не выключаем. Он присутствовал неотступно и сказывался всегда (не обязательно желанием есть»^[255]), сопровождающего и перекодирующего любой экзистенциальный и этический контекст: «Нет, а мой мальчик, который умер, – тот все делил. Удивительно. Мы с отцом не можем терпеть. А он спрячет конфеты в карман. Похлопает по карману и говорит: сейчас больше нельзя. И такой был нежадный. Свое отдавал. Говорит: мама, ты ведь голодная, возьми от моего хлеба».^[256]

Сама Гинзбург пишет о своем киберязыке: «Раньше у меня эмоция подавлялась, но обнаруживалась, пружинила. А теперь все рационалистично и безукоризненно; эмоцию, страсть в самом деле удалось подавить. Раньше мысль сама собою разворачивалась, теперь она загнана в афоризм».^[257] Также не случайно в метафизике Гинзбург недоверие ко всему «естественному» – то есть к «реальности» вместо виртуальности: «В сущности, все хорошие вещи не естественны: искусство не естественно, умываться не естественно, не естественно

есть вилкой и сморкаться в платок, не естественно уступить место женщине с ребенком, – паровоз и динамо-машина противоестественны до последней степени...». [258]

За счет каких технологий становится возможной эта стратегия внетравматического киберписьма?

- Во-первых, посредством включения в нарратив дистанции непрерывного внешнего наблюдения: даже если событие происходит со «мной» (с автобиографическим «я» в *Записках блокадного человека*, например), «я» наблюдает его на дистанции остранения. В практиках письма формалистов отсутствует инстанция внутреннего «я» и концепция автономности субъективности: субъект со всеми своими надеждами, страхами и желаниями всегда включен в социальный контекст и действует исключительно в нем; в результате любая «живая» субъективность превращается в персонаж некоторой истории, задающей порядок действий субъекта. Под внешним взглядом интимное, внутреннее измерение субъективности полностью переводится в план внешнего.

- Во-вторых, прием анекдотизации и эксцентризации субъективности: чем выше степень внутренних переживаний субъекта (например, переживаний дистрофика по поводу еды в *Записках блокадного человека*), тем эксцентричнее и комичнее они выглядят для внешнего наблюдателя. Этот парадоксальный эффект техники наблюдения описал Фуко на примере механизма паноптикумного наблюдения в работе *Надзирать и наказывать*: что бы не происходило в камере у заключенного, какие бы личные трагедии и отчаяние он не переживал в своём сознании, с точки зрения внешнего наблюдателя в паноптикуме, все это – лишь серии эксцентрических жестов. Внешний эксцентризм героя указывает на максимальную степень его внутренних переживаний, но у читателя – как внешнего наблюдателя/надзирателя – не может состояться с ним никакой личной идентификации, а значит, сострадания герою. Любые поступки героя воспринимаются наблюдателем как нелепые эксцентричные жесты. Отсюда интерес формалистов к анекдотическому и эксцентричному поведению «чудаков» и «отверженных» в истории русской литературы, [259] который у Гинзбург трансформируется в интерес к «маниакальным голодным разговорам» или «оцепененному поведению» дистрофиков в её блокадных воспоминаниях (главы

«Отрезки блокадного дня» или «Столовая», например). Герой наррации не имеет в таком случае возможности быть героем: он становится жалким, трагикомическим персонажем – как главный герой Эн из *Записок блокадного человека* в его торопливом, по выражению Гинзбург, «пробегае от еды к еде».

В-третьих, прием криминализации субъективности: чем более субъект репрессирован и унижен, тем более репрезентация его страдания выглядит патологической, в пределе – криминальной.^[260] Патологично, трагично и комично одновременно, не только поведение Кюхельбекера в романе Тынянова *Кюхля*, поведение лицеиста Пушкина в неоконченном романе Тынянова *Пушкин* и история его любви/ненависти к собственной семье и семье Карамзина, поведение исследуемых Гинзбург декабристов – людей «двадцатых годов» с их «прыгающей», по словам Гинзбург, походкой и романтизмом, но и поведение голодающих и гибнущих блокадных людей в гинзбургских *Записках блокадного человека* – в частности, в эксцентрично-анекдотичных ситуациях «голодного безумия», кражи еды или маниакальных разговоров про неё. «Одна из собеседниц утверждает свое превосходство тем, что не ела кашу, другая тем, что не ела селедку (тоже плебейское блюдо). И не евшая кашу чувствует, что её с селедкой поймали врасплох. “Нет, почему...” – реплика растерянности. Потом настаивает на своем, расширяя демократическую любовь к селедке до любви к острой еде вообще. Так прибавление соленых огурцов облагораживает селедку».^[261] Литературный анализ Гинзбург приобретает в таком контексте параметры фукианского медицинского взгляда – поиска слабых мест и точек боли в человеческой субъективности, проявляющихся в повседневных «голодных разговорах» и разговорах о любви к еде.

В результате можно выделить следующие основные характеристики гинзбургского, позже названного постмодернистским киберязыка:

- Во-первых, персонаж в киберязыке становится бестелесным и неуязвимым субъектом без нехватки, способным с помощью иронии, каламбура, анекдота и *остранения* менять и подчинять своему рациональному контролю любую внерациональную ситуацию как бы «одним щелчком мыши» – формалистским *литературным приемом*. В результате можно сказать, что несимволизируемое лакановское

Реальное в языке Гинзбург становится доступным для описания (в том числе блокада и голод), принимая (в терминах формалистов) форму виртуального *литературного факта*.

- Во-вторых, рационально и технологически структурированный универсум формально понятого языка, в который Гинзбург как бы катапультируется ежедневно с помощью научной работы и дневниковых записей, помогает ей, по её признанию, избежать «ужаса и темноты» повседневной жизни. Достаточно только освоить виртуальные правила литературного дискурса, чтобы создать терапевтическое киберпространство языка как замещение пространства «реальности» измерением виртуального.

- В-третьих, «реальность» в киберпространстве приобретает характеристики не внешней реальности по ту сторону виртуальной, а просто еще одного окна на экране, когда переход от одного виртуального окна ко всем возможным другим достигается опять же лишь щелчком «мыши» – механизмом *литературного приема*, независимо от того, что именно служит для него жизненным материалом. В случае Гинзбург это или записные книжки Вяземского, или проза Пруста, или ленинградская блокада и др.

Итак, «эмоцию, страсть в самом деле удалось подавить». На фоне поверженных войной её учителей-мужчин русских формалистов – главный учитель и соблазнитель Тынянов, тяжело переболев «бюргерской болезнью» (рассеянный склероз), умер в 1943 году;^[262]

у Эйхенбаума погиб на фронте сын;^[263] Шкловский давно был повержен «халтурой» – Гинзбург удалось осуществить невероятный литературный эксперимент: через знаменитую формалистскую технологию *остранения* – описание войны как аннигиляции тела и аффекта, иначе говоря, аннигиляции травмы – *воспринимать войну как не-войну*.^[264]

Реальность против виртуальной реальности: текстология Эммы Герштейн

В отличие от виртуального письма Лидии Гинзбург, письмо Эммы Герштейн строится как текстологическая фиксация «реальности» автором, позиционирующим себя в качестве *свидетельницы*.

Понятие текстологии в этом контексте используется Герштейн по аналогии с понятием архива Мишеля Фуко как способа фиксации бессознательного, то есть аффектированной чувственности (в отличие от объективистской ориентации методов традиционной истории), которую Герштейн анализирует на примере основных героев своих *Мемуаров* – Осипа и Надежды Мандельштам, Анны Ахматовой и Льва Гумилева и их окружения.

В результате основным методом письма Эммы Герштейн становится текстологическая фиксация «ненормативных», по её мнению, характеристик субъективности поэтов и писателей в форме различных «скандальных» свидетельств её *Мемуаров* – например, «разоблачительных» свидетельств из материалов следственного дела Осипа Мандельштама или свидетельств эксцессивной сексуальности у людей, у которых русская литературоведческая традиция старалась характеристики сексуальности не фиксировать, – Осипа и Надежды Мандельштам, Анны Ахматовой и др. Соответственно и язык у Герштейн – как язык текстологии – служит цели раскрытия характеристик субъективности, в русской культурной традиции маркируемых как «ненормальных», и выступает способом обнаружения различных перверсий предположительно неперверсивной субъективности: вскрывает за прекрасным ужасное («прекрасных чудовищ», по выражению Лидии Гинзбург). Не случайно один из разделов книги, посвященный Надежде Мандельштам, называется «Перечень обид».

Итак, что такое «реальность», с точки зрения текстологии Эммы Герштейн?

- Во-первых, её характеризует специфический бинаризм в трактовке взаимоотношений внешнего мира и субъективности как бинаризм архива/человека, когда «виртуальная реальность» (рациональный человек) сталкивается с «объективной реальностью» в смысле ленинской теории мимесиса как «теории отражения» (разоблачающими свидетельствами архива, текстологии в интерпретации Герштейн). При этом архив понимается как более достоверный, чем иллюзии субъективного самосознания («виртуальной реальности» как аудита *she*).^[265] Особенно выразительным письмо Герштейн становится тогда, когда сталкивается с такими событиями или фигурами, к которым трудно применить её

«разоблачительный» текстологический метод. Такой фигурой для Герштейн всю жизнь была, как оказывается, Надежда Яковлевна Мандельштам: с одной стороны, верная жена и потом вдова великого поэта Осипа Мандельштама, пострадавшая от советского режима, с другой – в текстологической оценке Герштейн «циничная и сексуализированная фурия», жаждущая сексуальных «развлечений втроем», а также приводящего в ужас Герштейн лесбийского секса, «с легкостью, – по словам Герштейн, – превращающая жизнь в фарс».

- Во-вторых, сексуальность понимается как ведущая, выявляемая с помощью метода текстологии, характеристика в структуре субъективности – именно она признается основной движущей силой и принципом объяснения человеческого поведения у Герштейн. Данным методологическим принципом в трактовке субъективности обусловлена скандальность *Мемуаров* и их оригинальное место в современной русской культуре.^[266] С помощью этого метода мы узнаем из *Мемуаров* Герштейн много неожиданного для неё самой – и о бисексуальности Надежды Мандельштам, и о садизме Мандельштама, и о сексуальных пристрастиях Анны Ахматовой или Льва Гумилева, о том, как Ахматова, Осип и Надежда в эгоистических целях безжалостно и коварно препятствовали любовным отношениям самой Эммы Герштейн (с Львом Гумилевым или с братом Надежды Мандельштам Евгением Яковлевичем), о моральной безответственности Мандельштамов, о бесчувственности Ахматовой и т. д. и т. п...

- В-третьих, метод текстологии помогает Герштейн независимо от методологии психоанализа обнаружить взаимодополнительность садизма и мазохизма как основной механизм функционирования субъективности. Различные любовные и дружеские отношения в её тексте представлены исключительно как формы садомазохизма: в частности, любовные отношения самой Эммы Герштейн с мужчинами (Левым Гумилевым или Евгением Яковлевичем), а также дружеские отношения с женщинами (Анной Ахматовой или Надеждой Мандельштам), исключая любые иллюзии по поводу дружбы как возможности равенства.^[267] Посредством механизма садомазохистских отношений представлена семейная история Мандельштамов, а также отношения Осипа с женщинами, в которых он был влюблен – Ольгой Ваксель и Марией Петровых. Установка на фиксацию перверсий в

структуре субъективности приводит к тому, что в тексте *Мемуаров* даже люди, обычно описывающиеся в мемуарной литературе в позитивных терминах – например, Ираклий Андронников или верные подруги Ахматовой Нина Ардова-Ольшевская и Мария Петровых, – у Герштейн приобретают характеристики перверсивности (склонность к «ненормальным» формам сексуальности и сотрудничеству с КГБ). Та же стратегия реализуется Герштейн и при описании сложных отношений Ахматовой с обвиняющим её сыном – за то, что мать предпочитает его поруганной жизни виртуальную реальность стихов.

Между виртуальным и реальным: аффект

Ольга Фрейденберг

Ольга Фрейденберг также оставила свидетельства о том же времени, что и Гинзбург – о блокадном Ленинграде в переписке со своим знаменитым кузеном, поэтом Борисом Пастернаком. И если для Гинзбург основной стратегией письма было замещение травматической реальности (войны и блокады) виртуальным языком учёной (внеаффектированным киберязыком *Записок блокадного человека*), то у Фрейденберг мы сталкиваемся с противоположной установкой – замещения виртуального, абстрагирующегося от измерения телесности языка своего адресата Бориса Пастернака (живущего, как известно, не в реальном мире повседневности, где в военное время у него страдают жена и дети, причем один ребенок болен костным туберкулезом, а в виртуальном мире поэзии) «реальным» миром и несемиотически функционирующим языком – войны, блокады и выживания в этих условиях самой Ольги Фрейденберг и её мамы, тети Пастернака Анны Осиповны, «тети Аси». Другими словами, языковая задача Фрейденберг – вернуть Пастернака из виртуальной нетелесной реальности в аффектированную телесную, осуществляя проект легализации страдания как аффекта в языке. «Мне казалось иногда, что я окончу душевной болезнью»; «я в жизни пережила очень много горя... очень страдала»; «у меня бывали даже припадки: разум, рассудок совершенно в стороне: они работают, и я все отлично взвешиваю и сознаю, но это нисколько не помогает»,^[268] – слова Фрейденберг из переписки с Пастернаком. Не случайно любовные отношения, связывавшие брата и сестру в молодости («самые ранние письма – любовные», по словам Лидии Гинзбург^[269]), потерпели крах именно вследствие недостаточной восприимчивости к боли других, по мнению Фрейденберг, Пастернака. Общим фоном их переписки на протяжении жизни парадоксальным образом становится, во-первых, страдающий и обвиняющий тон Ольги (и по большей части оправдывающийся тон Пастернака, особенно в критические ситуации жизни их семьи, – защита Ольгой диссертации, болезни, отсутствие денег, аресты невестки и брата, запрет на публикации, академические гонения,

война, блокада, смерть мамы и опять академические гонения, непонимания и болезни...) и, во-вторых, её абсолютная уверенность в том, что в собственном творческом эксперименте *она ничем не уступает ему*. Поэтому значимым Другим для Ольги Фрейденберг становится не её кузен, знаменитый русский поэт и кумир женщин Борис Пастернак, а безумный и старый, непримиримый и деспотичный, коварный и обаятельный, страстный и обманчивый создатель странной яфетической теории академик Марр.

Своё переживание «подлинной реальности» как аффекта и страдания Фрейденберг – в противоположность Гинзбург – воспроизводит Пастернаку в терминах войны и блокады: мучительный блокадный быт, где трагичен каждый шаг и вздох («О, этот ужас, эта темнота, этот свист пикирующих немецких бомбардировщиков, этот миг ожидания взрыва, и тотчас же падение смерти, сотрясения дома, глухой крик воздуха»^[270]); трагически умирающая мама («Сначала руки опускались у меня перед её бассейнами в постели. Теперь и это нашло свою встречу в своеобразной технике и в создавшемся прецеденте. Меня ласкают её запахи тем больше, чем они матерьяльней, и все то теплое, физиологическое, что телесно из неё излучается и дает себя прощупать, подобно самой природе или доказательству»^[271]); трагическое прощание с маминым умершим телом («Мама дышала то громко, то неслышно. Но вдруг меня ударила совсем особая значимая тишина. Я упала на колени и так долго стояла. Я благодарилась её за долгие годы верности, любви, терпенья, за все совместно пережитое, за 54 года нашего содружества, за дыхание, которое она мне дала».^[272]). Каждый миг блокадного выживания становится для неё трагическим испытанием, а война выступает как образец максимально трагического события, которому уступают в степени трагизма даже те трансгрессивные ситуации в античности (инцест, кровосмешение, смерть, брак, инициация, жертвоприношение, воскрешение и т. п. и т. д), которые Фрейденберг – пытаюсь разобраться в собственных страданиях – делает на протяжении жизни основным предметом своего научного анализа.^[273]

Поэтому и вопрос о языке для Фрейденберг – это вопрос о том, «кто больше всех страдает» (по словам Поля Валери, единственное, что может произнести в ситуации страдания субъект, это «я страдаю!» и «когда же я перестану страдать!»). Это трагический язык тех, кто,

говоря словами Фрейденберг, «при жизни переживает смерть». Его воплощением является телесный («вещный», в терминологии Фрейденберг) *ритмический* язык античной поэзии или в академическом дискурсе – язык безумного Мара, бесконечно далекий от классического академического языка. И хотя поэт-профессионал Пастернак поражается чувственной выразительностью языка сестры: «Я совершенно не могу выразить чувства так, как умеешь ты»,^[274] академическое сообщество не принимало её тексты всерьёз, считая их «ненаучными». При жизни Фрейденберг была издана только одна её книга – *Поэтика сюжета и жанра*, которая была опубликована в условиях приближения Большого террора в СССР, в 1936 году. По свидетельству Н. В. Брагинской, сундук с рукописями Фрейденберг по чистой случайности не погиб в блокаду, потом не был выброшен на помойку и находился под роялем в доме Русудан Рубеновны Орбели. «Когда в 1972 г., – вспоминает Н. В. Брагинская, – я впервые открыла крышку сундука, стоявшего под роялем в доме Р. Р. Орбели, там оказалось – если назвать самое важное – 12 монографий, два десятка законченных статей, огромная рукопись *Воспоминаний о самой себе* (34 тетради, примерно 2300 машинописных страниц) и несколько пачек переписки с разными людьми».^[275] В книге *Мировая неизвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе* Н. В. Брагинская пишет о непризнании Фрейденберг в качестве ученой и на Западе, связывая это непризнание с проблемой современного неолиберального научного неравенства в перспективе Запад-Восток, под «Востоком» понимая СССР и постсоветские страны. Это выстраданное мнение: ведь именно Брагинская была первой, кто в 1972 году не просто открыла завещанный Орбели сундук с архивом Фрейденберг, но той, кому мы обязаны первой публикацией текстов Фрейденберг в советское время: в 1978 году вышла знаменитая книга *Миф и литература древности*. Вся научная работа по подготовке книги проделана Н. В. Брагинской: обработка, комментарии, текст «От составителя», сокращения (две монографии – *Введение в теорию античного фольклора (Лекции)* и *Образ и понятие* – пришлось существенно сокращать из-за стиля письма Фрейденберг, который Н. В. Брагинская называет «личным»;^[276] например, книга *Образ и понятие* в несокращенном виде в рукописи составляет, по свидетельству Н. В. Брагинской, 27 печатных листов). Все дальнейшие

усилия по русскоязычным публикациям наследства Фрейденберг и все усилия по пропаганде научных идей советской ученой на Западе также принадлежат Н. В. Брагинской.^[277]

«Западные ученые замечают русских, – пишет Н.В. Брагинская, – если их профессиональный интерес касается [...] регионального сырья. [...] устанавливаются даже «куначеские» связи, труд, идеи, знания [...] с готовностью присваиваются».^[278]

Парадокс, однако, состоит в том, что концепция языка Ольги Михайловны Фрейденберг субверсирует и то понятие науки, к которому апеллирует Н. В. Брагинская. Ведь Фрейденберг радикально отказывается не только от традиционной дискурсивной конструкции истины-знания, вводя в понятие истины концепт образа,^[279] интерпретируемого в терминах греческой античности. По мнению Фрейденберг, «на образе лежит понятие и изучать их нужно вместе».^[280] Поэтому она отказывается от тех дисциплинарных иерархий, которые наука как тирания знания с её «вожжами» («Наука [...] поправляет в её руках вожжи»,^[281] – так Фрейденберг понимает основную функцию научного знания) навязывает деятельной жизни *vita activa*. Ведь «люди противятся таким жестам [«вожжам». – И. Ж.], – считает Фрейденберг. – Им нужна такая теория, которая оправдывала бы их терпение и косность». Иначе говоря, Фрейденберг настаивает на признании исчерпанности европейской рационалистической традиции разделения сферы восприятия и сферы мышления. Понятие образа кажется ей способным соединить мышление с восприятием.

Однако, не смотря на то, что она стала первой женщиной, защитившей докторскую диссертацию по литературоведению в СССР, её критический подход к понятию научного дискурса оказывается обречен на непризнание. «Я продолжала читать лекции и ходить на заседания, где студенты презирали меня, а товарищи оставляли вокруг меня все стулья пустыми; председатели не давали мне, под разными предложениями, слова» или: «Пустая квартира. Я сижу и пишу “Паллиату”. Мое лицо изменилось. Я стала одутловатой, с тенденцией к четырехугольности. Глаза уменьшаются и тускнеют. Руки давно умерли. Кости оплотнели. Пальцы толстые и плоские. На ногах подушки. От неправильного обмена веществ появляются отложения и

вся фигура разбухает. Сердце стало сухое и пустое. Оно не восприимчиво к радости. Я пишу, готовлю своих учениц – Соню Полякову и Бету Галеркину, но холодно. Только одна мысль способна оживить меня – мысль о смерти».^[282]

Итак, попытка Фрейденберг включения в научный дискурс элементов образного мышления, связываемого в лакановском психоанализе с практиками женского наслаждения, отвергается советским академическим сообществом – вплоть до пожизненного запрета публиковаться (хотя ей и разрешили работать профессором в Ленинградском университете).^[283] И если для Гинзбург научный дискурс представляет собой возможность катапультирования из травмы Реального во внутравматическую «виртуальную реальность», то для Фрейденберг научный дискурс представляет противоположную попытку разобраться с его помощью в своём собственном аффекте, в своей травме – в том числе любви и ненависти, надеждах и разочарованиях, вере и отчаянии, собственном предназначении. Поэтому её академический язык – это письмо *против* общепринятых академических норм, женское аффектированное блуждание в поле «непонимания» и «темноты».

В этом контексте Фрейденберг отвергает классический подход к пониманию жанровых различий, базирующийся на принципах иерархии и привилегированности и, осуществляя процедуру дизъюнктивного синтеза (если использовать термин Делёза), уравнивает различные жанры: «Именно в различном (лирика, философия, комедия, трагедия), – утверждает Фрейденберг, – существуют внутренние связи».^[284] Другими словами, различие у Фрейденберг понимается как радикальное различие, функционирующее в свою очередь как минимальное различие (в терминах Аленки Зупанич) – например, трагедии и комедии, философии и лирики и т. п. Кроме того, Фрейденберг признает одновременность существования различных культурных периодов и отрицает любой тип синтеза, кроме дизъюнктивного. Как пишет Н. В. Брагинская, «для Фрейденберг существенны параллельное возникновение культурных явлений, множественность причин, отрицание первобытного синкретизма, сходства есть результат различного происхождения, различия – результат его общности».^[285]

Логическим следствием этой позиции становится отказ Фрейденберг от признания любых научных авторитетов: как глобальных, так и локальных. Выражен он был, по словам Брагинской, в отказе «от необходимого аппарата и ссылок на научную литературу», когда «даже цитаты даются без отсылок». ^[286] В этом смысле при её способности «переделывать жизнь» на основе «отсутствия вожжей», когда «на образе лежит понятие», когда «теория оправдывает человеческие терпение и косность», язык, названный ею женским, должен стать диалектным, косным языком.

«Первую редакцию «Поэтики сюжета» О. Ф. называла «Прокридой» [...], – спрашивает в письме к Брагинской М. Л. Гаспаров, намекая на бунтарский и диалектный язык Фрейденберг, – просто в знак художнической интимности между собой и своим (только своим!) творением?». ^[287]

Идеальной формой такого «бунтарского» и «диалектного» языка как аффекта для Фрейденберг становится то, что она на примере античности называет *женским языком*, приближаясь в этой трактовке к современной западной феминистской эссенциалистской утопии языка: «женщины говорят о женщинах, восхищаются женщинами, вращаются в узко женском круге тем, среди которых на первом месте – любовь, красота, наружность, наряды, – здесь, как в женских праздниках и мистериях, мужчине не было места». ^[288]

Крушение мифа о киберязыке: возвращение травматического

Описывая феномен голода как состояние аффекта, не передаваемое посредством антропологических характеристик, Лидия Гинзбург тем не менее обнаруживает в нем эффект антропологизации, связанный, в частности, с изменением блокадной хлебной нормы от 125 до 400 грамм хлеба в день: если первое состояние голода не знает никаких антропологических кодификаций (кроме «непреложности аффекта», по выражению Гинзбург), то второму соответствуют «соблазны и надежды» («вдруг человек найдет работу или ему дадут займы, вдруг он украдет, или выпросит, или под приличным предлогом пообедает у знакомых»...). В результате на втором уровне функционирования

чувственности блокадного человека Гинзбург обнаруживает эффект антропологизации аффекта голода.

- Во-первых, с переменной хлебной нормы в блокадном Ленинграде ведущим в регуляции блокадной жизни неожиданно оказывается традиционное антропологическое чувство – зависть к тому, у кого больше хлебный паек. «Люди страстно захотели есть», – свидетельствует Гинзбург. «Им хотелось, например, сидеть перед темной буханкой, отрезать от неё толстый ломоть за толстым ломтем и макать его в постное масло. А. Ф. говорил, что хочет только одного – вечно пить сладкий чай с булкой, намазанной маслом. Третьи хлебную тему варьировали. Они думали о мучной каше, сладостно залепляющей рот, об овсяной каше с её ласковой слизью, о тяжести лапши».^[289] Можно сказать, что знаменитая фрейдовская зависть как «зависть к пенису» в ситуации блокады трансформируется в конкретную, животную зависть к обладающим большим хлебным пайком. Например, у профессоров он стал больше, чем у доцентов, у работающих больше, чем у неработающих, иждивенцы вообще не получают обеда. Все неантропологические состояния блокадного, дистрофичного человека (блокадные телесные метаморфозы, распадение функций тела до полной неподвижности и дистрофия или, напротив, опухание, распадение воли до полной апатии и оцепенения, сон, еда, смерть и т. п.), регулируются, завистью как единственным признаком жизни.

- Во-вторых, неантропологический аффект голода, оказывается, может дополняться антропологическим измерением социального престижа: кто выше в служебной машине власти, у того выше паек. «Еда – в многообразных своих социальных жанрах – искони являлась предметом сублимации», – пишет Гинзбург, отмечая при этом, что у блокадного человека «иерархия проявлялась необычайно ясно и грубо».^[290] В главе «Столовая» еда как внеантропологическая блокадная характеристика показана как манифестация социальных иерархий: высшей социальном иерархии соответствует высшее качество еды («ешьте, не стесняйтесь, белые булки...»). В этом эпизоде характерно исчезновение аппетита у главного героя Эн – по той причине, что он не может интегрировать в свой универсум наслаждение Другого как биологическое наслаждение едой.

Таким образом, в формалистском эксперименте репрезентации неантропологической чувственности Гинзбург не удастся избежать травм антропологизации. Для блокадного человека, оказывается, травма смерти не является травмой, а травма зависти – является; зависть – это единственное антропологическое *чувство* в структуре неантропологических *аффектов* блокадного человека, которое, тем не менее, репрезентирует форму блокадной жизни.

Именно в контексте восстановления антропологической чувственности производится и то, что Гинзбург называет «этическим фактором»: если раньше этика не имела места быть в неантропологическом аффекте голода, а смерть приравнивалась к простому перераспределению карточек («когда умирал кто-нибудь в семье и до конца месяца можно было отваривать его карточки»^[291]), то теперь, по мнению Гинзбург, появляется «близлежащий символ социальности» – например, выбор типа поведения («вот человек, уносящий добычу, чтобы поглотить её молча в своем одиноком жилище. А вот другой, который придет домой, выложит добычу на стол, и кто-то восторженно на неё отзовется».^[292]).

Гинзбург обращает внимание на то, что позже зафиксировал Джорджо Агамбен, введя понятие *homo sacer*: «Для переживших блокаду раскаяние было так же неизбежно, как дистрофические изменения организма, – формулирует Гинзбург. – Это блокадный человек думает о жене, матери, чья смерть сделала съеденную конфету необратимой. Рассеивается туман дистрофии, и отчужденный от самого себя человек встречает предмет своего стыда и раскаяния».^[293]

Одновременно Гинзбург в послевоенных записях из *Записных книжек* фиксирует и другой механизм производства антропологической субъективности в тоталитарных условиях – антропологизацию страха, исчезнувшего во время войны, но возникшего вновь после неё. В частности, она сравнивает отсутствие страха у себя во время блокады и ситуацию его возвращения в 1952 году, когда её заставляли написать донос на её учителя Бориса Эйхенбаума. И хотя она отказалась, но испытала при этом такое чувство страха, от которого она, по её словам, смогла избавиться только через два месяца после смерти Сталина. Функцией тоталитарной власти и был, собственно, эффект формирования антропологического чувства страха как вины: политические судебные

процессы сталинской власти строились, как известно, как механизм производства вины.

Если в этом контексте вернуться к литературной теории и практике формалистов, предприняв попытку её «пристального прочтения» (в терминах феминистской литературной критики 60-80-ых годов и теоретиков «новой критики»), то нетравматические и неэкзистенциальные по видимости характеристики формалистской «анекдотической» субъективности можно прочитать как симптомы антропологической травмы. Подобно тому, как в романе Тынянова *Смерть Вазир-Мухтара* документальная история дипломатической карьеры Грибоедова прочитывается в итоге как серия личных, отсылающих к детству травм (связанных с отсутствием взаимопонимания в отношениях с матерью и в отношениях с властью), в *Записках блокадного человека* Гинзбург в ходе пристального прочтения также обнаруживается, как устанавливающие дистанцию остранения по отношению к травме блокадные голодные анекдоты («с возобновлением рынка одни начали гордиться тем, что особенно дешево покупают ботву или крапиву...» и т. п.) транслируют опыт травмы: переданная Гинзбург в форме анекдота неспособность блокадного субъекта правильно поделить хлебный паек, контролировать ритм и сочетание еды и т. д. ведет не только к его драматической идентификационной (рассказ «Как сдаются» из *Записок блокадного человека*), но и к буквальной трагической смерти от голода.

Таким образом, можно сделать вывод, что утопия идеального неантропологического киберязыка Лидии Гинзбург не может состояться и терпит крах:

- На примере проекта киберязыка Гинзбург мы становимся участниками и свидетелями возвращения аффективного, травматического измерения мышления, на очевидность которого указывает описываемая ей симптоматика идентификационного поражения субъекта, терпящего антропологическую катастрофу. Поэтому перечисляя правила, посредством которых блокадный субъект пытается осуществить рационализацию аффекта голода, Гинзбург постоянно фиксирует невозможность их соблюдения: антропологический субъект не выдерживает подчинения «спасительным» правилам...

- Текстуальное киберпространство, с одной стороны, регулируется средствами литературных технологий (литературного приёма), с другой стороны, вследствие их гетерогенности лишает субъекта всякой возможности осознавать и регулировать функционирование машинерии текста (описание власти голода или тоталитарной власти) и делает субъекта всего лишь функцией по отношению к этой «технологической неясности». В результате субъект вынужден в принципе отказаться от задачи понять законы функционирования текста, оказываясь в нем, как и в киберпространстве, фактически в состоянии экзистенциальной заброшенности – таким же, каким он чувствует себя в повседневной жизни. Именно такой оказывается ситуация голодного человека, вырабатывающего строгие и эффективные правила борьбы с голодом: в каждую следующую минуту жизни с ним может произойти неожиданное – его может настичь аффект голода.

Анализируя механизм желания, Лакан обнаруживает его дополнительный травматический эффект: страдая от навязчивой фиксации на Другом, субъект желания (*she*) приобретает фундаментально расщепленную и неразрешимую идентификационную позицию – «кто такая я?», и «действительно ли я такая?». Именно эти вопросы в тексте *Записок блокадного человека* обуславливают то, что Гинзбург обозначает как «этический фактор» в литературоведении, а в довоенных и послевоенных записях – идентификационные проблемы поиска так называемого «собственного языка». Собственно, отсюда и возникает основная характеристика субъекта желания как субъекта *нехватки* – то есть позиции смещения, субъекта «вне места», «всегда-уже» замещенного, что наиболее явно выражается в драматическом внеакадемическом – автобиографическом и мемуарном – творчестве трех советских женщин-литературоведов в их драматическом поиске собственных – по сравнению с учителями – жизненных и языковых стратегий, которая в таком контексте принимает традиционные, то есть травматические коннотации «женского». И хотя Гинзбург и пишет о себе «я перестала интересоваться собой после тридцати лет», её автобиографическое и мемуарное творчество в противоположность данному утверждению безусловно является серией женских травматических идентификационных поисков, дополненных, кроме

того, подавляемой и скрываемой в условиях тоталитарного режима лесбийской сексуальностью.^[294]

Как возможна утопия женского языка?

Уникальность феномена Ольги Фрейденберг заключается в том, что она в условиях советской постреволюционной культуры создает оригинальный проект языка как аффекта – «бунтарского» и «диалектного», названного ею женским. По степени инновативности такой проект телесного языка не уступает другому известному, осуществленному в советской культуре проекту – а именно концепции материально-телесного языка Михаила Бахтина. С той *лишь* разницей, что Бахтин является сегодня признанной фигурой в мировом литературоведении, а выдающаяся учёная-античница Ольга Фрейденберг фактически вычеркнута из традиции не только советской, но и постсоветской литературоведческой «табели о рангах» – не только как теоретик языка, но и как теоретик античности.

Воплощением модели телесного языка для Фрейденберг является, как уже было сказано, женский язык – как пример функционирования языка в трансгрессивной ситуации аффекта, модель которого она переносит на культуру в целом. В своем глобальном проекте обоснования телесного языка Фрейденберг на материале античности различает две его основные формы: *мужской язык* основанный на эффekte субъективизации (ямбика и наличие сюжета), и *женский язык* – основанный на эффekte отсутствия субъективизации (*мелика*, «голая метрика» и отсутствие сюжета).

Мелический («женский», в определении Фрейденберг) тип языка, который Фрейденберг позже экстраполирует на языковую систему в целом, репрезентирован языком античного хора в трагедии,^[295] а его структурные характеристики у Фрейденберг соответствуют современным концепциям женского языка в феминистской литературной критике. В мелике нет отличия субъекта от объекта, пассива от актива, переходности от непереходности,^[296] мелика «не призвана вскрывать качество предмета, а только сопровождает предмет по принципу тавтологии»;^[297] «образная конкретность рассказа до того лишена обобщения, что мы тонем в ненужных деталях и не находим главного: целое везде опознается через части»;^[298]

плоскостное и точкообразное, лишенное обобщений изложение в мелике не имеет длительности; каждое существительное сопровождается множеством сложных прилагательных, заменяющих глаголы и расстановку мыслей;^[299] отсутствует различие между прошедшим и настоящим, далеким и близким; придаточные предложения нанизаны одно на другое и одинаково зависимы.^[300] Огромное телесное напряжение мелики указывает, по мнению Фрейденберг, на традиционный парадокс женской языковой репрезентации – кульминацию телесного аффекта без всякой способности и возможности его рационализировать, который Фрейденберг считала основным и трагическим парадоксом собственной языковой стратегии («я закабалена и забронирована в свое молчание...»), – пишет она Пастернаку).

Речевая функция мелики сведена, по сути, к ритмической, доминирование которой в женском языке отмечает современный феминистский теоретик Юлия Кристева: событие не может быть собрано в членораздельность слов. В определении Фрейденберг телесное переживание определяет женскую речевую функцию как *болевою ритмическую*: немота (отказ от речи) – вскрик; немота – вскрик. Хор, репрезентирующий функцию женского в трагедии, по словам Фрейденберг, является в ней носителем «ужаса», «“страха” перед судьбой».^[301] Структуру языка Фрейденберг понимает как такую словесную компоненту («первичную речь»), которая организована в виде «периода», понимаемого ею в качестве буквального кругового хождения как коллективного действия.^[302]

Поэтому, если Пастернак понимает лирику в терминах онтологии индивидуального, то Фрейденберг – в терминах онтологии множеств. Если структура субъекта лирики, или лирической субъективности у Пастернака понимается по формуле индивидуального «я» и базируется на онтологии сущности (и, соответственно, определяется в рамках дискурса подлинной и неподлинной лирики: «подлинная» – это лирика Бориса Пастернака, то Фрейденберг отрицает в структуре субъекта лирики не только характеристику индивидуального «я» (предположительно перверсивного – как несхожего с другими), но и характеристику индивидуального действия. Таким образом, лирика у Фрейденберг понимается исключительно как «хоровая лирика», то есть действие мажоритарной субъективности. И действительно,

persona лирики, то есть субъект лирического ритмического действия или так называемое «действующее лицо» – это актер, способный сыграть множество ролей как субъект множеств. Кроме того, поскольку «изображенное действием» в дискурсе Фрейденберг всегда первично по отношению к «изображенному словом», то лирика является не перверсивным индивидуальным, но публичным перформативным действием, не определяемым в терминах сущности или истины.

Преобладание ритмического над словесным в женском языке указывает, по Фрейденберг, на фундаментальную невозможность субъективизации в ситуации аффекта, связанную с отсутствием в нем символической фигуры Другого, неизменно контролирующей, в противоположность мелике, индивидуализированную ямбику мужского «героя», речь которого всегда обращена к Другому: в поиске одобрения или наказания. При этом наиболее знаменательным в языковой теории Ольги Фрейденберг оказывается то, что «мужскую», сольную, индивидуализированную ямбическую функцию она также в конечном итоге базирует на трансгрессивной ситуации аффекта: подчеркивая индивидуализированный, моральный, этический характер «мужского» ямбического языка, Фрейденберг в то же время понимает его двойственным образом, в «мужском» языке также обнаруживая параметры «женского» как структуру *ритма* в качестве основного показателя речи, преобладающего над её смысловыми функциями.

Таким образом, Фрейденберг экстраполирует фундаментальный проект телесного аффектированного языка на язык вообще – через утверждение единства донарративной («женской») и нарративной («мужской») языковых функций, указывая одновременно как на трансгрессивный аффект, лежащий в основе любого типа языка, так и на трансгрессивную функцию самого языка, ограниченного в своей репрезентативной способности. Эту функцию Барт обозначил как «заикание» языка, современная феминистская теория – как «женский» язык. Более того, сам феномен литературы, по мнению Фрейденберг, возвращает нас к изначальной ритмической аффектированной трансгрессии, имманентно присущей женскому языку и являющейся, по мнению Фрейденберг, источником возникновения наррации как таковой.

Именно в этой, оказавшейся для неё столь драматической и лишившей всяческого понимания и признания стратегии женского телесного языка, советский литературовед Ольга Фрейденберг в 20–30-х годах приближается к опыту феминистского языкового эссенциализма 70–80-х годов XX века (связывающего женский язык с языком ритма и молчания), репрезентируя тем самым в русской культуре вариант женского *нефаллического* языка как языка *jouissance*. Однако по трагической иронии языком женского *jouissance* в условиях тоталитаризма оказывается язык буквального женского молчания и буквальный физический запрет на женскую языковую репрезентацию, что трагическим образом подтверждает личная и научная судьба Ольги Фрейденберг. «Я видела биологию в глазах. Я жила при Сталине. Таких двух ужасов человек пережить не может...». ^[303]

Женская сексуальность: зависть и/или *jouissance*

Каким же образом теории языка влияют на концептуализацию сексуальности (в том числе женской), легализация которой занимает значительное место в творчестве всех трех женщин-авторов: у Гинзбург – в важнейшей для её *Записных книжек* теме любви как одного из ведущих психологических чувств в общем спектре субъективной чувственности, у Герштейн – в анализе сексуальности как ведущей характеристики *архива*, у Фрейденберг – в понятии женской сексуальности как особого типа *телесности* на примере античности?

а) «удовольствие»: перверсивная сексуальность

Важную роль эта тема играет в *Мемуарах* Эммы Герштейн, где структура сексуальности понимается – по аналогии с языком – как структура удовольствия и представляется в виде перверсивной сексуальности (в том числе садомазохистской или триангулярной) на примере главных героев её мемуаристики.

Вспомним, что в классическом психоанализе желание, понимаемое как желание запрещенного или инцестуозного объекта, может реализовываться в различных формах невротической или перверсивной сексуальности. Однако, если невротик жертвует удовлетворением желания, направленным на инцестуозный объект, для того, чтобы желание могло функционировать вечно, то перверт реализует своё желание обладания инцестуозным объектом посредством его замещения. Следуя логике перверсии, Герштейн описывает лесбийские практики Надежды Мандельштам (прекратившиеся, по свидетельству Герштейн, после ареста Осипа – ибо теперь Осип окончательно занимает место недоступного Другого, а её сексуальное желание навсегда утрачивает возможность перверсивной реализации), а также перверсивные триангулярные сексуальные практики Мандельштамов (даже накануне ареста они, по свидетельству Герштейн, предавались «любви втроем» с некой партийной начальницей в партийном же санатории, с чем позже, по словам Герштейн, связывали последний арест и гибель Осипа).

Сообщая о сексуальных перверсиях Осипа и Надежды Мандельштам, Эмма Герштейн в то же время подчеркивает свой отказ

участвовать в них – в частности, в знаменитом эпизоде, когда Мандельштамы оставляют её ночевать и Осип недвусмысленно помогает её («а рядом в расхристанном виде скачет Надя»), но она отказывает ему (вызвав упрек «для ночи вы ведете себя неприлично»), подчеркивая бинаризм нормативной и ненормативной сексуальности и этический характер своей позиции «свидетеля». В свою очередь Анну Ахматову – секс-символа эпохи модернизма в России, которая, по свидетельству Надежды Мандельштам, до конца своих дней считала всех без исключения окружающих – как мужчин, так и женщин, в том числе молоденьких юношей – влюбленными в себя, Герштейн стремится вписать в порядок нормативных копулярных гетеросексуальных отношений с Гумилевым, Луниным или Гаршиным, в которых её роль представляется в терминах женской жертвы и материнства, располагающихся «по ту сторону» принципа удовольствия. [\[304\]](#)

б) «желание»: лесбийская сексуальность

Обращаясь к теме лесбийской сексуальности, Гинзбург, во-первых, стремится передать её в терминах символических отношений «любви» (а не сексуальных практик) и, во вторых, трактует её в терминах «экономики утраты», поддерживающей невротический цикл «желания желания».

Прямое обсуждение Гинзбург темы лесбийской сексуальности относится к записям 1925 года в её *Записных книжках* и впервые приводится в издании 1999 года как комментарии к четырем известным сократическим диалогам Андре Жида о гомосексуальности, которые вследствие цензурных запретов не были переведены на русский и которые Гинзбург читала на французском: «У Жида, по обыкновению, почти не затронут вопрос о женском извращении, оно, вероятно, не удовлетворяет его требованию высшей эротики (Платон!). А между тем если в каких-нибудь формах гомосексуальности искать “повышения”, по сравнению с нормальным чувством, то в первую очередь здесь. (Еще Вейнингер в своей неповторимой, вдохновенной, не выдерживающей никакой критики книге *Пол и характер* очень тонко учел это)». [\[305\]](#)

Логика интерпретации лесбийского желания и сексуальности Лидии Гинзбург близка концепции современного феминистского теоретика Терезы де Лауретис, в которой в качестве определяющей

фигурой сексуальности выступает не фаллический Другой (в классическом психоанализе представленный фигурой Отца), а внефаллическая Другая, (представленная нефаллической фигурой «другой женщины»), не имеющая статуса фаллической репрезентации, которую де Лауретис определяет как внефаллический «утраченный объект». Поэтому и структура лесбийского желания, направленная на другую женщину как «утраченный объект», не может, в отличие гетеросексуального желания, обрести конечное удовлетворение.

Данную структуру лесбийского желания Гинзбург переносит, во-первых, на структуру любви (только неудовлетворенность желания, по её мнению, дает шанс для существования феномена любви), а также, во-вторых, на структуру гетеросексуальных отношений и брака (которые являются, по её мнению, ничем иным, как демонстрацией невозможности любви; например, эссе *Возвращение домой*). Поэтому и любовные пары Пруста в своей книге *О психологической прозе* (1971) она также интерпретирует исходя из идеи невозполнимой утраты как принципиальной невозможности обладания объектом желания (например, Альбертины Марселем или Одетты Сваном).

Данный методологический подход к понятию сексуальности вообще и к лесбийской сексуальности в частности обусловил один из драматических парадоксов интеллектуальных и жизненных стратегий Лидии Гинзбург: используя словарь «любви» и логику «желания желания» в интерпретации лесбийской сексуальности, она стремится представить лесбийские отношения как функционирующие на уровне символического, сводя их к разновидности «женской интеллектуальной дружбы» (здесь её интерпретация совпадает с интерпретацией лесбийской субъективности Отто Вейнингера), не предполагающей практического лесбийского сексуального опыта (хотя и имея опыт лесбийских сексуальных отношений с известной актрисой Риной Зеленой^[306]). И если на уровне теоретического анализа отношений любви (интерпретируя Пруста) Гинзбург удается ограничиться анализом исключительно гетеросексуальных любовных практик (отношений Марсея с Жильбертой («первая любовь») и Альбертиной («вторая любовь»)), не затрагивая драматические любовные гомосексуальные практики господина де Шарлю или лесбийские практики Альбертины и дочери композитора Вентейля, то на уровне проживаемой жизни данная установка на символизацию

аффекта не обладает достаточным терапевтическим эффектом и не защищает от тех неизгладимых травм её жизненной судьбы, которые в конечном итоге не позволили ей реализовать проект неафектированного киберязыка в русской культуре. Методологическая установка Гинзбург, в рамках которой желание в конструкции любовных отношений и стратегиях идентификации понимается как функционирующее на уровне символического как структура желания желания, фокусирующегося на обретении «утраченного объекта»,^[307] не позволяет состояться её жизненной позиции по критерию *jouissance*, на который делается ставка в современных феминистских, в том числе, лесбийских идентификационных стратегиях.

в) женская сексуальность как *jouissance*

Метафизическая концепция женской сексуальности Ольги Фрейденберг, разработанная на примере античной женской сексуальности, принципиально отличается от двух вышеназванных тем, что:

- её ведущей характеристикой является не традиционно приписываемая женской сексуальности фрейдовская характеристика нехватки, а знаменитое лакановское *jouissance*;
- женская сексуальная идентификация строится не через эдипальную схему отношения к Другому, в контексте которой женская сексуальность неизбежно обретает коннотации «зависти к пенису», а через неэдипальную стратегию репрезентации «мира без Другого», когда женская сексуальность квалифицируется через понятие *jouissance* – нефаллической сексуальности.

Репрезентативную функцию женской сексуальности Ольга Фрейденберг рассматривает по аналогии с репрезентативной функцией хора в греческой трагедии. Это парадоксальная функция *отсутствия репрезентации*, так как хор в античности, по её мнению, – это «пустое» место: действующие лица видят его, говорят с ним, но говорят как с собой. Безусловно, парадоксальным в этом контексте является само присутствие-отсутствие множественного, неподвижного, молча взирающего женского хора на сцене среди действующих героев, переживающих различные события: основная характеристика хора – отсутствие субъективизации в процедуре репрезентации, выраженное в то же время как форма женского коллективного присутствия.

Причиной данного парадокса Фрейденберг считает особую логическую конструкцию женской сексуальности в античности: вне терминов бинарно понимаемого сексуального различия. В частности, в незавершенной работе о Сафо Фрейденберг определяет структуру женской сексуальности как структуру *другая из двух*,^[308] указывающую на то, что ни один из составляющих элементов этой множественной структуры в принципе не может быть репрезентирован: в ней всегда присутствует некий дискурсивный избыток («другая из двух»), ускользающий из поля репрезентации. Репрезентативная фигура «женского» как структура «другой из двух» есть, таким образом, структура фундаментальной множественности, не знающей окончательной точки определенности и предела. Поэтому в фигурах женской сексуальности присутствует тот репрезентативный парадокс, который подтверждается функционированием хора в трагедии – он есть, и его нет одновременно.

Возникновение данного репрезентативного парадокса «женского» связано, по мнению Фрейденберг, во-первых, с включением в античной культуре события смерти в событие жизни, формирующим женское как структуру гетерогенности, в которой невозможно осуществить логическую процедуру выделения бинарных оппозиций, выделить «одно» или «другое».^[309] Во-вторых, парадокс женской арепрезентативности связан с интенсификацией женского аффекта, принимающего форму *одержимости желанием*, в терминологии Фрейденберг. В результате аффектированная сексуальность структуры «другая из двух» наиболее соответствует сексуальности *частичных объектов* (в терминах Лакана), в которой желание направлено не на какой-либо выделенный партикулярный объект (например, как в случае желания субъекта противоположного пола), а на все объекты мира одновременно. Одержимость желанием в этом случае столь интенсивна, что не может быть включена ни в одну из репрезентативных стратегий, всегда функционируя по принципу «другое из двух». Изменчивую, разрушительную фигуру такого типа сексуальности у Фрейденберг воплощает непредсказуемая и изменчивая фигура Афродиты, а сексуальность женского как «несвязанного и рассеянного», по словам Фрейденберг, приравнивается ею к неантропологической сексуальности (животного или божественного), разделяя логические установки теории

доздипальной женской сексуальности Мелани Кляйн и её феминистских последовательниц Юлии Кристевой, Розы Брайдотти или Элизабет Гросс. Именно такая структура женской сексуальности – как структура «мира без Другого» – в феминистской философии относится к сфере нефаллической сексуальности, функционирующей как *jouissance féminine*, в отличие от классической психоаналитической трактовки женской сексуальности как желания Другого.

Если в этом контексте вернуться к фрейденовскому пониманию литературы, то литература – это, по выражению Фрейденберг, акт «заклания» женского (то есть *jouissance*) в языке, ибо когда женское как аффект находится в точке «здесь» и «теперь», феномен литературы в новоевропейском смысле слова, по Фрейденберг, становится невозможным, репрезентируя парадоксальную реальность женского *jouissance* «по ту сторону языка» и литературы.

Вместо заключения: как возможно «по ту сторону языка»?

Что поражает в удивительном языковом эксперименте Ольги Фрейденберг «по ту сторону языка», в котором она обретает свой неповторимый женский язык и стиль, освобождаясь от желания подражать «мужскому» языку и связанных с ним травм идентификации, – это то, что этот эксперимент в то же время не избавляет её от невероятной трагичности женской судьбы, когда она ощущает себя не только выпавшей из всех нормативных форм жизни и творчества («разум, рассудок почти в стороне»), но и отвергнутой любимыми ученицами, в частности, Софьей Поляковой, которую Фрейденберг в письме к Пастернаку с гордостью называет «настоящая ученица, наследница» и которая известна сегодня не только статьей-отречением от своей научной руководительницы Фрейденберг (*Из истории генетического метода*^[310]), но и первой в русском литературоведении работой, посвященной анализу лесбийской поэзии и любви на примере любви Марины Цветаевой и Софии Парнок *Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок* (1983). Тем самым утопия особой женской близости, предполагаемая как в утопии женского телесного языка Фрейденберг, так и в утопии лесбийской любви и поэзии, исследуемых Поляковой, в реальной жизни оказывается

разрушенной. Парадоксом женского языка *jouissance* Ольги Фрейденберг оказывается, таким образом, следующий парадокс: с одной стороны, она реализует женский язык *jouissance* как по видимости освобожденный от желания чужого, мужского языка; и в то же время, с другой стороны, вся её жизнь оказывается пронизана невыносимой и необъяснимой даже ужасающими условиями сталинизма, войны и блокады внутренней боли («иногда я боялась, что окончу душевной болезнью»), интенсивности которой не могут понять и соответственно разделить и принять даже близкие для неё люди – любимый брат Борис Пастернак или любимые ученицы. «Я утратила чувство родства и дружбы. Друзья меня тяготят, я не вспоминаю о Боре. Это мираж далекой, перегоревшей и отшумевшей жизни...».^[311]

Почему эти попытки реализации стратегии женского *jouissance* «по ту сторону языка» и освобождения от авторитета традиционного фаллического языка, с которой в современной феминистской литературной критике, начиная с 70-х годов XX века, связано множество эмансипационных надежд, приносят столь неутешительные и болезненные результаты?

В этой связи можно вспомнить об отмеченном Лаканом логическом парадоксе *jouissance*, близком логическому парадоксу смерти. Трагедия смерти, замечает Лакан, происходит не в момент физического умирания, так как в этот момент смерть как феномен исчезает (в момент своего умирания субъект, перестав быть субъектом, её не переживает), а в «смертельной» (трагической, несчастной и т. п.) жизни, предшествующей физической смерти, которая, будучи жизнью, переживается субъектом как смерть. По аналогии с тем, как смерть является логической структурой отсутствия, *jouissance* – это также всегда потерянная структура, потому что в момент наслаждения субъект никогда не знает, что он переживает *jouissance*. А значит, в структуру *jouissance* с неизбежностью входит параметр боли – о чем напоминает Лакан и о чем свидетельствует драматическая судьба Ольги Фрейденберг.

В результате на примере эмансипаторных стратегий языка в русской культуре Ольги Фрейденберг, Лидии Гинзбург и Эммы Герштейн можно сформулировать следующие основные парадоксы феминистских стратегий женского языка и языка как *jouissance*:

- Во-первых, эмансипационный жест преодоления травматической ситуации зависимости от значимого Другого – *символический жест* кастрации, совершаемый Гинзбург, Герштейн и Фрейденберг по отношению к своим учителям-мужчинам, сопровождавшийся одновременной репрессивной кастрацией этих учителей властью (учитель Гинзбург Тынянов в условиях сталинизма заболевает и умирает от рассеянного склероза, а сам формализм подвергнут осуждению и жесточайшему разгрому; кумир Ольги Фрейденберг академик Марр был признан безумным и отстранен от всех должностей; учитель и старший друг Эммы Герштейн Осип Мандельштам арестован и уничтожен в лагере; имена всех троих на долгие годы запрещено упоминать в советском литературоведении), и ожидаемое освобождение и независимость собственного творчества от фаллических авторитетов парадоксальным образом оборачивается ещё большим подчинением и зависимостью от фаллического Другого: оказывается, в соответствии с тезисом Лакана, что зависимость женского субъекта от символического «имени Отца» прочнее и эффективнее, чем зависимость от фрейдовского живого/мертвого Отца. Отсюда известный эффект интернализации женской зависимости, обусловивший в конечном итоге вписывание выдающихся женщин-литературоведов советской эпохи во второстепенную позицию «последовательниц и учениц».

- Во-вторых, обреченность на болезненную и драматическую маргинализацию женского языка с неизбежностью обрекает женскую субъективность на болезненное и драматическое сопротивление этой маргинализации – то есть на ситуацию незавершенности и неразрешимости вязкой борьбы за осуществление женской субъективизации.

Однако главным парадоксом женских языковых эмансипаторных стратегий этой эпохи оказывается следующий парадокс: до тех пор, пока поиск женских независимых политик языковой реализации осуществляется в рамках культуры, в которой доминирует традиционное семиотическое понимание языка, женская субъективность неизбежно оказывается репрезентированной в терминах зависимости от большого Другого – «настоящей» научной и литературной традиции, неизбежно относящей к разряду «второстепенных» даже самые выдающиеся женские фигуры русской

культуры. Поэтому выдающаяся учёная-литературовед Ольга Михайловна Фрейденберг, не уступавшая по степени таланта и оригинальности своей концепции языка Бахтину, была трагически обречена в этой культуре не только на непризнание и молчание, но и на безумие, которого так боялась в молодости. «Я потеряла – себя»^[312] – фраза из её последнего перед смертью письма брату.

7. «Практики любви» Марины Цветаевой

Марина Цветаева имела разнообразный и неизменно драматический опыт любви, но всякий раз её любовь строилась как мучительное и властное желание овладеть местом Другого, не допустив ни малейшей отдельности от себя. И неизменно желание Другого строилось как взлеты надежд и разочарований, мнимых обретений и бесконечных потерь. Мы рассмотрим только две истории любви, оказавшиеся наиболее драматичными и знаменательными в жизни Цветаевой – это её любовь к женщине, Софии Парнок, ни забыть, ни простить которую Цветаева так никогда и не смогла, и любовь к мужу, Сергею Эфрону, которая в конце концов оказалась гибельной для неё, для него и их детей...

Лесбийские тела и удовольствия

«Оковы любви»: женское желание

Произведения Цветаевой, посвященные любимым ею женщинам Софии Парнок и Сонечке Голлидэй – *Письмо к амазонке* и *Повесть о Сонечке*, – представляют собой два разных типа «оков любви» и женского желания: любовь как доминацию и подчинение в первом случае и любовь как признание субъективности другого во втором.

Как воспринимала сама Цветаева любовь к Софии Парнок? Известно, что в течение двух месяцев после разрыва с Парнок Цветаева не могла писать стихов. София Полякова приводит цитату из записной книжки Цветаевой: «Так я еще мучилась 22 л. от Сони П-к, но тогда другое: она отталкивала меня, окаменевала, ногами меня толкала, но – любила!»^[313]

Предметы, окружающие Парнок, а также её наряды, запахи, жесты и духи подчеркнуто фетишизируются Цветаевой. В стихах фигурируют веер и «черная замшевая сумка» подружки, платок, доставаемый «длинным жестом», духи *White Rose*, серый мех шубки, «платья струйный атлас», вязаная черная куртка, «чуть золотой фай».

Как весело сиял снежинками Ваш серый,
мой соболий мех.

или:

Мы были: я в пышном платье
Из чуть золотого фая,
Вы – в вязаной черной куртке
С крылатым воротником.

В мире женского желания нет мелочей, подразумевающих деление мира в бинарных терминах главного и неглавного; здесь каждая деталь является центром любовной экономики желания: запах, цвет, жест. Одна-единственная деталь женского облика или манеры одеваться способны были захватить Цветаеву сильнее всяких сказанных слов. Так увлеклась она Асей Тургеневой, у которой линия профиля и манера держать сигарету оказались для Цветаевой более значимыми, чем произносимые Асей слова. Разрыв Цветаевой и Парнок в принципе нельзя понимать в тех терминах, в которых позже пытается в *Письме к амазонке* объяснить его сама Цветаева, то есть в терминах морального суждения. Лесбийская экономика желания исходит из принципиального отсутствия большого Другого, так как обычный тип доминантных отношений «я» и Другого не выполняется, потому что Другой никогда не занимает место Фаллоса. Поэтому место Аси Тургеневой может занять София Парнок и др., смена партнеров не вписывается в логику фаллоцентризма.

Цветаева не хочет с этим смириться. Всю свою жизнь она ищет идеального Другого. Создает себе «Серёжу», детей, многочисленных знакомых и подруг, круг магических событий и личностей (Наполеон, Революция, Франция). Лесбийский тип отношений с Парнок Цветаева также пыталась строить по эдипальной фаллической схеме: Парнок – это роковая, неверная и многоопытная женщина, чьей любви добивается невинная, как «спартанский мальчик», Цветаева. Отсюда цветаевские определения Парнок как «трагической леди», холодными глазами смотрящей на возлюбленную. Последней остается лишь тайком гладить край её рукава.

Но было в этих отношениях нечто такое, что мешало Цветаевой реализовывать свою фаллическую мифологию. Это – сексуальное наслаждение, оргазм, который она испытывала с Парнок, в отличие от схемы любовных отношений с мужем, в которых символическое всегда доминировало над «принципом реальности». Невероятное ощущение сексуального наслаждения Марины и Софии Парнок сразу же поставило под вопрос привычную доминантную схему любви: так кто

же победитель и кто побежден? Цветаева привыкла утверждать себя, свою гениальность не только в стихах, но и в поступках – и в любви тоже. Поэтому это она первая на Коктебельском пляже, впервые увидев Серёжу и ещё не будучи с ним знакомой, принимает решение, что выйдет за него замуж. Поэтому и в отношениях с Парнок она сразу же начинает утверждать активную роль «пажа», всецело посвящающего себя покорившей его женщине и тем самым вынуждающего ответную реакцию. В частности, Цветаева сразу же требовательно предъявляет свои эротические стихи Парнок – до того, как реально возникли эротические отношения.

В этих отношениях с самого начала для Цветаевой не существует стихов Парнок. Стихи служат лишь обрамлением этих отношений, причем это только стихи Марины. Сониных стихов для Марины просто не существует, они скорее раздражают Цветаеву. Годы спустя Цветаева расскажет о своем сне, в котором она переходит из одного вагона в другой, чтобы не иметь дела с «глупой» подругой (Парнок) и «наивными» стихами Сони. Стихи Софии Парнок – это, скорее, привесок к телу Сони, который раздражает гениальную поэтессу Марину Цветаеву.

В то же время лесбийское женское наслаждение настолько потрясает Цветаеву, что она не в состоянии идентифицировать свое привычное гениальное поэтическое «я». Так где же «она»? Почему «она» так непонятно зависит от Сони, которая не делает ничего специально для утверждения этой зависимости, а просто наслаждается своим общением с Мариной: ей это приятно и она так привыкла. Это так же естественно для неё, как её наряды, духи, обезьянка на цепочке, цветы.

В то время как Марина за все борется, всю жизнь оборачивая в логику побед и поражений; ведь Марина – вопреки устоявшемуся мнению – не знает, что такое «непосредственность». Например, все любовные письма к разным адресатам Цветаева сначала писала в черновик, и лишь затем, тщательно выверив и переписав, отправляла адресату.

Другой, непривычный для Цветаевой тип отношений и языка предложила ей София Парнок. В языке её стихов, как и в оргазме, который так потряс Цветаеву, отсутствуют цельность и доминация: стихи зачастую случайны, держатся на какой-то необязательности

«плетения словес», которое сама автор определяет как «не стихи и не проза» вопреки цветаевской приверженности «формулам» (Цветаева, как известно, считала, что мысль не может не требовать формулы). В конце концов, в стихах Парнок нет того авторского «я», которое так ценила и на котором так настаивала в себе Цветаева. Во вступительной статье к собранию стихотворений Парнок Софья Полякова пишет, что большинство стихотворений Парнок оказываются «повторением коллективного опыта»,^[314] что в *Собрании* «воспроизведены не А, В или С, а сплав ставших привычными поэтических представлений, навыков, интонаций, уже не являющихся ничьим личным достоянием, некое литературное “среднее арифметическое”». ^[315] Поэтому поэзия Парнок, заключает Полякова, – это не «личная поэзия», а «хоровое поэтическое начало», где «коллективный голос заглушил личный». ^[316] Это и есть тот самый «привесок», почти китч, который так раздражает Цветаеву: она не знает, куда именно она может отнести его в своем мире – в мире выверенных, продуманных стихов, в мире своего победительного «я», мире побед и поражений, побед и отчаяния, борьбы и падений, когда ставкой является дихотомия все/ничего.

Однако парадоксом является то, что София Парнок не была ни «роковой», ни «трагической». Более того, действительно трагической и роковой, если продолжать использовать определения самой Марины Цветаевой, была судьба основного соперника Парнок – мужа Марины, Сергея Эфрона. Вот как пишет о муже Цветаева:

Как водоросли ваши члены,
Как ветви Мальмезонских ив,
Так вы лежали, слишком белый,
Рассеянно остановив,
На светло-золотистых дынях
Аквамарин и хризопраз
Сине-зеленых, серо-синих
Всегда полузакрытых глаз...

София Парнок пишет о Сергее Эфроне хотя и с ревностью, но и одновременно с иронией:

И впрямь прекрасен, юноша стройный, ты:
Два синих солнца под бахромой ресниц,
И кудри темнотруйным вихрем
Лавра славней, нежный лик венчают.
Адонис сам предшественник юный мой!
Ты начал кубок, ныне врученный мне, —
К устам любимой приникая,
Мыслью себя веселю печальной:
Не ты, о юный, расколдовал её.
Дивясь на пламень этих любовных уст,
О, первый, не твое ревниво, —
Имя мое помянет любовник.

Ведь София Парнок, в отличие от Марины Цветаевой, главным в своей жизни считала вовсе не стихи как выражение собственной индивидуальности («я»), а любовь, страсть как отношение по меньшей мере двоих. И одной из главных её задач в жизни было не предать любовь стихами, а пережить опыт любви как неиндивидуалистический опыт. У Марины Цветаевой все было наоборот: главное – это её стихи как выражение гениального «я». И даже любовь должна подчиняться безусловной ценности гениальной поэтической женской субъективности.

История соблазнения: страсть, любовь и письмо

Основным видом любовного обмена, который на протяжении жизни использовался Мариной Цветаевой, был неэквивалентный обмен, а именно – стихи (свои) обменивались на любовь (чужую). Что такое стих (и письмо вообще) для Цветаевой? Это субъект («как он есть») плюс страсть (то, что «больше», чем субъект «как он есть»), Цветаева была категорически против того, что формалистами маркируется как прием: она требовала присутствия поэтической личности, «я» в тексте. Поэтому когда субъект посвящает свой стих или письмо другому, он совершает жест дара, изначально – через жест одаривания – подрывая логику эквивалентного субъективного обмена, ибо в этом случае субъект заведомо отдает нечто «большее», чем он сам. Итак, в жесте одаривания письмом субъект отдает нечто «неведомое», ибо «большее», чем он «есть», некую безусловную и

абсолютную ценность. Но и в обмен, исходя из вечной человеческой утопии эквивалентного обмена, он ожидает получить такую же безусловную и абсолютную ценность: любовь. Чем больше стихов и слов отдаст Марина, тем больше будет отдано ей в обмен любви!

Поэтому она всегда начинала отдавать – первая. Первая отдала свою отчаянную решительность, трепет и заботу (и стихи) Серёже Эфрону и его необыкновенной хрупкой красоте на пляже в Коктебеле («ну какой он? какой он?» – страстно допрашивала она сестру – «правда необыкновенный?»), и Серёжа навсегда покорился страстному дару этой детской любви. Самые решающие стихи в её жизни подарены ему. Первой Марина отдала свои стихи и свою безмерную готовность близости Софии Парнок, и в своем первом лесбийском жесте она была решительнее, чем лесбиянка София Парнок. Всю жизнь она первая и безмерно одаривала посторонних людей, мужчин и женщин, своим письмом и стихами.

При этом Цветаевой никогда не нужны были в ответ ни чужие слова, ни чужие стихи. Она смогла принять в ответ как акт одаривания только стихи классика – знаменитое «О, Марина...» Райнера Мариа Рильке. Поскольку её поэтическая мера была безмерна, она могла бы, по её собственным словам, допустить обратные стиховые посвящения себе со стороны другой абсолютной для неё поэтической фигуры – поэта Александра Пушкина.

Слов и стихов Марине Цветаевой хватало собственных. Увидев в Коктебеле Серёжу Эфрона, она была поглощена его красотой, а отнюдь не его «писательским дарованием», которое у него – и недюжинное, как и у их детей потом, Али и Мура – было. Не сам Серёжа (его слова, увлечения, поступки), но его любовь нужна была Марине всю жизнь. Одно из увлечений Марины в 1941 году, Таня Кванина, была совершенно растерянна, не зная, как и что писать Марине в ответ на её любовные письма. Тане Кваниной казалось, что она не может найти «правильных» (поэтических) слов для Марины Цветаевой, писать в унисон Цветаевским словам. Проблема же, трагическая для Марины Цветаевой, состояла в том, что Таня Кванина не могла найти не слова, но любовь для Марины.

Ведь любовь никогда не соответствует логике эквивалентного обмена. И никогда в истории литературы стихи не удалось обменять на любовь.

Как возможна любовь?

Итак, стихи потому невозможно обменять на любовь, что стихи – это все-таки «ремесло», в то время как любовь возникает только в ситуации необмениваемого.

На любовь Марины Цветаевой взаимностью отвечали лишь немногие мужчины – Мандельштам, Пастернак и Рильке; и речь тут идет о платонической любви. Как женщину её любили лишь двое – Сергей Эфрон и Константин Родзевич. Остальные многочисленные любовные истории в основном безответны. Парадоксом любви является то, что она возникает только в той точке, где она оказывается безусловно невозможной.

Вспомним в этом контексте две, переплетенные одна с другой, любовные истории Марины. Первая – это длящаяся два года история любви с Софией Парнок, вторая – любовная история с Осипом Мандельштамом, возникшая и погасшая в момент разрыва Марины с Парнок, чему, собственно и способствовала встреча с Мандельштамом. Как известно, любовь Марины и Софии друг к другу возникла с первого взгляда, в первый вечер знакомства. Этой страстной любви не помешало ни то, что Марина была замужем, ни то, что любовь к Софии Парнок могла разрушить совместную жизнь с мужем. Шла Первая мировая война, и Сергей отправился в качестве медбрата на фронт не только потому, что видел в этом свой долг гражданина (хотя это было чрезвычайно важно для такого человека, каким был Сергей Эфрон), но и для того, чтобы избежать двусмысленной ситуации.

Стихи Марины к Софии Парнок указывают на любовный дисбаланс в их отношениях: Марина не скрывает, что она ревнует подругу и что не уверена в её верности. Подруга в стихах Марины более опытна, искушена, более загадочна, чем сама Марина, а потому – более отдалена и непроницаема в этой экономике любви. Марина любит её потому, что подруга никогда, даже в минуты предельной близости, не обретает черты доступности. Но вот Марину и Софию Парнок, приехавших в Петербург и поселившихся в гостинице, приглашают на вечер Михаила Кузмина. София Парнок плохо себя чувствовала и не хотела идти. И не хотела, чтобы шла Марина. Потому что здесь, на территории поэзии, а не любви, их роли менялись: теперь София стала ревновать Марину ко всем тем, чьи стихи Марина могла

услышать на этом вечере и кого поэтому могла полюбить. Как описывает сама Марина в более позднем письме Кузмину, она не хотела в тот вечер бросать одну больную Софию и не хотела идти; после взаимных обидных слов и упреков она все-таки решила, что пойдет ненадолго и, действительно, очень скоро вернулась в гостиницу. Но на этом вечере действительно произошло то, чего так боялась София Парнок: Марина встретила там Мандельштама впервые после незапомнившейся встречи в Коктебеле, и они увлеклись стихами друг друга. После этого Мандельштам приехал к Марине в Москву, и их базированный на поэзии роман продолжился. Другими словами, в тот момент, когда Марина почувствовала, что их роли с Софией Парнок поменялись – что теперь не Марина, а София любит и ревнует Марину – Марина сразу же переменила свое отношение к подруге: она изменила ей на уровне поэзии. По иронии судьбы теперь София из «капризной леди нездешней выучки» превратилась в растерянную обычную женщину.

Но поэтический роман Марины с Мандельштамом мог продолжаться только до тех пор, пока не произошло событие, оставившее след на всей последующей Марининой жизни. Однажды, когда она пришла в Москве домой к Софии, то увидела другую женщину, сидящую на постели Парнок. Все свидетельствовало о близости между ними. Марина пережила в тот момент такой шок потрясения от предательства, оправиться от которого не могла потом до конца дней.

И только в этой точке возникла подлинная любовь Марины к Софии, потому что только в такой точке неэквивалентного обмена и возникает подлинная любовь.

В этот момент София как субъект опять получила для Марины статус субъекта женского наслаждения, любимого за то в нем, что «больше, чем он есть», при этом невозможно ответить на вопрос, *за что* влюбленный любит. Мы встречаемся здесь не только с асимметрией между субъектом и объектом любви, но с асимметрией в гораздо более радикальном смысле – как несоответствием между тем, что влюбленный видит в любимом, и тем, чем любимый является. Неизбежный разрыв, который определяет позицию любимого, заключается в том, что любимый всегда ощущает, что влюбленный видит в нем и хочет от него нечто такое, что он не может ему дать

просто потому, что не обладает этим. По словам Жижека, в любви не существует отношений баланса между тем, чем обладает любимый, и тем, чего недостает влюбленному. Единственный способ для любимого исключить этот разрыв – это протянуть руки навстречу влюбленному и вернуть ему свою ответную любовь, то есть обменять свой статус любимого на статус влюбленного. Но именно в этот момент баланс любви нарушается и возникает истинная любовь: я истинно люблю не тогда, когда я очарован другим, но когда я ощущаю другого, то есть объект любви, как утраченный. Именно тогда, когда Парнок, ответив взаимностью на любовь Цветаевой, из объекта любви превратилась в её субъект, у Цветаевой появилась возможность увлечься Мандельштамом. В свою очередь, в тот момент, когда Мандельштам ответил взаимностью на любовь Цветаевой, также из объекта любви превратившись в её субъект, Цветаева отвернулась от него. Их роман закончился. И в тот момент, когда она увидела другую женщину сидящей на постели Софии Парнок, возникла подлинная любовь Марины Цветаевой к Софии Парнок, ранившая Марину навсегда.

Однако после этого они никогда больше не виделись. Более того, как известно, Марина в 1919 голодном году сделала все возможное, чтобы София Парнок, страдавшая в это время от голода в Крыму, не получила продовольственный паек. А *Повесть о Сонечке* и *Письмо к амазонке* были мстью Марины Цветаевой объекту своей любви Софии Парнок.

Как возможна любовь? (Сонечка Голлидэй)

Сонечка Голлидэй, которой посвящена *Повесть о Сонечке* (1937), была актрисой Третьей Студии и подругой Марины Цветаевой в 1918–1919 годах. В повести она представлена как влюбленная одновременно в прекрасного актера Юрия Завадского (как мужчину) и Марину Цветаеву (как женщину). Одним из протагонистов повести является Павел Антокольский. Когда в ноябре 1917 года Марина ехала поездом из Москвы в Крым, один молодой офицер-попутчик прочитал поэму своего друга, посвященную февральской революции. Имя поэта было Павел Антокольский; и когда Марина вернулась из Крыма в Москву, она постаралась найти автора. Антокольский был не только поэтом, но и актером экспериментальной Третьей Студии в Москве, руководимой

Евгением Вахтанговым. Именно Антокольский ввел её в мир театра и театральных людей, ставших самыми близкими для Марины в течение двух последующих лет.

Главным героем её *Повести о Сонечке*, посвященной событиям тех лет, была, по выражению Цветаевой, «сама любовь».

Основные любовные отношения разворачиваются между «Юрой» (впоследствии известный советский театральный режиссер Юрий Завадский), Мариной и «Сонечкой» (актрисой Софией Голлидэй). Внешне Завадский напоминал ангела и в то же время находился в особых отношениях близости с Павлом Антокольским, по утверждению Саймона Карлинского.^[317] И Марина, и Сонечка Голлидэй были влюблены в Завадского: именно потому, что он был недоступным большим Другим для обеих женщин, то есть не мог ответить любовью на их любовь, обе женщины любили его. По причине невозможности ответа на её любовь и недоступности как объектов любви Цветаеву всегда привлекали мужчины-гомосексуалы (например, поэт барон Анатолий Штейгер в 1936 году, которому посвящены *Стихи сироте*). Штейгер находился в туберкулезном санатории в Швейцарии, когда началась их переписка с Цветаевой, но, выйдя из санатория, он пришел не к ней, ожидавшей его, но к Георгию Адамовичу и гей-друзьям в Париже. Цветаева была обижена и разочарована. Штейгеру посвящены двадцать шесть экспрессивных цветаевских писем и поэтический цикл из шести поэм.

Отношения с Сонечкой носят характер сентиментальной и трогательной женской дружбы, основанной на бесконечных взаимных одариваниях (словами и вещами) и потерях. Но и эти отношения для Марины Цветаевой закончились столь же болезненно, как и её отношения с Софией Парнок. После отъезда на гастроли в провинцию, откуда Сонечка написала серию любовных писем Марине, которые Марина цитирует позже в *Повести о Сонечке*, Сонечка никогда больше не сделала ни малейшей попытки прокоммуницировать с Мариной после своего возвращения с гастролей в Москву.

Однако в то время как Марина никогда не смогла простить измену Софии Парнок, она бесконечно оправдывает измену Сонечки, так как знает, что Сонечка любит её, Марину, и что Марина для неё – «больше, чем отец и мать»: то есть что в их отношениях Сонечка является субъектом любви, а Марина – недоступным объектом. Пьеса

Цветаевой *Приключение*, написанная в период увлечения её Сонечкой и посвященная Казанове, также использует фабулу о недоступности объекта любви – а именно Генриэтты как объекта любви для Казановы и старого Казановы как подлинного объекта любви для молоденькой итальянской служанки в гостинице.

Итак, история любви у Цветаевой обычно и начинается с формирования дистанции, когда субъект любви должен превратиться в её объект. Но недоступным объектом любви в её отношениях с Сонечкой и в любовной лирике 1917–1920 годов, в которой главный любовный объект всегда является недоступным – герцог Лозэн, Комедьянт, Царевич, Генриэтта, Каменный Ангел, Казанова и другие – неизменно оказывается не Другая/ой, но сама Марина Цветаева как мастер своего дискурса страсти.

Материнская страсть как неэквивалентный обмен

Зададим традиционный для феминистской теории вопрос о ситуации материнства как утопии неэквивалентного обмена. Материнская жизнь Марины Цветаевой была ознаменована следующими событиями: смерть дочери Ирины в 1920 году в голодной Москве, арест дочери Али в Москве в 1940 году и – уже после смерти самой Марины – гибель сына Мура на фронте.

Как известно, материнская утопия была одной из самых страстных утопий в её жизни. Отношения Марины с дочерью, маленькой, необыкновенно чуткой к Марининым переживаниям Алей, описаны в знаменитом Алином *Дневнике*, который она начала вести четырех лет от роду, а также в многочисленных воспоминаниях знакомых. Четырехлетняя маленькая Аля писала о Марине: «Моя мама необыкновенная».

В 1917 году у Марины родилась вторая дочь – Ирина. Но когда обе девочки заболели в приюте, куда Марина отдала их, чтобы спасти от голода, она забрала из него и спасла одну Алю, фактически выбрав из двоих дочерей – одну. Ирина умерла. Марина – как мать – позволила себе этот жест выбора из двух дочерей одной.

Из дальнейших отношений Марины и Али известно также то, что Марина долго – до 12 лет – не отдавала Алю в школу, из-за чего бесконечно спорила с Серёжей. В конце концов Сергей Эфрон настоял,

чтобы Аля была определена в школу. Но Алина школа была прервана необходимостью гулять и ухаживать за Муром, сыном, родившимся в 1925 году. Марина оправдывала это тем, что ей надо «писать»: она пишет, пока Аля и Мур гуляют. Аля обожала отца и избегала тесной коммуникации с матерью, приводившей к ссорам. Когда Аля в 1939 году первая из семьи уехала в Советскую Россию, она фактически убежала от матери, от её довлеющего фаллического присутствия.

Следующим решающим материнским жестом выбора Марины стал жест её смерти – самоубийство. И предательство Мура. Мур остался один, в чужой, знакомой лишь по книгам стране, в маленьком городишке Елабуге без всяких средств к существованию; отец, сестра и тетя (Анастасия Цветаева) были арестованы, в Москве в однокомнатной квартирке жили немолодые и больные Лиля и Вера Эфроны, которые сами нуждались в помощи и, конечно, не могли помочь Муру. Сестра, Анастасия Цветаева, вернувшись после сталинских лагерей, попыталась объяснить происшедшее тем, что Марина ощущала себя перед другим выбором: погибнув сама, она спасала тем самым Мура, чтобы не мешать своим «темным» прошлым жить ему дальше в условиях сталинского политического режима. Однако известно, что Марина и Мур часто ссорились перед Марининой смертью, что в своей предсмертной записке Муру Марина – даже если своей смертью она хотела спасти его, то тем более! – ни слова утешения лично не обратила к Муру. Главным было обращение через него к «папе и Але»: «Передай папе и Але – если увидишь – что любила их до последней минуты и объясни, что попала в тупик».^[318] Хотя Марина написала отдельное письмо Асееву со страстной просьбой помощи Муру, однако как мог чиновник, чужой человек Асеев помочь её сыну вместо неё самой? И Асеев действительно не помог.

Мсть – это также одно из эффективнейших средств нарушения логики эквивалентного обмена. Жест материнской мести был последним жестом страстной любви Марины Цветаевой к своему сыну.

После смерти матери Мур объяснял различным знакомым, что «мама поступила правильно» (он, этот раненый с детства родителями мальчик, вообще склонен был подчеркивать свою рациональность в рассуждениях), закончил школу в Ташкенте, очень старался быть, «как

все» (в противовес маме), но так и не сумел выжить, погибнув на фронте (перед уходом на фронт он писал сестре, что «обязательно выживет» и «обязательно добьется успеха»).

Существует версия, приводимая Саймоном Карлинским, что Георгия Эфрона застрелил на фронте сержант его полка за неповиновение.

«Люби другую, нет – других, нет – всех...»: топография женской любви

Обе лесбийские подруги Марины Цветаевой, которые действительно любили её и которым посвящены её известнейшие произведения – стихотворный цикл *Подруга*, *Письмо к амазонке* и *Повесть о Сонечке* – в конце концов оставили её. София Парнок, как известно, встретила другую женщину – актрису Людмилу Ерарскую, а Сонечка Голлидэй после возвращения в Москву из театральные гастролей по провинции никогда больше не пришла к Марине и не позвонила ей. Что произошло с этой любовью? Почему она не состоялась?

Обратимся для объяснения к теории лесбийской сексуальности. Элизабет Гросс, в отличие от Терезы де Лауретис, предлагает рассматривать лесбийское желание не в негативных терминах потери или нехватки, но в делёзовских терминах производства, действия и делания.^[319] Как производство желание не обеспечивает модели, идеи или цели, но всякий раз заново экспериментирует и изобретает. Гросс отказывается рассматривать лесбийское сексуальное партнерство как в терминах нарциссического удваивания, так и в терминах саморефлексии или дополненности. Вместо памяти и воспроизводства в желании довлеет интенсивность наслаждения. В этом смысле, хотя желание как *jouissance féminine* и является объектно направленным, оно *не имеет привилегированных целей или объектов*.

Вместо органического тела Гросс предлагает обозначить тело лесбийского желания как оргазматическое, которое состоит не из иерархических, но из горизонтальных эротических частей или зон.

Отношения между зонами не могут быть поняты в терминах доминанции, контроля или господства, но должны быть поняты в терминах *зависти*: когда один орган желает другого, выражая в целом

общую интенсивность телесного, оргазматического контекста. *Движение jouissance féminine* является безостановочным и не ведет к овладению, доминации или контролю. Интенсивность оргазматического тела, считает Гросс, не может быть завершена, так как содержит в себе неизбежный и неизбывный след изменчивости как таковой за счет характеристик другости самого субъекта желания, которая превышает его самого. Взаимодействие субъекта с другим лишь усиливает общий эффект телесной интенсификации, всегда открытой к любой передистрибуции. В таком случае сексуальный акт не может быть понят как завершение, инвестиция или цель, так как является ненаправленной мобилизацией возбудимости без всяких гарантий получения последствий или результатов – даже оргазма. Оргазм не должен быть понят как завершение сексуального взаимодействия, финальная кульминация и «маленькая смерть»: напротив, он должен применяться, считает Гросс, к любой и каждой части тела и, кроме того, быть формой транссубстанции, оборачиванием *от завершения к становлению*. Фактически, считает Гросс, сексуальность в философии феминизма не может пониматься в терминах фаллоса – как органа или как функции. И вместо того чтобы объяснять и теоретизировать её, мы нуждаемся в экспериментировании с ней, в наслаждении её различными модальностями, в поиске таких моментов самоутраты и интенсивности, когда рефлексия больше не имеет места.

Однако для Марины Цветаевой любовь была исключительно борьбой и неэквивалентным обменом. Вспомним, как растерялась она в отношениях с Константином Родзевичем, который воспринял её просто как женщину, а отнюдь не как поэтессу и не как отвергнутую людским непониманием героиню. На вопрос Виктории Швейцер, как они с Цветаевой полюбили друг друга, Родзевич ответил: «Мы просто жили рядом». Представим, как испугалась Цветаева в этой ситуации своей женской зависимости от него и возможности потерять неравный обмен гения с обыденными людьми, допустить ситуацию обмена страдания (и поэтому творчества!) на обыденные чувства. Её любовные истории с Соней и Сонечкой были не менее драматичными по структуре и итогам.

Итак, каким образом с точки зрения лесбийской теории сексуальности можно объяснить отношения Марины Цветаевой с

Соней и Сонечкой? Что именно не смогла понять в них Марина Цветаева?

Парнок была единственной русской поэтессой, которая открыто в этот период (начиная с цикла *Розы Пиериис*, 1922) писала о лесбийской любви, открыто обращаясь от имени женской субъективности к другой женщине. Жизнь Софии Парнок с юности была иной, чем жизнь Цветаевой: её первые влюбленности были только в девочек, другими словами, она была лесбиянкой еще до того, как стала понимать это. Поэтому позже она никогда не скрывала и не стеснялась своей любви к женщинам, так как это была просто её жизнь, и она не могла жить иначе. В своей любовной лирике она всегда пользовалась исключительно женским именем (и только в литературно-критических статьях в самом начале литературной деятельности использовала мужской псевдоним Андрей Полянин). Лесбийство Софии Парнок не было вызовом или экспериментом, как у тех же Цветаевой, Гиппиус или Зиновьевой-Аннибал. Это была просто её жизнь, её любовь, и она ничего не выбирала и ни за что не боролась. Она просто жила.

В личной жизни Парнок была крайне заботлива о тех, кого любила. Когда Людмила Ерарская, которую Парнок ласково звала «Машенькой», заболела сначала туберкулезом, а затем психической болезнью (паранойей; ей казалось, что её окружают враги, которые гипнотизируют её, внушая дурные мысли), Парнок заботилась о ней, более того, делала это вместе со своей новой подругой профессором математики Ольгой Николаевной Цубербиллер. Всю жизнь Парнок испытывала перед «Машенькой» неизбывное чувство вины за её психическую болезнь, так как первый приступ болезни «Машеньки» произошел в 1924 году в тот день, когда она осталась на ночь у Парнок. После смерти Парнок все три её бывшие любовницы – Ерарская, Цубербиллер и Веденеева – стали близкими подругами и поддерживали друг друга.

Точно так же сложились её отношения с творчеством: «...я начала серьезно думать о творчестве, почти ничего не читав. То, что я должна была бы прочесть, я не могу уже теперь, мне скучно... Если есть мысль, она ничем, кроме себя самой, не вскормлена». Про Цветаеву мы знаем обратное: что она очень много, как и её мать Мария Александровна, читала и вообще была предельно книжным человеком. Для Софии Парнок, напротив, её реальные жизненные отношения всю

жизнь были гораздо более значимыми, чем книги. Её детство и юность прошли не в чтении книг, а в страстных увлечениях девочками, а свою жизнь она изменила, уехав из родного провинциального Таганрога в Швейцарию, увлекшись какой-то актрисой (а не для получения высшего образования в Швейцарии, как делало в то время большинство эмансипированных женщин в России). Различается и отношение Парнок и Цветаевой к собственному творчеству. Например, известно, что Цветаева, собираясь возвращаться из эмиграции вслед за мужем и дочерью в Советский Союз, много сил потратила для сортировки, переписывания и сохранения своего архива, в то время как очень многое из раннего творчества (в основном прозаического) Парнок, а также её переводные книги были ею просто утеряны. Если Марина всю жизнь ценила и сохраняла свое творчество, то София все теряла, как всегда предпочитая жизнь творчеству. Разным было и их отношение к творческому процессу: если Марина беспрдельно ценила в нем творческую реализацию (и всю жизнь страдала от того, что ей мешали работать, например, её домашние обстоятельства), то Парнок пишет о творчестве следующее: «...у меня есть только один момент любви к тому, что я пишу – это, когда я себе воображаю то, что я думаю, написанным. А потом, когда я уже написала, я неудовлетворена, раздражена или, что хуже всего, равнодушна».^[320] Бросающимся в глаза различием их жизней является также то, что если Марина воспринимала свою жизнь как героическую борьбу или трагедию, то Соне её собственная жизнь очень часто напоминает, по её словам, «бульварный роман» («Когда я оглядываюсь на мою жизнь, я испытываю неловкость, как при чтении бульварного романа...»)^[321].

Таким образом, в жизни Софии Парнок реализовались те стратегии желания, о которых пишет Элизабет Гросс: желание без иерархий и без оценок, строящееся вне моральных приоритетов или ограничений. Реальный ассамбляж такого типа желания допускал совместную взаимную любовь и заботу трех женщин – самой Парнок, Ерарской и Цубербиллер. Позже к ним добавилась также «последняя любовь» Софии Парнок Нина Веденеева. Все женщины, как уже было сказано, остались очень близки друг другу и продолжали заботиться друг о друге и после смерти Софии Парнок в 1933 году.

Конечно, выдержать фаллический ритм отношений все/ничего, предложенный ей Мариной Цветаевой, лесбийская экономика

jouissance féminine Софии Парнок была не в состоянии. Поэтому так легко София ушла от Марины к другой возлюбленной (Ерарской) и так легко, ни о чем не жалея, продолжила свою жизнь без неё, оказавшись фигурой, ускользающей из традиционного фаллического ритма. Она так и останется мерцать по ту сторону цветаевской власти: её стихов, её любви, её ревности и её бесконечного одиночества.

Примечательно, что Парнок с благодарностью продолжала любить и ценить Цветаеву до конца своих дней. До конца дней фотография Марины стояла на прикроватном столике у Софии Парнок. София всегда любила и ценила стихи Цветаевой – и использовала их мотивы в своих стихах (что было категорически невозможно для Марины!). Парнок никогда не противопоставляла своих возлюбленных и каждую любила по-своему.

...И даже не могла предположить, что любовь и ненависть к ней Марина пронесла через всю свою жизнь, так никогда до конца не оправившись от этой «первой катастрофы». Что после расставания Цветаева желала ей голодной смерти. Что известие о смерти Парнок в Москве в 1933 году встретила в Париже с удовлетворением. Что в далеком Париже мстила ей своими произведениями. Что никогда больше не мучилась так от брошенности, и никого больше не любила и не ненавидела так отчаянно и самозабвенно, как Софию Парнок в России в 1914–1916 годы.

«Если вы только живы, я буду ходить за Вами как собака до конца своих дней...», или что такое любовь

«Что случилось?» – после смерти

а) Предательство

Когда в ноябре 1937 года французская полиция в *Vanves* вместо исчезнувшего после убийства Игнатия Рейсса Сергея Эфрона арестовала его жену Марину Цветаеву и стала её допрашивать, из уст Марины в ответ полились стихи на французском языке. Это была, кроме Корнеля и Расина, её поэма *Мóлодец*, написанная в 1924 году. После этого Марину отпустили и больше не тревожили.

Сюжет первой части поэмы таков: у девушки Маруси появляется жених-чужак. Мать девушки советует ей узнать, где он живет, намотав петельку на пуговицу и выследив путь жениха по ниточке. Ниточка приводит Марусю на кладбище, где её жених... грызет покойника, оказавшись упырем. Позже он предупреждает Марусю, что загрызет ночью её брата, если она не остановит его, сказав правду о том, что видела его на кладбище и назвав по имени (упырем), осенив при этом крестом. Маруся не выдает его, и упырь загрызает её брата. На следующую ночь он предупреждает её, что если она не остановит его, он загрызет её мать. Маруся его не останавливает. На третью ночь он приходит к Марусе, выпивает её кровь, и Маруся умирает.

Первая интерпретация этой ситуации возможна как попытка объяснить всепоглощающую любовь Маруси к упырю, ради которой она жертвует своей семьей и собою. Но вторая попытка интерпретации этой трагической ситуации любви может быть следующей: произошла проекция Марусиного фантазма на некий неадекватный объект, то есть замена реального субъекта фантазмом любовного объекта – образом прекрасного незнакомца. Однако ситуация является еще более сложной. Решающими сюжетными пунктами поэмы являются три попытки мóлодца-упыря предложить себя Марусе таким, какой он есть – упырем, то есть вне того образа прекрасного незнакомца, фантазийный каркас которого возникает у Маруси в первый момент их встречи на деревенских танцах. И в эти решающие моменты Маруся отказывается признавать эту «вторую реальность» упыря, то есть то, что она видела на кладбище.

«— Была-видела? — Нет»

Её любовь к фантазму оказывается сильнее забот о собственной жизни, когда она узнает вторую правду о своем возлюбленном-оборотне. А её смерть выражает чувство вины и является расплатой за то, что она отказалась принять его истинное лицо таким, какое оно есть вне созданного ею фантазийного каркаса — лицо упыря.

Почему Марина Цветаева на допросе во французской полиции, впервые узнав о том, что её муж с 1931 года является агентом НКВД и организатором убийства Игнатия Рейсса, и заявив полиции «Его искренняя вера могла быть обманута, но моя вера в него остается непоколебленной», читает тем не менее поэму *Мóлодец*, основными сюжетными событиями которой являются любовь, обман, предательство, убийство, жертвенность и смерть? Не свидетельствует ли выбор на допросе именно этой поэмы, в которой Маруся гибнет от любви к упырю, о парадоксе отношений Марины и Сергея Эфрона на протяжении их жизни? Ведь Марина Цветаева также в конце концов погибает в Советском Союзе, поехав туда через восемнадцать месяцев после этого допроса вслед за Сергеем Эфроном, которого увидит только в Болшево в 1939 году. Ночью в парижской *Surete* ей был нанесен смертельный удар.

«Если Вы только живы, я буду ходить за вами как собака до конца своих дней», — написала Марина в письме к мужу, переданном через Илью Эренбурга за границу, в течение почти пяти лет не зная, жив ли Сергей Эфрон. И потом, когда оказалось, что Сергей жив, она как бы исполняла после их встречи в Париже эту клятву до конца своих дней, до своей смерти.

Но не забудем: Марина с Алей опоздали на первую после почти пяти лет разлуки встречу к поезду, которым Сергей прибыл из Праги в Париж. Перрон уже опустел, Марина и Аля выскочили на привокзальную площадь, где тоже никого не было, потом опять вернулись на перрон и только здесь увидели одиноко стоящую фигуру Сергея. И не забудем: именно тогда Марина влюбилась в Вишняка, которому позже посвятила свои *Флорентийские ночи*. По выражению самого Сергея Эфрона из письма к Максиму Волошину, когда они встретились после разлуки, «пожар был зажжен не мной».

Попытка интерпретации того, почему Марина Цветаева всегда из своих любовных историй возвращалась к Сергею, родила ему

обещанного сына Георгия, поддерживала его мятущуюся и слабую душу во всех его занятиях и увлечениях, полностью освободив мужа от всякой домашней работы и от необходимости зарабатывать на жизнь, стараясь заработать денег для семьи своим творчеством сама, предполагает признание факта жертвенной любви Марины к Сергею. Николай Еленев, приятель Сергея по белой армии и Праге, утверждал, что Сергей был слабым человеком, нуждался в поддержке жены и находился у неё в подчинении. Зная о его слабостях и одновременно о собственной гениальности, она тем не менее, приносила свою жизнь в жертву ему и семье.

Однако возможна и другая попытка интерпретации. Марина познакомилась с Сергеем в Коктебеле, и он поразил её своей необыкновенной красотой и недостижимым благородством. Её фантазм Серёжи сформировался через ряд образов мужского благородства и чести, в который она издавна выстроила для своих героев – герцог де Лозэн, Наполеон, молодые генералы 12-го года. Этот фантазийный любовный сценарий «героя» сформировался у Марины до встречи с Серёжей, и когда произошла реальная встреча с реальным человеком, Марина тут же заменила реальный объект на фантазийный объект желания. Видеть Сергея Эфрона вне фантазийного любовного каркаса Цветаева отчаянно отказывалась всю свою жизнь. Отсюда и её патетическое: «Его искренняя вера могла быть обманута, но моя вера в него остается непоколебленной».

Как развивались взаимоотношения этих двух людей после трагической ночи, проведенной Мариной в парижской *Surete* в ноябре 1937 года?

Марина подала в Советское посольство прошение о возвращении в СССР и переселилась из *Vanves* в маленькую и дешевую гостиницу Иннова в 15-м аррондисмане Парижа, чтобы скрыться от окружавшего её презрения. Только две семьи в Париже продолжают общаться с ней. Такая жизнь продолжается до июня 1939 года; 12 июня 1939 года отправлено её последнее с Запада письмо Анне Тесковой. 18 июня 1939 года Марина с Муром прибыли в Москву. Здесь Марина узнала, что её сестра Анастасия с 1937 года находится в ссылке (только в 1959 году Анастасия была реабилитирована), что Сергей болен и близок к отчаянью, что их держат взаперти на неудобной даче НКВД в Болшево. В августе арестовали Алю (только в 1955 году после лагерей и ссылки

Аля вернулась в Москву). Несколько недель спустя после ареста Али арестовали Сергея. Зимой 1939–1940 годов Марина и Мур перебиваются в писательском доме творчества в Голицино, Марина занята также передачами для Сергея Эфрона в Бутырскую тюрьму. Только в апреле 1941 года приходит весточка от Али, свидетельствующая, что она жива. В начале лета 1941 года Марина и Мур получили наконец-то комнату на пятом этаже, но 22 июня началась война, и Марина с Муром 21 августа 1941 года эвакуировались в Елабугу. Настали последние десять дней её жизни. 31 августа 1941 года в Елабуге Марина Цветаева повесилась в передней деревянного дома, где они с Муром снимали комнату, оставив после себя записку Муру и письмо Асееву с просьбой позаботиться о Муре.

Мур, как известно, вскоре погиб на фронте. Смерть Марины лишила арестованных Сергея и Алё продовольственных посылок, которые являлись основной ценностью для заключённых (предполагалось ведь, что Сергей жив, так как в тюрьме ещё принимали передачи на его имя).

Почему Марина предала свою семью, отказавшись жить дальше? Было ли это её мстью им? И почему она предала Сергея, которому по видимости жертвовала творчеством всю свою жизнь? Была ли это её месть именно ему?...

Почему она повесилась в передней – так, чтобы всякий вошедший сразу же увидел бы её? Ведь этим вошедшим должен был быть её шестнадцатилетний, не приспособленный к советской жизни сын Мур...

В проблеме самоубийства мы всегда сталкиваемся с тем, что «нормальные» отношения между причиной (например, отказ в разрешении для Цветаевой перебраться из Елабуги в Чистополь) и следствием (повешение и оставление на произвол судьбы сына) всегда являются нарушенными. Как свидетельствовала квартирная хозяйка Марины и Мура в Елабуге Бредельщикова, Цветаева «привезла два кило муки, крупы, одно кило сахару и несколько серебряных ложек». «Вещей у них было много... могла бы она ещё продержаться... Успела бы, когда бы все съели...», – добавляла хозяйка, утверждая нормативную логику каузальности. Следуя этой логике, мы сразу же зафиксируем разрыв между причиной (плохими, но не критическими –

ведь Цветаевой даже разрешили переселиться в Чистополь – условиями жизни) и следствием (цветаевская реакция самоубийством на эти обстоятельства). То есть в случае самоубийства мы имеем явный разрыв между причиной и следствием, когда каузальная цепь нарушена и когда эффект не корреспондирует с причиной. Обычный путь прочтения этого разрыва предлагает объяснение через феномен женской истерии, понятой в терминах биологического детерминизма: женщина не способна воспринять и оценить причину рационально, проецируя на неё свой фантазм. Знаменитые любовные «романы в письмах» Цветаевой, заканчивавшиеся для неё трагедией непонимания (с Вишняком, Бахрахом, Иваском и Штейгером), казалось бы, подтверждают этот трагический разрыв. Когда мужской субъект сигнализирует о своем внимании и почтении к поэтессе Цветаевой (Бахрах, например, написал позитивную рецензию на творчество Цветаевой, Штейгер и Иваск прислали ей восхищенные и благодарные письма), то цветаевская реакция до такой степени не сочетается с посланным сигналом (все до единого поэтические знаки внимания со стороны мужчин Марина Цветаева всегда воспринимала как любовное внимание к ней как к женщине), что все вышеназванные молодые мужчины вынуждены были прервать в конце концов свою корреспонденцию с ней. Лакан называет такую логику логикой анаморфозиса. Женский истерический субъект таким образом реагирует на каузальное событие, что эта реакция никогда не является прямым эффектом действия данной причины, но скорее последствием искаженного восприятия причины. То, что всегда нарушает каузальную цепь и переворачивает каузальные связи, делает эффект более первичным, чем причину, – и есть женская суицидальная способность женщины ускользать из причинно-следственной связи. Эффект такого ускользания и соответствующие ему действия (например, самоубийство) как разрыв в каузальной цепи всегда являются более первичными, чем вызвавшие их причины. Поэтому мы не можем объяснить самоубийство Марины Цветаевой той цепью каузальных событий, последовательность которых начала разворачиваться с ноябрьской ночи 1937 года в парижской *Surete* и закончилась 31 августа 1941 года петлей в Елабуге. Мы не можем также объяснить из поэмы *Мóлодец* Мариного предательство семьи

(как и то, например, почему Маруся согласилась на гибель семьи и себя от действий упырямОлодца) и её влечение к смерти.

б) «Что случилось?»

Как с этой точки зрения невозможности апеллировать к понятию каузальности можно интерпретировать Маринино самоубийство?

Вернемся к ноябрьской ночи в парижской *Surete*, когда Марину арестовали и сообщили ей о «делах» мужа. И когда в ответ она начала читать им по-французски *Мóлодца*.

Итак, произошло некоторое драматическое событие, «нечто случилось», по выражению Жюль Делёза. Исследователи творчества Цветаевой по-разному отвечают на вопрос, знала ли Марина что-либо о деятельности Серёжи, связанной с советскими органами. Например, Ирма Кудрова считает, что Цветаева знала, потому что после Серёжиного исчезновения была же у неё связь с Советским Союзом, получила же она инструкции о том, как ей действовать дальше и как добраться до Москвы. ^[322]

Виктория Швейцер приводит свидетельство о том, что, находясь уже в Советском Союзе, Сергей Эфрон получал письма от Мура. Одновременно понятно, что Цветаева настолько всегда была поглощена собой, своими собственными переживаниями и своим творчеством, что элементарно могла не вникать (да и не вникала, а если вникала, то поверхностно) во все типы Серёжиной активности на протяжении жизни. Понятно ведь, что многое из того, что на протяжении жизни волновало его (например, его раннее писательство или последовавшие за ним юношеские увлечения идеей России и Белого движения, его учеба истории древнерусского искусства в Праге или на курсах кинооператоров в Париже, его увлечение идеей евразийства и связанная с этим журналистская и организационная деятельность), Марине казалось скучным. Когда-то давно, в Коктебеле, она объяснила сестре Асе, что Серёжа – «необыкновенный» (и сестра Ася, и дочь Аля искренне и на всю жизнь признали эту Маринину формулировку) и что поэтому она любит его и выйдет за него замуж.

Но что именно входило в это Маринино понятие Серёжиной «необыкновенности»?

В понятие Серёжиной «необыкновенности» ни в коей мере не входил, например, его интеллектуализм или уровень его духовного развития (это то, чем в избытке обладала сама Марина и,

следовательно, в чем она дополнительно не нуждалась). Под «необыкновенностью» в первую очередь подразумевались некоторые характеристики Серёжиной чувственности – прежде всего его необыкновенные чувствительность и чуткость, необыкновенная ранимость и самоотверженность. У Серёжи была действительно необыкновенная семья: мама была из известного дворянского рода Дурново, но ради революционного движения бросила родительскую семью, ушла в революцию (и даже революционный терроризм) и вышла замуж за еврея – Серёжиного папу. Все Серёжины родственники были людьми поразительной чуткости и все они были удивительно близки и привязаны друг к другу. Когда не знающая их Ася прибыла в Коктебель, её в самое сердце поразила удивительная красота, естественность и в то же время непохожесть этих людей на остальных, их несовпадение с привычной жизнью, как будто они являются совсем нездешними существами. Когда младший, любимый в семье Серёжин брат-подросток покончил жизнь самоубийством в Париже (застрелился), мама также покончила с собой в ту же ночь (повесилась). Если бы не сестры, Серёжа бы не перенес эту трагедию, он бы тоже умер, так как был бесконечно привязан к матери. Поэтому Марина на всю жизнь с первого дня знакомства усвоила понятие о Серёжиной необыкновенной ранимости и чувствительности. В понятие «необыкновенности» также входили особые, дворянские, старомодные понятия о чести, долге и героизме: это и отказ матери от родительской помощи, и героическая жизнь её среди бедных, и героическая способность никогда не пожалеть о совершенном. Все их дети также стали революционерами и беззаветно любили Россию. Любую болевую ситуацию в стране Серёжа воспринимал как личную. Хрупкий, прекрасный и одновременно мужественный, великодушный и самоотверженный, никогда не нарушивший принципов чести, реагирующий буквально кожей на любое постороннее слово или событие Серёжа...

Если обратиться к языку философии, то Марина в образе Серёжи воспринимала/допускала только экспрессивную и драматизированную «телесную глубину», в терминах Жюль Делёза, Серёжиной жизни, а не её «смысловую поверхность».

Таким образом, если Марина и знала жизненные события, происходившие с Серёжей, она была способна воспринимать их только

в хорошо знакомом ей контексте «Серёжиной необыкновенности», который мог не иметь *никакого* отношения к *реальной* жизни Сергея Эфрона.

Тем не менее что должна была почувствовать Марина Цветаева ночью в парижской *Surete*, когда в ответ на полученную о Серёже информацию стала читать своего *Мóлодца*, несмотря на знаменитый ответ полицейским: «Его искренняя вера могла быть обманута, но моя вера в него остается непоколебленной»?

Безусловно, она пережила шок, в котором продолжала жить затем до самой своей смерти 31 августа 1941 года в Елабуге.

Однако шоком для Марины в первую очередь явились не те конкретные события Серёжиной жизни, о которых ей рассказали в полиции, но как таковая шокирующая для неё необходимость столкновения с *реальностью* чужой жизни вне символической цепи означающих, через которую она только и способна была воспринимать эту чужую жизнь. Произошел коллапс символического порядка реальности, в котором она прожила всю свою жизнь, и столкновение с *Реальным*, которое она и не могла понять, упростив Реальное до ситуации предательства. Дело не в том, что Сергей Эфрон оказался советским шпионом, выслеживал сына Троцкого, которого затем убили, организовал убийство Игнатия Рейсса и похищение генерала Миллера, а в том, что для неё он оказался тем, кого она, оказывается, совсем не знала – другим.

Очевидно, она, действительно, ничего не знала о его работе на НКВД, и у неё не было никаких объяснений со стороны Серёжи, который давно уже проживал свою жизнь с Мариной, не рассчитывая на элементарное понимание. В письмах к Тесковой Марина жаловалась на то, что они живут отдельными жизнями, и что вопрос об отношении к Советской России является просто катализатором, через который эта разность проявляется. Но главным потрясением для Марины в тот момент оказалось то, что, не имея никаких объяснений и никакого знания об этой новой, открывшейся для неё ситуации, она уже никак не могла объясниться по этому поводу с Серёжей. Ситуация объяснения могла бы нормализовать шок столкновения с Реальным, как это всегда и происходит в процедурах объяснения. Очевидно, он не оставил ей даже никакого объяснительного письма (потому что как можно объяснить Реальное?), и это также должно было быть

воспринято ею как предательство, брошенность. И в этой покинутости ничего уже невозможно было изменить, исправить или хотя бы сгладить. Она не ожидала, что он может так жестоко бросить её: он же понимал, что именно она должна будет пережить в момент открытия. Столкновение с Реальным способно разрушить жизнь.

В течение еще восемнадцати месяцев после этого Марина, имея, по-видимому, лишь редкие весточки из России, голодала и скрывалась с Муром от знакомых в маленькой и дешевой парижской гостинице. Она очень постарела и похудела. Редкие знакомые не могли её узнать. Она находилась одновременно в состоянии отчаяния и усталости.

Она почти не могла писать больше писем. Но, главное, она перестала писать стихи.

Когда они с Муром приехали наконец в Москву, Сергей Яковлевич не встретил их на вокзале, так как, больной, находился под Москвой в Болшево. От Марины скрыли, что еще в 1937 году была арестована Ася. Вскоре арестовали Алю и самого Сергея Яковлевича. Ничего, кроме своей беспомощности и болезней, он не мог предложить семье. Марина так и не смогла освободиться от ситуации пережитого предательства.

в) «Что случилось?» – 2

Но возможна и другая интерпретация «случившегося».

Когда в парижской полиции в ответ на полученную информацию, получив шанс посмотреть в лицо Реальному, Марина стала читать своего *Мóлодца*, она совершила радикальный жест отказа от реальности и, значит, очередной жест отказа от Серёжиной жизни. Читая *Мóлодца*, она как бы идентифицировала себя с Марусей и её готовностью пожертвовать всем ради любимого. Серёжа – «необыкновенный», и только в этом качестве допускается его существование в Марининой жизни. В образовавшемся разрыве символической цепи, в котором возникла возможность другого Серёжи, существующего вне фантазийного каркаса её желания, Марина отвернулась от столкновения с Реальным. Как во время очной ставки лицом к лицу на допросе свидетель отворачивается от подследственного. Отвернувшись, Марина в очередной раз вместо Серёжиной жизни предпочла символические означающие и власть собственного Желания.

В маленькой дешевой гостинице в Париже Марина отдалась очередному платоническому роману с мужчиной-гомосексуалом – на этот раз с молодым поэтом Юрием Иваском, ставшим впоследствии профессором русской литературы в американских университетах.

Когда после почти двух лет разлуки Марина встречается с больным Серёжей в Болшево, она в очередной раз избегает столкновения с Реальным. «Болезнь С. Страх его сердечного приступа, – пишет она Тесковой. – Обрывки его жизни без меня – не успеваю слушать: полны руки дела, слушаю на пружине. Погреб: 100 раз в день. Когда писать?

...Начинаю понимать, что С. бессилен, совсем, во всем...»^[323]

Иначе говоря, и в этой ситуации погибающего Серёжи её творчество, её стихи по-прежнему остаются единственной мерой жизни. И если он не может больше обеспечить ей возможность существования привычной для неё символической реальности (несмотря на тяжелую жизнь, она ведь тем не менее имела всю жизнь возможность писать стихи, и, безусловно, Сергей Эфрон был тем человеком, который обеспечивал ей приоритет ценностей символической реальности как первоочередных ценностей жизни), она квалифицирует его бессилие. «Обрывки его жизни без меня» ей по-прежнему не нужны. В письмах этого периода его имя «Серёжа» сведено к безликому «С.». Всю жизнь Марина использовала Серёжину любовь для организации символического пространства, способного обеспечить её идентичностью и подтвердить её статус как статус любовного объекта.

После Серёжиного ареста она пережила еще несколько романов в Голицино (в том числе увлечение Таней Кваниной) и в Москве (молодым Арсением Тарковским), все закончившиеся, как всегда для неё, плачевно... Своим самоубийством Марина оборвала возможность получения для Серёжи продовольственных передач в Бутырской тюрьме.

Допросы: символическое и реальное

А теперь – о том, чего не знал никто из участников этой истории страсти и этой трагедии, и что стало известно только через много лет после смерти многих из них.

Из протоколов допросов в Бутырской тюрьме известно, что через месяц после ареста под влиянием пыток Аля дала показания на любимого отца, признав его французским шпионом. Показания в шпионаже на Сергея Эфрона дали также супруги Клепинины, которые работали в его группе в Париже и которые жили вместе с семьей Цветаевой до ареста на большевской даче. Но известно также, что больной туберкулезом, слабый, избитый, психически больной, галлюцинирующий Сергей Эфрон не признал себя виновным, никого не оклеветал и даже пытался поддерживать предавших его людей на очных ставках. Существует также тюремная легенда о том, что когда его вызвал на допрос Берия, то настолько был возмущен непреклонностью слабого и больного Эфрона, что в ярости застрелил его прямо в своем кабинете.

Протоколы допросов свидетельствуют о парадоксе – о том, что Сергей Эфрон на все вопросы следствия отвечал правду. Правдой было то, что он не был французским шпионом и не был связан с троцкистами, поэтому он, несмотря на пытки, и не мог признаться в ином.

Это поразительно. НКВД, как известно, отвергал практику формальных допросов, осуществляя процедуру допроса как личную интригу с допрашиваемым, оставляя последнему множество символических надежд и уловок ценой требуемого признания. Все подозреваемые в конце концов включались в эту символическую игру, как включилась в неё и Аля Эфрон (арестовавших её чекистов она воспринимает, например, как «приятных молодых людей»). Однако Сергей Эфрон, в отличие от Марины Цветаевой, свою жизнь осуществлял на асимволическом уровне – уровне буквализма правил чести, внушенных его семьей с детства. Что такое Реальное, по Лакану? Это такой несводимый предел, который, производя множественные символизации, сам символизации не поддается. Лакан различает асимволические стратегии жизни психотика и символические стратегии невротика. Все, с чем сталкивалась в своей жизни Марина Цветаева, подвергалось мгновенной символизации; все, что ни делал в своей жизни Сергей Эфрон, было буквальностью соблюдения правил чести, сопротивляющейся любой символизации и интерпретации. Он буквально любил Родину, детей и Марину, буквально жертвовал собой ради России, буквально жил в полном

соответствии со своими представлениями о жизни и буквально никогда не лгал, в принципе не понимая, как возможно иначе. На вопрос следователя о том, какой антисоветской работой занималась его жена, он честно отвечает, что хотя она имела «несоветские взгляды», но «антисоветской политической работы не вела».^[324] Хотя бы из чувства опасности мог бы промолчать об её «несоветских взглядах», но он не знал воображаемого чувства опасности: только реальное чувство чести. Его единственная повесть была посвящена отношениям молодых людей, отражая реальные отношения с Мариной, и больше творчеством/символизацией он заниматься не смог, предпочтя действие интерпретации. Не потому ли Марина так преданно, вплоть до собственной гибели, делила свою жизнь с Сергеем, что он и воплощал для неё то вожденное место *Реального*, коснуться которого она, как и всякий поэт, всю жизнь стремилась, но которое при каждом её прикосновении в тот же момент оборачивалось сериями интерпретаций и символизаций? Не было ли традиционное желание Другого в её жизни преобразовано в желание *Реального*, которое, в противовес лакановскому «мыслю там, где не существую», означало в лице Сергея нечто иное – совпадение уровня понятия с уровнем бытия?..

Часть третья

Я хочу желать СВОЁ желание

Лиля Брик: женская сексуальность в эпоху сталинского террора

«Лиля – люби меня»

Что известно о Лиле Брик (кроме того общеизвестного факта советской литературы, что она была «единственной любовью Маяковского»)? Что она была красавица. Что в их с Бриком и Маяковским доме в Гендриковом переулке собирались русские формалисты. Что пятнадцать лет они прожили вместе – втроем: Лиля, Осип и Маяковский. Что она всю жизнь одевалась у лучших парижских модельеров. Что её муж, Осип Брик, был из семьи миллионера, а Маяковский был беден. Что Маяковский привез ей из Парижа автомобиль «Рено». И что она его не любила. А он её любил – преданно, несмотря на все страдания (а может, благодаря им), вознес её на невероятную высоту. «Тебе, Лиличка» – вечное посвящение Маяковского своего творчества ей, даже того, что было произведено им до его встречи с ней.

Маяковский познакомился и был сначала влюблен в младшую сестру Лили – Эльзу (Лиля утверждает, что Маяковский и Эльза никогда не были любовниками, хотя исследователи считают иначе). Лиля встречалась с ним два раза: первый – когда он гулял с Эльзой в дачном лесу (они выясняли отношения), а Лиля ждала Эльзу. Второй раз он пришел в их дом к Эльзе, но, не застав её, дал прочитать свои стихи Лиле. Она холодно согласилась, прочла, почти ничего не сказав, и они расстались. В следующий раз Маяковский читал свое *Облако* им всем, незнакомым ему людям, а после чтения, не отрывая своих глаз от Лилиных, вдруг неожиданно сказал Лиле: «Можно я посвящу вам свою поэму?»

Так началась его любовь.

Когда Маяковский застрелился, Брики путешествовали за границей. На последнюю телеграмму Маяковского с обычным «люблю», «скачаю» и «целую», подписанную, как всегда, «Щен», Лиля ответила: «Придумайте, пожалуйста, новый текст для телеграмм. Этот нам надоел» – последняя телеграмма живому Маяковскому. Была

еще одна – про голландские тюльпаны, – но она была отправлена уже умершему человеку.

У Лили было много мужчин. После смерти Маяковского она стала жить с «красным командиром», членом Высшего военного совета при наркоме обороны СССР Виталием Примаковым, моложе её на шесть лет, с которым впервые в жизни стала испытывать оргазм. Вскоре его арестовали и расстреляли. В 1945 году умер Ося, и Лиля говорила: «Когда умерли Володя и Примаков – это умерли они, когда умер Ося – умерла я сама». После смерти Примакова она стала пить, и от пьянства её спас Василий Катанян, ставший одновременно её мужем и официальным комментатором наследия Маяковского. Она покончила с собой в 86 лет, после того как пятидесятилетний режиссер Сергей Параджанов, которого она спасла из лагеря, вернувшись в Москву, где она ждала его, приготовив для встречи с ним семь платьев от Ив Сен-Лорана на каждый из семи дней недели, не ответил на её любовь.

Её сексуальные отношения с Осипом Бриком прекратились, по Лилиному свидетельству, по инициативе Осипа через год после свадьбы.

Примечательно описание А. Бахрахом своей встречи с Лилей Брик в Париже в ателье одного известного русского художника: «... она – точно была центром праздника – полулежала на какой-то тахте, и когда хозяин ателье подвел меня к ней, чтобы представить, она протянула мне руку, вызываяще приближая её к моим губам...

В той богемной компании, в которой я впервые Лиллю Брик встретил, она, действительно, казалась своего рода королевой, выделялась среди других, выделялась манерой держаться, хотя и не парижской, но все-таки элегантностью, и еще – непререкаемостью суждений, и сознанием своей “особости”, которая передавалась собеседнику, хотя, строго говоря, это её свойство надо было принимать на веру. Ведь почти никакого литературного наследия она после себя не оставила. А все же казалось удивительным, что находившийся рядом Маяковский, во всяком сборище стремившийся главенствовать, тут как-то съеживался и если и отходил от Лили, то только для того, чтобы принести ей бутерброд или наполнить её рюмку. Между тем, тут же сидел и её законный супруг, Осип Брик, человек острого ума и большой эрудиции, имевший свои идеи на “звуковые повторы”, но человек с неясной репутацией: в Москве говорилось, что его следует

остерегаться. Кто знает? Он едва открывал рот, вынужденно улыбался и не стеснялся показать, что презирает происходившую вокруг него сутолоку.

Я глазел на эту необычную тройку...»^[325]

Мужчина и женщина в любви: феминистские интерпретации Фрейда

Как известно, фрейдовский психоанализ был популярен в среде советской творческой элиты, и фрейдовские представления о природе любви мужчины и женщины разделялись многими её представителями. [\[326\]](#)

Фрейд, как известно, различал два вида любви: анаклизис, свойственный мужчинам, и нарциссизм, свойственный женщинам. Первую позицию Фрейд обозначает как маскулинную, вторую как феминную. Маскулинная форма любви представляет собою активную форму, выстраивающую любовь к другому – тому, кто напоминает субъекту его первые инфантильные удовольствия; феминная форма любви заключается в пассивной цели быть любимой, а не любить самой. Эти два типа любви, по мнению Фрейда, образуют взаимодополняющую структуру желания в гетеросексуальном партнерстве.

Любовная позиция Маяковского – на первый взгляд – воплощает типично маскулинную форму любви. Характерно, что Маяковский в первом жесте своей любви к Лиле (посвящении *Облака*) совершенно не заботился о её чувствах, об отношении к происходящему Лилиного мужа и присутствующих – ему важно осуществить жест своей собственной, маскулинной любви. И эта установка будет свойственна ему всю жизнь. Позже, когда Татьяна Яковлева, Наталья Брюханенко или Вероника Полонская будут проявлять хоть какие-то сомнения в его любви, его это будет только раздражать.

Лилина любовь к мужчинам – на первый взгляд – воплощает феминную, нарциссическую форму любви. Лиля Брик неизменно влюбляла в себя всех окружавших её мужчин, и, будучи в литературном творчестве дилетанткой, умела создать вокруг себя атмосферу поклонения и признания её авторитета профессиональными авторами мужчинами. Её нарциссизм и самоуверенность воспринимаются как особая харизматичность, соблазняющая и одновременно фрустрирующая мужчин. По Лилиным воспоминаниям, ей всегда, начиная с двенадцати лет, нравилось вызывать любовь мальчиков и мучить их. Она язвительно вспоминает, как два мальчика,

сопровождавшие её в театр и сидевшие по обе стороны от неё, держали, просунув руки в её муфту, за руки друг друга, думая каждый, что это её рука. Все окружавшие её мужчины были влюблены в неё; она же, даже отвечая на их страсть, никогда не подчиняла себя ей, никогда не меняя режим дня (день мог принадлежать очередному возлюбленному, но вечером Лиля, Маяковский и Ося должны были сходиться и ночевать под одной крышей), и была очень внимательна к удобствам быта.

Однако необходимо учитывать, что Маяковский – не только мужской субъект, но также ещё и *творческий* мужской субъект, постоянно стремящийся к творческой самореализации. Поэтому любовь Маяковского к Лиле обнаруживает следующий парадокс позиции мужского субъекта любви: хотя и кажется, что именно женщина находится здесь во властной позиции, подобно «королеве» (как называет Лилю А. Бахрах), каждое желание которой является законом для мужчины, а мужчина кажется находящимся в положении вечного слуги, счастливого уже тем, что может исполнять любые пожелания госпожи («в любви обиды нет, – ответил Маяковский на насмешку Ларисы Рейснер по поводу того, что теперь он всю жизнь будет таскать Лилину дамскую сумочку, – я эту сумочку могу в зубах носить»), в действительности его чувства, желания и любовная страсть функционируют независимо от женского субъекта. Другими словами, в его позиции отсутствует необходимость в наличии уникального женского субъекта: то, чего действительно желает творческий мужской субъект, это чтобы ему было позволено реализовать свою собственную уникальную любовную позицию. Он поглощен процессом своей реализацией в любви и возможностью самому определять функции и значимость своего любовного объекта. В результате его любовное чувство становится серийным: оно направленно не на одну особенную женщину, а на многих женщин одновременно. Поэтому письма Маяковского Татьяне Яковлевой написаны теми же словами, что и его письма Лиле Брик. Вспомним, как Пастернак (также творческий мужской субъект), поглощенный своим чувством к Зинаиде Нейгауз, потому что она «красавица», и разбивший её брак с Нейгаузом, через несколько лет, по словам Цветаевой, растерянно и с подозрением спрашивает: а что, если она «не красавица»? Причина заключается в серийном отношении к женщине как к объекту любви творческого

мужского субъекта, который действительно не знает, какая она *на самом деле*: ведь в отношениях с ней он переживает свои собственные неповторимые чувства – любви, ненависти, равнодушия или опять любви. Таким образом, творческий мужской субъект в любви утверждает не просто свою маскулинную, но уникальную идентичность – наслаждаясь своей любовью к женщине и производя её в качестве такого идеала, благодаря которому он может любить так сильно и неповторимо.

Однако и в Лилиной нарциссической позиции женского субъекта любви также обнаруживается дополнительный парадокс. Будучи полностью сконцентрированной на себе, она в то же время выше всего ценит мужское желание, без которого она не способна жить: её женская субъективность возможна только при условии, что она постоянно желаемая другими. Поэтому её внешность должна быть такой, чтобы привлекать к себе внимание немедленно. Современники отмечают деталь Лилиной внешности, которая сразу привлекала к себе внимание – ярко накрашенные губы, что было непривычно для её круга. Её письма к Маяковскому наполовину состоят из обсуждений деловых вопросов, связанных с изданием его произведений (ибо это были деньги, на которые содержался дом), и наполовину – из вопросов, связанных с покупкой одежды. Лилей составляются подробные списки нарядов для Маяковского, сестры Эльзы и, конечно же, для себя. Лиля-балерина, Лиля-художница, Лиля-скульптор, Лиля-актриса или режиссер – это детально продуманный маскарад, рассчитанный на то, чтобы оказывать максимально аффективное воздействие. Появляясь на публике, она скандалила, капризничала, требовала. Одно из её жестоких требований – знаменитое двухмесячное расставание с Маяковским, когда ему было запрещено даже звонить ей. Любовь Маяковского к ней в этот период достигает степени безумия. Асеев вспоминает, как Маяковский ежедневно звонил ему и просил прийти, Асеев приходил и подробно рассказывал, что он видел у Бриков; Маяковский молча слушал, молча отпускал Асеева, а потом звонил вновь, Асеев опять приходил и опять повторял то же самое – и так несколько раз на день.

Каждое новое свидетельство интенсивности чувства любящего (Маяковского Лилю) становится свидетельством, подтверждающим значимость субъекта, которого любят (Лили). Женщина, желающая

постоянно оставаться объектом нарциссической любви, должна превратить своё тело в Фаллос, поэтому большую часть своего времени она тратит на уход за своим телом. Отсюда занятия Лиля Брик балетом с Пасей Дорийской, бывшей балериной Сергея Дягилева, которые продолжались вплоть до революции (только когда произошла революция, Лиля заявила, что сейчас не время для занятий балетом). Её тело и внешность должны стать Фаллосом, чтобы компенсировать её «генитальную неполноценность». Искусство аллюзий становится её величайшим искусством. Рита Райт вспоминает, что Лиля была непредсказуема: никто не знал, что она сделает или чего захочет в следующую минуту, что создавало постоянное напряжение в её окружении. Она неизменно публично нарушала всякие нормы приличия: скандалила на сцене во время выступлений Маяковского, швыряла в него туфлей. Она вела себя как капризная маленькая девочка, создавая одновременно атмосферу неловкости и тёрпкого очарования. Она постоянно публично демонстрировала свою сексуальность подобно тому, как сегодня женская сексуальность задевается в сексистской рекламе: театрально, откровенно и непристойно. «Есть наглое и сладкое в её лице с накрашенными губами и темными веками. Эта самая обаятельная женщина, – писал о ней в своем дневнике Николай Пунин, – много знает о человеческой любви и любви чувственной».^[327]

О чем свидетельствует такой выбор стратегий поведения? О том, что женщина может быть Фаллосом, умело используя маскарад идентификаций? Или о том, что, не смотря на задевание всех этих технологий замещения, на самом деле она не есть Фаллос?

Безусловно, Лиля Брик нуждалась в любви Маяковского, и одновременно эта любовь была тем, что раздражало её больше всего: «Придумайте, пожалуйста, новый текст для телеграмм. Этот нам надоел». При этом больше всего её пугает возможность сравнения её с другими женщинами (с Татьяной Яковлевой, например) – ведь это указывало бы на то, что она является лишь одной из многих, наряду с любыми другими объектами его желания. Поэтому Лиля так отчаянно уничтожала все следы любви Маяковского к Яковлевой, контролировала всех его знакомых и допускала любые его увлечения, сама поставляя ему женщин, если отношения ограничивались только сексом и не затрагивали её символического места Фаллоса.

Поэтому у Лили Брик в отношении Маяковского существовала всеми отмечаемая раздвоенность: она резко разделяла его как поэта и как человека: хвалила как поэта и бесконечно критиковала, иногда в грубой форме, как человека. Структурно такое разделение фигуры субъекта на высокое и низкое Фрейд отмечает в мужском восприятии женского – святая и проститутка одновременно. Эти две составляющих образа Маяковского в глазах Лили никогда не совпадают. Её любовь к нему началась под влиянием увлечения его стихами. При этом, когда она каждый день приходит к нему в гостиницу, где они занимаются сексом, чтобы вечером вернуться домой к мужу, она заставляет его купить новую одежду и заменить гнилые зубы, которые её так раздражают. Когда он начинает тяготить её как любовник, неспособный её удовлетворить, она решает собрать аудиторию его восторженных поклонников, удостоверяющих и подтверждающих публично, что он действительно великий поэт, что он – Фаллос. Она неизменно восхищается им как поэтом, но как личность он в её глазах безусловно проигрывает Осе.

Их направленные друг на друга желания никогда не совпадают. Лиля, как известно, оправдывала свои бесконечные поиски мужчин тем, в частности, что она не могла испытать оргазма. Она меняла мужчин, «пробовала» их, но решала, что это «не то» и устремлялась к другим. Так она, осведомленная благодаря Осе в психоанализе, объясняет позже западным интерпретаторам свои любовные приключения. Есть свидетельство Андрея Вознесенского о том, что Лиля называла Маяковского «плохим любовником», снимая тем самым с себя всякую ответственность за свою неверность ему. (Подобным же образом – апеллируя к фрейдовскому психоанализу – объяснила в своих воспоминаниях их проблемы с Блоком и её любовные отношения с другими мужчинами Любовь Дмитриевна Блок: психоанализ в данном случае действительно выполнил спасительную объяснительную функцию для обеих женщин.)

Конечно, Лиля Брик искала не оргазма: она искала такого Другого, который безусловно подтвердил бы её особенность и исключительную значимость. В этом ряду поисков – и её письмо к Сталину, ответившему ей и совершившему жест вычеркивания её из расстрельного списка. Лилю признал Он! Это и был момент

настоящего счастья нарциссической любви, событие близости с Другим бесконечно большее, чем оргазм.

«Любовь с первого взгляда»

На обложке первого издания поэмы Маяковского *Про это* Александр Родченко по просьбе Маяковского поместил коллаж – «... сильно ретушированный снимок Лили с пребоьшими глазами, наведенными на зрителя и почти способными его загипнотизировать, с чуть театральной улыбкой, несомненно привлекающей».^[328] Лилины глаза были ретушированы Родченко не случайно. Любовная мифология отношений Маяковского и Лили позволяет маркировать их как «любовь с первого взгляда»: Маяковский впервые был приглашен к Брикам и читал у них *Облако в штанах*, а после прочтения, глядя на Лилю, которая также не отводила от него своих глаз, попросил разрешения посвятить эти стихи ей. Они стали любовниками. То, что Маяковский ухаживал раньше за сестрой Лили Эльзой и был знаком с Лилей до этой встречи, и что Лиля тоже видела его до этого читающим стихи со сцены, в их истории любви сразу же и навсегда стало незначимым. Всеми близкими, и даже Эльзой, сразу же и безоговорочно было признано, что вечер со стихами в доме Бриков оказался фатальным для Маяковского, и что это была «любовь с первого взгляда». Он не уехал уже из Москвы, снял квартиру неподалеку и больше с Бриками никогда не расставался.

Парадоксом любви является то, что любовь возникает там, где не может быть выбора объекта любви. Жижек вслед за Лаканом приводит известный пример ситуации принудительного выбора – «деньги или жизнь». Ведь, несмотря на видимость возможности выбора, выбор здесь полностью отсутствует: выбирающему оставлена единственная возможность выбрать, конечно же, жизнь и в результате утратить деньги, потому что выбор денег ведет к утрате и того, и другого.

И действительно, всем известно, что в любви невозможен автономный свободный выбор, любовь и субъективная автономия одновременно невозможны. Обычный мелодраматический любовный сюжет всегда, как напоминает Жижек, построен как *случайная* встреча героя с героиней, но на следующей стадии развития сюжета герой и героиня с неизбежностью признают, что случайность носит

фатальный характер и является по существу реализацией основных желаний героев. Ситуация любви мужчины и женщины, таким образом, является парадоксальной с самого начала, так как одновременно предполагает и 1) свободу автономного выбора, и 2) требование его подавления. Это противоречие может быть объяснено только с помощью странной логики *post factum*: герой выбран потому, что этот выбор уже совершен за него без всякого отношения к его собственной свободе выбора – он может только внутренне приспособиться к уже совершенному за него выбору. Событие влюбленности, подчиняющееся необходимости, – это событие, когда в терминах лакановского психоанализа начинает говорить само *Реальное*, выходя из полной темноты в предельную ясность, когда бывшее до этого бессмысленным становится воплощением высочайшего смысла, и субъекту остается только признать это задним числом как факт. Это и есть момент высочайшего наваждения любви. Итак, в основе ситуации любви лежит, в терминах жигежского психоанализа, структура встречи субъекта с *Реальным*, которое за него совершает его выбор. Другими словами, случайная встреча оказывается событием величайшей истины, дарованным знаком судьбы; не сам герой совершает свой выбор, ибо герой безвластен и бессилен в его любовных и жизненных коллизиях; выбор совершает вместо него то Реальное, с которым он сталкивается в ситуации любви и которое он безоговорочно признает как единственную «подлинную реальность» своей собственной жизни. Таким образом, то, что сначала понималось как чистая случайность, трансформируется в необходимость. Странная сила любви при этом вовсе не обещает субъекту освобождения или равномерного любовного баланса обретений и потерь – она требует исключительного и безусловного подчинения себе. И если влюбленный не подчинится судьбе, судьба безжалостно расправится с ним.

Огромная роль в этом мифе «первой встречи» принадлежит механизму встречи глаз и обмену взглядами, о чем сообщается в различных видах любовных нарративов – как в высокой, так и в массовой культуре, как в литературе, так и в кино. Обмен взглядами – это сила, которая способна полностью трансформировать субъекта и его жизнь. «Их глаза встретились» – обязательная фраза любовных романов. Момент встречи взглядов одновременно является моментом

познания: субъект признает то, что теперь представляется ему как «всегда бывшее», а все предшествующее существование субъекта начинает оцениваться в терминах событий, только как предшествующих этому решающему жизненному моменту.

Итак, «первая встреча» творит свою собственную предысторию. Но одновременно она и создает новое будущее, так как полностью трансформировавшаяся в момент встречи жизнь субъекта требует новых направлений в дальнейшей жизни. Каждая деталь трансформировавшейся жизни должна быть преобразована в новом свете. А жизнь в целом должна теперь определяться как верность тому, что возникло *случайно*. То есть в эффекте обмена взглядами мы встречаемся с ситуацией парадигматического любовного парадокса – с одной стороны, краткость самого события встречи взглядов, с другой – его решающее значение, которое теперь радикально трансформирует не только прошлое, но и будущее субъекта: кажется, что сама рука судьбы действует непосредственно через *взгляд*.

Отсюда понятным становится значение Лилиного взгляда с обложки поэмы *Про это* в оформлении Родченко: это позиция встречи с Реальным, то есть принудительного любовного выбора, в результате которого Маяковский полностью оказывается во власти Лили.

Но одновременно Лилин взгляд выражает и другую ситуацию власти – встречи с таким Реальным, которое представлено в революционной и постреволюционной реальности СССР. Активное участие в ОПОЯЗе, ЛЕФе, «Окнах Роста» или РАППе, а также писание стихов «на потребу дня» вовсе не были исключительно средством зарабатывания денег: это была искренняя установка на принятие новой социо-политической реальности – как безграничности новых возможностей для трансформации женской субъективности. Поэтому Лиля искренне не хотела от Маяковского любовной лирики («Опять про любовь. Как не надоело?» – сказала она, и Маяковский разорвал свою новую любовную поэму *Дон Жуан* на мелкие клочки прямо на улице), и не случайно Ося был тем, кто активно участвовал в разработке новых теорий языка – как средства преобразования реальности: ведь любовная лирика была средством воздействия исключительно на единичные субъективности, в то время как «новая поэзия» могла воздействовать на коллективное тело трансформирующейся постреволюционной массы. Поэтому Лилин

взгляд на обложке символизирует взаимодействие не только с «Володей», но и – через «Володино» околдовывающее массу слово – взаимодействие с «новой реальностью» и массами, которые видны на заднем фоне коллажа и которые как раз и репрезентируют эту «новую реальность». Ибо отношения этих людей с «новой реальностью» становятся в этот момент очень интенсивными: Ося служит в ЧК (и рассказывает про кровавые пытки в его подвалах – очевидно потому, что пытка – как «литературный факт», по представлениям Оси и его литературных соратников-формалистов, – и есть максимальное телесное воздействие на реальное человеческое тело), Яня Агранов – зам. шефа НКВД, также имеющий прямое взаимодействие с новой массой – Лилин любовник и один из ближайших друзей семьи, и Лиля, совершенно частный в истории страны человек и салонная женщина, через стихи Маяковского – как «новую реальность новой действительности» – получает возможность почти прямого вмешательства в эту «новую действительность». «Напиши немедленно все, что тебе нужно. Все могу достать», – пишет она сестре, Эльзе Триоле, из нищей Москвы в Париж.

Эта возможность была в свое время еще у одной женщины – императрицы Александры, жены последнего русского царя Николая II, имевшей власть – через мужа – над жизнями и смертями масс в России. Но эта возможность только обременяла императрицу, и она с радостью перекладывала её на человека, который, в отличие от Александры и Николая, относился к «реальности» с легкостью – Распутин. У Лили еще до революции был в жизни эпизод, когда в поезде, шедшем из Петербурга в Царское Село, она всю дорогу напролет строила глазки заинтриговавшему её мужчине («их глаза встретились»), лишь на перроне узнав, что этот мужчина – Распутин. Всю свою жизнь Лиля гордилась тем, что привлекла Распутин как женщина, что «их глаза встретились».

Она очень ценила силу власти над массой...

Любовь и ГПУ

Парадоксом отношений любви Лили Брик и Маяковского являлось то, о чем Маяковский не знал и не узнал никогда: что в их любви был посредник, Другой. И что этим Другим было ГПУ.

Предполагается, что традиционная любовная коммуникация строится как прямое взаимодействие влюбленных, не нуждаясь в посредниках. В данном случае посредник присутствовал. Но является ли этот факт чем-то случайным, присущим только данной истории любви, поскольку она разворачивалась в условиях постреволюционного террора? Или, возможно, наличие посредника в любовных отношениях вообще является неизбежным и закономерным?

По словам Лакана, любовные отношения всегда функционируют как измерение невозможного, в основе которого лежит требование аннигилировать различие между «я» и Другим так, чтобы нехватка субъекта могла быть восполнена посредством Другого. И хотя это любовное требование никогда не может быть выполнено, фигура Другого является определяющей в любви.

Итак, любовь всегда конструируется через посредство Фаллоса, который является третьим членом в отношениях двоих. По Лакану, желание, обращенное к другому, всегда является желанием большого Другого. Тем самым большой Другой, как уже не раз было сказано, всегда присутствует в отношениях субъекта и другого, и поэтому не существует прямых, неопосредованных отношений между полами. Поэтому любовные препятствия, на которых строится любой любовный сюжет, отнюдь не являются внешними – они являются внутренним субъективности и сексуальности (Жижек часто иронизирует над тем, насколько обманчиво мужское чувство обладания объектом своего желания в любовных отношениях). Поэтому любовь, по мнению Жижека, не есть любовь к женщине, но любовь к препятствию. Таким препятствием и выступали отношения не двоих, а троих возлюбленных в их совместной жизни: всегда необходим третий, который не позволяет состояться любовному союзу как союзу двух, максимально интенсифицируя совместное переживание любви.

И если Лилиным третьим было ГПУ, то так ли невинен в этом смысле сам Маяковский, за любовными отношениями которого с другими женщинами также неизбежно находился большой Другой – Лиля (всем им в минуты близости Маяковский неизбежно много и подробно рассказывал о «человеке, которого я люблю»), а за его отношениями с Лилей также неизбежно функционировал третий – его

поэзия (к которой поощряла, но к которой, хотя она была посвящена ей, и ревновала Лиля)? В этом смысле показательны отношения Маяковского с его также достаточно многочисленными возлюбленными. Как известно, он всегда настаивал на физической близости и никогда не считался с возможными последствиями этой близости (например, беременностью и абортом). Другими словами, никогда женщина, проживающая реальную жизнь, не могла стать привилегированным объектом его желания: ведь и Лилия для него была, по его словам, «не женщина, а исключение», потому что за Лилей стояли Культура и Искусство. По Лакану, в тот момент, когда субъект касается любимой женщины, за нею возникает большой Другой, которого субъект всегда предпочтет женщине, способной одарить его всего лишь удовольствием, но не наслаждением, т. е. *jouissance*: любимая женщина скорее является препятствием в привилегированном отношении субъекта к его настоящему партнеру – Другому.

Любовь к Другому является совершенной формой любви, когда любовь перестает отличаться от своей противоположности и становится смертельной для субъекта (что заметил ещё Фрейд в *По ту сторону принципа удовольствия*). Поэтому любовь к Другому может быть определена только через смерть, маркируя точку, в которой нарциссизм реализуется как влечение к смерти, когда Реальное возвращает свой взгляд и когда в этом обмене взглядами нет больше слепоты в любви. «Любовная лодка разбилась о быт», – повторяет Маяковский в предсмертной записке свои более ранние стихи. Такая позиция и выражает «истинную любовь» – слишком истинную для того, чтобы её выдерживать.

Сексуальность, агентура и наслаждение: смена методологии (от фрейдовского психоанализа к лакановскому *jouissance féminine*)

Про Лилю, в отличие от Оси, неизвестно документально, была ли она официальным агентом ГПУ, ЧК и затем НКВД, кроме обнаруженной в архивах записи о предоставленном при получении ею в 1922 году заграничного паспорта «удостоверения ГПУ от 19/VII № 15073».^[329] Однако это не столь важно, так как мы знаем: в постреволюционную эпоху в СССР был сформирован такой тип общества, где *каждый* субъект был поставлен в ситуацию, когда необходимо доносить о «маленьких грязных секретах» другого. Практики создания «нового народа» неизбежно осуществляются через фантазию врага, а враги могут быть как явными, видимыми, так и невидимыми. Таким явным, видимым врагом был, например, Николай Гумилев, в аресте, допросах и расстреле которого принял участие в 1921 году завсегдатай Лилиного салона и всеобщий друг Яня Агранов, тоже превратившийся уже в 30-е годы в видимого врага советской власти и тоже закончивший расстрелом. Живя в 30-е годы с Примаковым в Ленинграде, Лиля, жена большого военного начальника и важная советская дама, часто приходила к Ахматовой, вдове расстрелянного Гумилева. Конечно, вопрос о роли Агранова в судьбе Гумилева в их беседах, очевидно, не возникал. Гораздо более важным аппаратом тоталитарного общества является аппарат секретной агентуры по разоблачению невидимых, врагов, задача которого состоит не в том, чтобы просто выявить врага, сделав его видимым, но сформировать ситуацию, когда враг воспринимается как существующий повсюду, но никогда не является ясно видимым. В таком случае каждый член общества подозревает другого в наличии «маленьких грязных секретов». Это эффект, когда враг неожиданно может обнаружиться в качестве соседа, друга, супруги/супруга, детей или родителей. Бытие агентом в этом контексте означает не совершение различных враждебных действий, например, предательства Родины, фиксируемых на уровне максим категорического императива, а просто осуществление функции жизни как формы выживания. Поэтому мы не можем проследить в

коммуникации Лили Брик и людей её круга (а предполагается, что органами ГПУ была задействована вся Лилина семья – и мать Елена Юльевна, и сестра Эльза, и муж Эльзы знаменитый французский писатель-коммунист Луи Арагон) каких-либо намеков на маркировку агентурной субъективности в терминах классической этики.

Общая ситуация сталинского террора парадоксальным образом создает возможность для субъекта и к самому себе также относиться как к врагу, то есть чувствовать себя виновным перед властью. Если ты не являешься фанатичным приверженцем системы, а ведешь обычную бытовую жизнь, ты, тем самым, уже виновен перед системой, так как не отдаешь ей всего себя, как она того требует. Поэтому очевидно, что «обычный» субъект тоталитарной системы сплошь состоит из «маленьких грязных секретов» и готов в любой момент признать себя её врагом: недаром, когда арестовали Примакова, Лиля подумала, что он на самом деле виновен, и что арест Краснощекова действительно был связан с финансовыми махинациями Промбанка. «Агентурная субъективность» является неизбежно перверсивной. Поэтому в Лилином салоне не существовало сексуальных или моральных запретов: соблюдались лишь внешние формы приличия, так как Лиля не любила богемные формы жизни. При этом «быть агентом» вовсе не означало быть аскетичным субъектом, и практики агентуры вполне сочетались с практиками перверсивных сексуальных наслаждений.

С другой стороны, Лилина агентурная сексуальность все же явно не укладывается в рамки модели перверсивной сексуальности, представляемой классическим психоанализом в терминах вины – и в этом состоит отличие Лили от других женских сексуальных символов эпохи (например, Зинаиды Мейерхольд, Зои Федоровой или Татьяны Окуневской). И если попытаться ответить на вопрос, почему Лиля становится агентом ГПУ (хотя, на первый взгляд, может показаться случайностью, что когда Лиле потребовалась виза для поездки в Англию к матери в 1921 году, которую можно было получить только в Риге, Лиля провела там 4 месяца, «оказывая, – по её словам, – некоторые услуги ЧК», и где её любовником был Михаил Альтер), то мы сможем уточнить структуру Лилиной сексуальности.

Как известно, в классическом психоанализе рассматриваются две основные фигуры патернальной власти: первая – это эдипальный Отец, воплощающий Закон и символический порядок, подчиняющий и

контролирующий человеческое желание, вторая – это архаический Отец (из работы Фрейда *Тотем и табу*), который не подчиняется Закону и обладает всей полнотой власти и наслаждения (ему принадлежат все женщины племени и все привилегии). Этот непристойный, примордиальный тип власти подчиняет субъекта императиву наслаждения. В первом случае желание связано с законом, во втором – нет, поэтому функционирует на уровне не удовольствия, а наслаждения. Феномен Лили Брик был связан с тем, что её избыточная сексуальность, проявившаяся ещё в детстве, конечно же, не могла уложиться в эдипальные рамки. Поэтому еще в подростковом возрасте Лили на глазах у бабушки, куда её отправили родители подальше от ухаживаний мальчиков, не выходя из квартиры (ей это было запрещено) соблазняет собственного дядю, смело нарушая эдипальные запреты. Обратим внимание, что идентифицируясь с Осей, его образованностью, сдержанностью и литературной эрудицией, Лили на самом деле благодаря их браку получила возможность доступа к невероятному, неограниченному законом наслаждению: ведь за Осей стояло богатство его миллионера-отца (фирма Макса Брика скупала и перепродавала кораллы). Затем – советская власть (которой в 1920 году стал в качестве юрисконсульта ЧК официально служить Ося, что сразу же улучшило их материальное положение; в частности, они тут же переехали из тесного жилья в Полуэктовом переулке в более просторную квартиру в Водопьяном) – главный источник непристойного наслаждения в постреволюционную эпоху. Как известно, в Москве в это время не было культурного сообщества, более преданного советской власти, чем сообщество дома Лили и Осипа Бриков (Володины гонорары в первую очередь обеспечивали богатую жизнь этому дому, на что обращает специальное внимание Роман Якобсон). Только к концу Лилиной жизни ей стала помогать Эльза продуктами и одеждой, присылаемых не в качестве подарков, а в качестве материальной поддержки. Парадоксально, но на протяжении большей части жизни сестёр было наоборот: Лили из нищей Москвы посылала Эльзе продукты в Париж. «Немедленно напиши, что тебе нужно. Все могу достать». Собственно, любовь к своим главным мужчинам периода 20-30-х годов (Брик, Маяковский, Краснощеков, Примаков) и была у Лили любовью к советской власти как к непристойному дополнению к новому искусству. Поэтому все

мужчины в её жизни были физически заменимы, и только Примаков – который, будучи членом Высшего военного совета, «в чистом виде» воплощал советскую власть – не требовал наличия субститутсов большого Другого (годы жизни с ним – единственный период в Лилиной жизни, когда она была верна мужчине, и у неё не было любовников). И дело не в том, что Лиля в отношениях с ним впервые испытала оргазм, а в том, что оргазм был вызван максимальным и прямым контактом не с конкретным мужчиной, а с самой властью, которая позволяла получить полноту наслаждения без всякого соотношения с законом. Лиля в таком контексте становилась как бы воплощением женского наслаждения в эпоху сталинизма – самой роковой и самой сексуальной женщиной СССР.

На вопрос о том, могла ли Лиля чувствовать себя виновной в этой ситуации (ибо, как мы помним, все известные женские сексуальные символы эпохи модернизма представлялись страдающими от чувства вины за обнаруженную сексуальность), можно попытаться найти ответ, обратившись к анализу Фрейдом биографии Достоевского. Фрейд объясняет эпилепсию Достоевского его самонаказанием за желание смерти отцу: желающий смерти отцу Достоевский в припадке эпилепсии сам становится временно мертвым. Когда же отец Достоевского действительно умер насильственной смертью и, тем самым, бессознательное желание писателя реализовалось, эпилептические припадки стали еще более сильными как выражение ещё более возросшего чувства вины. Но во время ссылки в Сибирь у писателя вообще прекратились эпилептические приступы. Почему, задает вопрос Фрейд? И отвечает, что когда наказание для писателя стало реальным физическим наказанием, то ситуация вины и самонаказания, проявляющаяся в виде эпилептических приступов, исчезла. Будучи реально наказан «отцовским»/царским политическим порядком через практики прямого телесного насилия, Достоевский выздоравливает и освобождается от чувства вины. Поэтому Лилиа и люди из её салона, живущие в условиях постреволюционного террора и насилия над человеческим достоинством (голод и холод послереволюционных лет и т. п.), конечно же, чувства вины испытывать не могли: когда человек максимально подвергается физическому наказанию, чувство вины, если вновь обратиться к теории психоанализа, заменяет чувство страха как желание избежать

физического наказания. Отсюда особые Лилины «греховность» и «наглость» (последние определения принадлежат не только Николаю Пунину, но и, независимо от него, Анне Ахматовой). В феминистской философии такая конструкция сексуальности, как уже было сказано, получает определение *jouissance féminine*. Парадоксально, но даже в условиях начатой в 60-е годы XX века идеологической травли по отношению к Лиле, она могла по-прежнему проявлять себя в качестве ничем не ограниченного субъекта желания – например, просить у того же Суслова, одного из главных организаторов травли, разрешения на обналичивание валюты в «Березке». И это в то время, когда хождение валюты в стране было запрещено законом и строго наказывалось уголовно. Однако Суслов ей это разрешает! И Лиля в результате всегда имеет на своём столе икру, крабов, шампанское «Вдова Клико» и многое другое. Женское желающее тело вынуждает отступить другого субъекта желания – советский тоталитаризм, парадоксальным образом признавший «наглость» женское желание, *jouissance féminine* достойным права на существование. По степени интенсивности это были желания одного уровня.

Сексуальность в условиях сталинского террора

а) *Любовные письма как жанр*

В ситуации сталинского террора Лиля Брик была той, кто воплощал собой перверсивную сексуальность этой аскетичной эпохи – подобно тому, как позже перверсивную сексуальность эпохи Перестройки воплотит знаменитый Чикатило. Лиля прошла три пика в реализации своей сексуальности – 20-30-е годы, когда её любовниками были известнейшие мужчины эпохи авангарда; конец 50-х годов – когда была опубликована их любовная переписка с Маяковским и Лиля оказалась в центре сексуально-идеологического скандала; и 70-е годы – когда у неё, восьмидесятилетней, были романы с Параджановым и Франсуа-Мари Банье. История Лилиной сексуальности присутствовала сначала в истории советской культуры через устные интерпретации (сплетни) о её бурной сексуальной жизни, а также в многочисленных литературных воспоминаниях, описывающих её эпатажное поведение и внешность (знаменитые глаза и волосы) – о Лилиной внешности почти одинаковыми словами писали Луи Арагон, Жорж Дюамель, Люк Дюртен, Диего Ривера, Теодор Драйзер, Виктор Шкловский, Николай Пунин, Борис Пастернак, Вениамин Каверин, Лидия Гинзбург, Лидия Чуковская, Рита Райт, Роман Якобсон и другие. К уровню наиболее скандальных сплетен уже 80-х годов относится её влюбленность в Параджанова, отвергшего её любовь, а также любовный роман с молодым французским писателем и драматургом Банье, которому было 29 лет, в то время как ей было 84.

Но кроме устной истории Лилиной сексуальности существует также и письменная история, зафиксированная в 65-м томе *Литературного наследства*, выпущенном в 1958 году, и вызвавшая громкий общественный скандал. Официально было объявлено, что письма Лили и Маяковского из тома 65 написаны «в развязном тоне, граничащем с цинической откровенностью» и «не представляют никакой ценности для исследования творчества поэта и удовлетворяют лишь любопытство обывательски настроенных читателей, поскольку эти письма приоткрывают завесу интимных отношений».^[330]

Что больше всего шокировало в этих любовных письмах? Не любовь («небывалая любовь поэта», как её обозначала сестра

Маяковского Людмила, главная соперница Лили Брик в спорах за материальное наследство Маяковского, которое после его смерти было поделено на две части: половина – Лиле, другая половина разделена на равные, а следовательно, меньшие части между мамой и сестрами Маяковского). Ибо в преданных огласке письмах, как оказалось, не было никакого любовного романтизма. Только безусловное подчинение со стороны Маяковского и различные просьбы, требования и приказы со стороны Лили, так же как и явное свидетельство того, что они втроем – Володя, Лиля и Ося – живут на «Володины» деньги. «Щеник! У-УУ-УУУ-УУУУ!....!....!.... Волосит! Ууууу-у-у-у-у-у!!! Неужели не будет автомобильчита! А я так замечательно научилась ездить!!!!.... Пожалуйста, привези автомобильчик!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (рисунок кошечки)!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (рисунок кошечки). Прежде чем покупать машину, посоветуйся со мной телеграфно, если это будет не Renault и не Buick. У-уууу-у-у.....!.... Мы все тебя целуем и ужасно любим. А я больше всех». О Лилином меркантилизме говорят забота о чулках, пижамках, духах, розовых и черных рейтузах... С его же стороны в письмах нет ничего, кроме полной покорности этой женщине и совершенно наплевательского отношения ко всем и всему, кроме неё. Он скучает и в Америке, и в Европе, и ему явно никто, кроме неё (и поэтому Оси), не нужен, скучен и неинтересен. Кроме акцентирования сексуальности, в письмах поражает их прагматизм, постоянные вопросы о деньгах и деловой тон, а также всякое отсутствие «чувств». То есть того, что предположительно является неотъемлемым содержанием любовной переписки, а также письма как жанра, позволяющего передать интимные чувства субъекта – и именно поэтому письмом как жанром стали заниматься русские формалисты (важно отметить в этом контексте роман Лили с блестящим молодым Юрием Тыняновым, экспериментировавшим в это время вместе со своими коллегами и друзьями формалистами в области теории жанров и в качестве литературного эксперимента написавшего свой первый биографический роман *Смерть Вазир-Мухтара*).

Однако ничего «внутреннего», «экзистенциального» мы не найдем не только в письмах Лили и Маяковского, но и вообще во всех документальных свидетельствах, касающихся Лили. Лилина сексуальность в этой переписке впервые в русской культуре

представлена без связи с женским неврозом, истерией или виной. С другой стороны, переписка свидетельствует, что из двух самых близких Лиле людей один – Володя – воплощает традиционные антропологические характеристики субъективности, в то время как второй – Ося – реализовывал практики жизни, дистанцирующиеся от традиционного антропологизма, которые проявлялись и в отношении к поэзии, и к «творчеству», и к сексуальной жизни (Лиля утверждала, что Ося «равнодушен к плотской стороне жизни»). В этом смысле можно предположить, что Осип репрезентировал такие формы жизни, которые позже в терминах Шкловского получили знаменитое определение *остранения*: сначала это было остранение не нужного ему в его революционной деятельности богатства и буржуазного быта родительской семьи, а после революции – не менее остраненное отношение к гуманистической антропологии, мешающей стратегиям включения в новую постреволюционную жизнь: «Вот сейчас Ося вернется из ЧК и сядем ужинать», – говорила Лиля друзьям. Потеряв его, Лиля потеряла «себя» (известна её фраза: «когда умерли Володя и Примаков – это умерли они, когда умер Ося – умерла я сама»). Можно сказать, что Лилины главные большие Другие – Ося и Советская Власть, совпадая в своей тенденции к освобождению от характеристик традиционного антропологизма, способствовали освобождению от этих характеристик и практик сексуальности, столь значимых для Лили – поскольку именно с их помощью она могла реализовать свою особенную женскую субъективность. В результате у неё появилась возможность, в отличие от женской субъективности в традиционной русской культуре, иметь *сексуальность без вины*.

б) Перверсивная сексуальность (салон в условиях террора)

Особая Лилина сексуальность и женственность (проявлявшаяся как «желанность») реализовывались в приватно-интимном пространстве «салона», комфортно обустроенного в условиях сталинского террора, как с горькой иронией замечала Анна Ахматова. Тоталитаризм, как отмечала Ханна Арендт, устанавливает особые парадоксальные отношения публичного и приватного, функционирующие иначе, чем в других типах обществ. Парадоксальным образом идеология тоталитаризма побуждает к созданию островов приватности в семье вне официальной системы: при условии, что граждане выполняют необходимые социальные ритуалы, тоталитарная система может не

вмешиваться в то, что происходит в частных пространствах. Следствием становится специфическое функционирование частности в условиях тоталитаризма, а именно – допущение в ней такой степени интенсивности непристойного наслаждения, которая невозможна в условиях буржуазной частности. Действительно, частная жизнь в западных демократических обществах, организованная как более публичная, не знает полной сокрытости и изоляции, а значит, лишена тех возможностей трансгрессивного наслаждения, которые характерны для тоталитаризма. Во втором случае его интенсивность столь велика, что за границей людям из СССР, привыкшим к местным насладительным практикам, становится скучно. Скучно за границей Маяковскому, лишавшемуся там насладительных практик садомазохизма и влечения к смерти («у нас все бурлит» – пишет Маяковский Лиле с Осей о жизни в советской России; именно из-за этого «бурления» сюда и ездят постоянно Эльза и Арагон). И если в публичных пространствах советские люди могли реализовывать только свои нормативные гендерные качества, то в частном пространстве у них появлялась возможность реализовывать свою ненормативную сексуальность, получая прибавочное наслаждение от её перформирования. Лили в условиях салона в культуре сталинизма могла становиться «настоящей женщиной», обнаруживать «подлинную женственность», которую не признавала коммунистическая идеология, а все, кто соприкасался с этой «мистикой женственности», имели шанс почувствовать себя «настоящими мужчинами», то есть теми, кем они не могли состояться в официальном публичном пространстве. И только в условиях тоталитарного общества частные вечеринки, еда, вино или одежда могли обеспечить субъекту особенное, ни с чем не сравнимое удовольствие. Поэтому у Лили в письмах к Маяковскому такое большое внимание уделяется одежде и еде, и так много восторга по поводу покупок. Поэтому и наслаждение сексуальностью в этом пространстве не ограничивается нормативными брачными практиками сексуальности. Лиле, как отмечают все знавшие её, очень редко бывало «скучно» (в отличие от традиционных скучающих героинь-истеричек русской литературы), она всегда была искренне чем-то занята (то балетом, то литературой, то кино, то игрой в карты). Даже в трудные времена (перед самоубийством Маяковского или во время

заклучения в лагере Параджанова) она искренне любила отдыхать за границей и получать от этого подлинное удовольствие – такое же, как от хорошего стола. Поэтому она с энтузиазмом сражалась за то, чтобы у неё к столу всегда были миноги и крабы. Она искренне любила свои желания и совершенно не понимала, что плохого в том, если она, например, переспит с чужим мужем Львом Кулешовым, и почему актриса Александра Хохлова, жена режиссера, хотела покончить с собой, когда у Лили начался роман с её мужем. Те практики сексуального наслаждения, которые переживала Лилия, становятся возможны в романтической или мистической литературе (собственно Лакан и связывает нефаллическое *jouissance féminine* с божественным). Но Лилия была, как уже было сказано, далека и от романтизма, и от мистики: она реально переживала *jouissance féminine* на уровне повседневной жизни, вследствие чего к ней так стремились «присоединиться» столь многие как мужчины, так и женщины,^[331] которые на фоне Лилиной абсолютной самодостаточности ощущали себя субъектами нехватки. Они любили не её физическое тело (поэтому бессмысленно описывать Лилину реальную внешность или рассматривать Лилины фотографии, на которых она часто кажется дурнушкой), а её *jouissance féminine*.

в) Идеология и сексуальность

В этой начавшейся в 1958 году уже после смерти Сталина, в эпоху «оттепели» истории примечательно то, что сексуальные преступления Лили были «обнаружены» только в связи с идеологическим преступлением – то есть преступлением против государства, так как эти любовные письма были отнесены к таким, которые, как сказано в письме Юрия Жукова в ЦК КПСС, «могли бы быть использованы враждебной нам иностранной пропагандой». Дело о Лиле Брик занимались несколько членов Политбюро (Суслов, Фурцева, Мухитдинов, Куусинен), несколько членов ЦК, министры и заместители министров. Как следствие публикации именно тома 65 *Литературного наследства* было принято следующее постановление ЦК: личную переписку писателей публиковать «только с особого разрешения ЦК КПСС». Если в западных массмедиа обнаруживаемые сексуальные перверсии привлекают внимание как факт нарушения принципа легальности, то в условиях тоталитарной культуры они вызывают интерес тогда, когда приобретают измерение политического

действия, то есть воспринимаются как направленные против власти государства. Поэтому «обычные» сексуальные перверсии не представляют интереса для власти, в том числе Лилина перверсивная сексуальность на протяжении всей её жизни, хотя она и являлась общеизвестной, а тем более известной органам НКВД. И только когда Лилина перверсивная сексуальность получила маркировку идеологического преступления (она была названа «убийцей революционного поэта»; по словам Людмилы Маяковской, «Л. Брик способствовала выстрелу 14 апреля 1930 года»), она становится объектом общественного внимания. Советской интеллигенцией начинают обсуждаться вопросы о том, кто были её многочисленные любовники, каким образом строилась их жизнь втроем в одной квартире с Бриком и Маяковским, как вокруг их сексуальных отношений строились остальные сексуальные отношения в Лилином салоне. На примере случая Лили Брик, ставшей в конце 50-х годов после опубликования её переписки с Маяковским главной сексуальной героиней эпохи, советские люди получали представление о сексуальной свободе – о том, что «постель», оказывается, может быть столь важна, как она была важна для Лили (при знакомстве с Примаковым Лилия прямо сказала ему, что «знакомиться лучше всего в постели»); что в «любви», оказывается, могут существовать перверсии – такие как садизм или мазохизм, или фетишизм, некрофилия или геронтофилия (любовь к Лиле молодого Банье, например). При этом характерно, что сама главная перверсивная героиня советской эпохи Лилия Брик после просмотра фильма Паоло Пазолини *Сало, или 120 дней Содомы* осуждает показанные в фильме «сексуальные ужасы»: перверсивная субъективность не идентифицирует себя с перверсивной, т. к. идентифицировать себя подобным образом значило бы переживать чувство вины, которое не должен испытывать психотический субъект. Маркировка его как перверсивного возможна только на дистанции внешнего взгляда «морального большинства».

Лилины сексуальные перверсии были известны власти давно, тем более что ГПУ принимало в них непосредственное участие, однако на протяжении многих лет – когда «бурлила» эта перверсивная сексуальная жизнь, всевидящее око государства им не препятствовало. Именно эффект тотальной надзорности обеспечивал функционирование либидинальной экономики этой эпохи, создавая

структуры особого насладительного частного пространства, – такие, как салон Лили. При полной лояльности салона по отношению к власти здесь, в условиях тотального надзора спецслужб (известно, что в Лилиной квартире повсюду были установлены прослушивающие устройства) – оказывалась возможна полная сексуальная свобода. Идеологическая лояльность была Лилиным ответом на тотальную надзорность; дополнением к идеологической лояльности являлась не признающая моральных ограничений сексуальная жизнь и вызывающая асоциальность салона. Асоциальность салона проявлялась не только в свободном сексуальном поведении, но и в полном равнодушии к советской общественной жизни. По Лилиным письмам невозможно понять, в какие годы они написаны, что происходит в стране (а происходят коллективизация и индустриализация, репрессии, арестовывают и расстреливают её любовников, близких людей – Примакова, Краснощекова, Агранова и других; и только опубликованный в 1961 году солженицынский *Один день Ивана Денисовича* спустя много лет как бы «раскроет им глаза» на происходившее, как можно предположить по письмам Эльзы).

В дни её молодости современники всегда писали о Лиле, что «она была невероятно красива» и только гораздо позже, благодаря дистанции возраста и физического старения, стало возможно дать хоть какие-то конкретные определения Лилиной внешности и, кроме общей характеристики её «невероятной красоты», уточнить: «Лилия никогда не была особенно красивой, но она была невероятно желанной». Желанной потому, что каждый, кто с ней сталкивался, чувствовал, что у него есть возможность стать её любовным объектом. В этом и заключалась её невероятная сексуальность: она была женщиной для каждого мужчины.

г) Жесткие законы *jouissance*

Напомним, что Лилия фактически сама спровоцировала направленную против неё кампанию конца 50-х годов, когда после долгих уговоров она все-таки передала Илье Зильберштейну, руководителю академических изданий *Литературного наследства* 125 писем и телеграмм из 416, а также свои воспоминания и воспоминания Эльзы, от которых редколлегия отказалась. С какой целью и для чего она это сделала? Был ли Лилин жест самообвинения самодеструктивным жестом субъекта признания, стремящегося во что

бы то ни стало избавиться от нехватки, – пусть даже ценой признания своего «преступления» – чтобы подтвердить свой статус особенного, уникального женского субъекта тоталитарной культуры?

Действительно, история Лилиного осуждения, публично зафиксировавшая её перверсивную сексуальность, которая, как оказалось, способствовала самоубийству главного поэта СССР Владимира Маяковского, не вынесшего этой сексуальности, в то же время способствовала её утверждению в качестве субъекта, обладающего уникальным статусом в истории русской литературы, которого не мог обеспечить ей после смерти Маяковского её муж Василий Катанян и которого её лишала сама изменившаяся после прекращения сталинского террора ситуация тоталитаризма, принявшего форму «оттепели». Ведь во время террора Лиля, как оказалось, была значима лично для Сталина (сохранившего ей жизнь, приказав не арестовывать «жену Маяковского»). Фактически сразу по нескольким причинам (из-за «Володи» в первую очередь) Лиля являлась привилегированным субъектом эпохи сталинского террора, в то время как в ходе начавшейся с наступлением хрущевской «оттепели» «либерализации» и «гуманизации» она фактически потеряла это особенное место. Не для того ли, чтобы обрести его вновь, Лилей и была задействована репрессивная советская государственная машина, подключенная к процессу восстановления её статуса субъекта перверсивной сексуальности?

Что позволено субъекту этого типа сексуальности? Ей позволено все! И главное – не просто свободно нарушать нормы советской морали и общественного поведения, но, используя практики деантропологизации, способствовать – в условиях СССР – созданию мифических параллельных миров, не признающего классовых и национальных границ *jouissance*. Поэтому Лиле необходимы её многочисленные, ревновавшие к наслаждению друг друга любовники. Андрей Вознесенский вспоминал, как Лиля с удовольствием рассказывала ему, что они с Осей любили запирать «Володю» на кухне и заниматься любовью, а он плакал и царапал дверь...

Лиля умерла, покончив самоубийством, хотя её состояние здоровья вполне позволяло ей продолжать жить. Почему? Можно сказать, она умерла не физически (конечно, не от перелома шейки бедра, лишившего её возможности самостоятельно передвигаться), а

психически, и вовсе не от несчастной любви к Параджанову, ибо эта женщина никогда не была сентиментальной. Она умерла потому, что новая система власти потребовала совсем других типов субъективации в обществе. На смену террору приходит надзорный тип насилия, который задействует в процессе субъективации механизмы самоцензурирования и вины, рефлексии и самоконтроля, которые не были столь востребованы в ситуации сталинского террора и которыми Лиля поэтому не владела. Ведущим культурным дискурсом в СССР в 60-70-е годы становится экзистенциальный дискурс сомнений и покаяний, переосмыслений и рефлексий: теперь в его терминах формируются новые типы коммуникации и интеллектуальных салонов. Лили же с её полной нечувствительностью к вине, с привычкой к хорошему столу и обустроенному быту как основным ценностям жизни начинает казаться современникам по меньшей мере скучной. Аркадий Ваксберг рассказывает о том, как прилетевшую из Парижа Лилу Андрей Вознесенский и болгарский поэт Любомир Левчев, обманув, оставили за рождественским столом одну с её миногами, крабами и Катаняном. Сексуальность этой новой эпохи должна была быть экзистенциальной, а не столь автоматической, механической и здоровой, как Лилина сексуальность. Именно в это время в советской культуре кроме таких «чистых» показателей сексуальности как садизм и мазохизм, определявших отношения противоположных полов в эпоху террора, интенсивнее развиваются более склонные к рефлексии формы сексуальности, например, женская или мужская гомосексуальность. Вписаться в эту культуру, быть в ней «интересной», то есть обрести более антропоморфную сексуальность Лили в принципе не могла.

Не случайно Лилина сексуальность, столкнувшись с гомосексуальностью Параджанова, просто «проиграла» ей.

«Я хочу желать СВОЕ желание», или что такое «настоящая красота»

Можно сказать, что Лили репрезентирует собой переломный момент в истории женской сексуальности в России. Женская сексуальность в России «до Лили» представлялась как с необходимостью соотносящаяся со структурой семьи и

осуществляющаяся в форме отношений межличностного партнерства (даже сексуальность, реализующаяся вне брака, ориентирована на структуру семьи, которая понимается как матрица сексуальных отношений, «ячейка общества»). Фигура Лили символизирует собой переход от сексуальности семьи к сексуальности, реализующейся на уровне государства, когда единственным достойным сексуальным партнером женского субъекта выступает неантропологическое образование – государство. Действительно, масштаб всех её мужчин меркнет по сравнению с тем масштабом реализации сексуальности, который больше всего привлекал Лилю – масштабом СССР, где она стремилась быть «первой дамой». Её участие в литературных делах, в литературных вечерах и культурных событиях, её поездки за границу – в частности, то, что ей и Осе в 1930 году отказали в визах, а потом все-таки принесли их даже на дом – обсуждает вся страна (об этом были публикации в «Правде» и «Комсомолке»). «Красота» в тоталитарном государстве обеспечивается совсем другими – неантропологическими – параметрами, а именно таким параметром власти, которому уже ретроактивно придается антропологический характер.

Парадоксальным образом «настоящей красавицей» Лилиа становится в старости, в 84 года – когда в аэропорту Шереметьево во время посадки в Москве по пути из Японии в Париж её заметил Ив Сент-Лоран и, поразившись её необычной внешностью, поспешил познакомиться. За этим последовали апартаменты в «Plaza-Athenee» на проспекте Монтеня, ежедневные новые наряды, духи и бижутерия от Ив Сен-Лорана, присутствие Ротшильдов на юбилейном вечере Лили в Париже в 1976 году в ресторане «У Максима», влюбленность в неё двадцатидевятилетнего драматурга и романиста Франсуа-Мари Банье... Как становится возможным этот странный эффект Лилиной красоты? Парадоксальным образом только теперь все качества «женского» и «женственнейшего», на которые она делала ставку в молодости, наконец-то окончательно обнаруживают свою неэффективность. Её «женская красота» наконец исчезла, обнажив совсем другое основание «красоты», а именно – отношения власти как *чистую красоту*. Но именно эта «красота» всегда и являлась настоящей Лилиной красотой, скрытой за красотой «женской», потому что безграничная красота власти (а вся страна знала о безграничности Лилиной власти над первым поэтом СССР Владимиром Маяковским)

всегда более «красива», чем любая «женская» красота: не случайно все знавшие её всегда обращали внимание на особую красоту её сияющих, манящих, бездонных, завораживающих глаз – ведь именно глаза, взгляд указывают на позицию власти в архаических и тоталитарных культурах.

И не Лиля ли разыграла карту «русской литературы XX века», канонизировав в ней через пять лет после смерти своим письмом Сталину «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи» Владимира Маяковского: без неё весь ход советской литературы не был бы другим?

...У неё был действительно необыкновенный темперамент («жадный интерес к жизни», по словам её подруги Татьяны Лещенко-Сухомлиной). Только один раз в жизни Лиля потеряла самообладание и упала без сознания – когда узнала о том, как зарезали Зинаиду Райх.

Можно сказать, Лиля Брик – это первая фигура в истории женской субъективности в России, которая сконструирована полностью вне традиционных параметров «женского»: ведущим в её конструкции субъективности был не механизм вины, а механизм *женского желания*. Однако парадоксом культуры русского модернизма оказывается то, что женское желание не может осуществляться в ней вне мужского или параллельно ему: оно неизменно настигает мужского субъекта вплоть до полного его уничтожения – что и демонстрирует самоубийство Маяковского в истории его любви к Лиле Брик. И именно это придает Лилиной фигуре продолжающий и сегодня поражать «демонизм» – хотя она «просто» осуществляет тот самый закон *jouissance féminine*, который так настойчиво пытается концептуализировать современная западная феминистская теория.

Примечания

1

См. *Шестов Лев*. Добро в учении графа Толстого и Ницше. Берлин: Скифы, 1923.

2

О «русских связях» и «первых контактах» с русскими Фрейда см.: *Эткинд А.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993, с. 130–140.

3

Башкирцева оставила после себя более ста картин, большую часть которых родственники перевезли в Украину, в места бывшего полтавского имения Башкирцевых, где большинство из них погибло от бомбы в начале Первой мировой войны; несколько картин Башкирцевой находятся в Русском музее и несколько – в Ницце и в экспозиции Люксембургской галереи.

4

Дневник Марии Башкирцевой. М.: Молодая гвардия, 1991, с. 20. Или: «Вся моя жизнь в этом журнале... Если я умру, скоро, я все сожгу, но если я не умру, дожив до старости, все прочтут этот журнал. Я думаю, что еще не существует такой фотографии, – если можно так выразиться – целой жизни женщины, всех её мыслей, всего, всего». (Там же, с. 49.)

5

Суслова А. П. Годы близости с Достоевским. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928.

6

С той девушкой у темного окна
Виденьем рая в сутолоке вокзальной
Не раз встречалась я в долинах сна.
Но почему она была печальной?
Чего искал прозрачный силуэт?
Быть может ей – и в небе счастья нет?

(стихи Марины Цветаевой, посвященные Марии Башкирцевой)

7

Хлебников Велимир. Свояси // Хлебников Велимир. Творения. М.: Советский писатель, 1987, с. 37.

8

Петровская Н. Из Воспоминаний // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976, с. 776.

9

Интересно, что эта знаменитая пациентка – Берта Паппенгейм – впоследствии стала первой женщиной-социальным работником в Германии и активной феминисткой.

10

См. *Распутина Матрена. «Дамский кружок» и «Бедная Муня» // Распутина Матрена. Распутин. Почему? Воспоминания дочери. М.: Захаров, 2000, с. 166–168.*

11

Там же, с. 167.

12

Там же.

13

Там же.

14

Брюсов Валерий. Страсть // Весы. № 8. 1904, с. 25.

15

Из письма Достоевского Аполлинии: «Продолжаю не обедать и живу утранным и вечерним чаем вот уже третий день. И странно: мне вовсе не хочется есть. Скверно то, что меня притесняют и иногда отказывают в свечке по вечерам, особенно в случае, если остался от вчерашнего дня хоть крошечный огарочек. Я, впрочем, каждый день в три часа ухожу из отеля и прихожу в шесть часов, чтоб не подавать виду, что совсем не обедаю». См.: *Брегова Д. История одной любви. Документальная повесть (Достоевский – Аполлиния Сулова). М.: Издатцентр, 1997, с. 126.*

16

Брегова Д. История одной любви, с. 126.

17

Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т., Т. 7. М.: Правда, 1982, с. 303–304.

18

Брегова Д. История одной любви, с. 126.

19

См. *Жеребкина Ирина. «Соблазненные или соблазняющие»? – постлакановский феминистский психоанализ // Жеребкина Ирина. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000, с. 107–133.*

20

См. *Жеребкина Ирина*. Мимезис и истерия: их значение для «генеалогии женщин» // *Жеребкина Ирина*. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм, с. 172–175.

21

См.: *Смирнов А. А.* Первая русская женщина-врач. М., 1960.

22

Из характеристики Сусловой министру народного просвещения Д. Толстому. См.: *Суслова А. П.* Годы близости с Достоевским. Издание М. и С. Сабашниковых, 1928. С. 40.

23

См.: *Летушков Т.* Сестры Суслвы // *Рабочий край*. № 256. 29 окт. Иваново, 1965. Цит. по: *Сараскина Л.* Возлюбленная Достоевского. Аполлинария Суслва: биография в документах, письмах, материалах. М.: Согласие, 1994.

24

Долинин А. С. Достоевский и Суслва // Достоевский Ф. М. Статьи и материалы под редакцией А. С. Долинина. Сб. 2. М.; Л., 1924, с. 172.

25

Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении своей дочери. СПб., 1992, с. 143.

26

Там же.

27

Имение Башкирцевых было вторым по размерам в тогдашней Малороссии после имения князя Кочубея; отец Марии – предводитель местного дворянства, дед – генерал, герой Крымской войны; по материнской линии род восходит к татарским князьям первого нашествия.

28

Дневник Марии Башкирцевой. Избранные страницы. М.: Молодая гвардия, 1991, с. 9.

29

Там же, с. 23.

30

Там же, с. 213.

31

Там же, с. 23.

32

Там же, с. 213.

33

Достоевский Ф. М. Полное соб. соч.: В 30 т., Т. 28. Кн. 2, с. 121–123.

34

С другой стороны, именно Лакан, как уже сказано, вводит связанное с женской субъективностью понятие наслаждения, в отношении которого он уточняет только то, что оно нефаллическое, задав тем самым феминистской философии ориентир для поисков альтернативной концепции сексуальности.

35

По словам Уильяма Гладстона, британского премьер-министра, написавшего одно из предисловий к *Дневнику* Башкирцевой «с её страстью к искусству могла бы соперничать, по крайней мере в известной степени, только её любовь к поклонению. Вечер в театре, хотя она смеялась беспрестанно, был для неё потерянным вечером, потому что в этот вечер она не занималась и её не видели». (См. вступительную статью к *Дневнику* Марии Башкирцевой, с. 11.)

36

Если в этом контексте попытаться установить причину невозможности взаимной любви между ними, то можно отметить, что Достоевский – при всей его любви к Аполлинарии – не любил в ней то, чем она хотела быть (писательницу и феминистку) и любил то, чем она *не* хотела быть (красавицу и роковую женщину).

37

В журнале братьев Достоевских *Время* было опубликовано три её рассказа – *Покуда* (1861), *До свадьбы* (1863), *Своей дорогой* (1864), а также её перевод с французского книги М. Минье. *Жизнь Франклина* (1870).

38

См.: переписку Василия Розанова с Достоевской А. Г. // *Минувшее: Исторический альманах*. Вып. 9. СПб.: Atheneum; Феникс, 1992.

39

Смирнов А. А. Первая русская женщина-врач, с. 68.

40

А. С. Долинин цитирует в своем предисловии к *Дневнику* Сусловой письмо Розанова к Волжскому, где он передает свой разговор с

Сусловой о причинах разрыва с Достоевским (Сулова А. С. Годы близости с Достоевским, с. 14).

41

См. *Сараскина Л. Возлюбленная Достоевского*, с. 87.

42

Однако, возможно, самым поразительным в этом путешествии является то, что он играет в игорных домах, часто проигрывается, и она, близости которой он так упорно добивается, дает ему деньги на покрытие проигрышей... «Как ты можешь играть, путешествуя с любимой женщиной?» – не столько упрекает его, сколько искренне удивляется брат Достоевского Михаил...

43

См.: *Слоним Марк. Три любви Достоевского. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998, с. 131.*

44

Достоевский пишет Сусловой письмо в день похорон жены 17 апреля 1864 года – его единственная корреспонденция в тот день. Через год в Петербурге он снова предлагает ей стать его женой – Сулова отказала.

45

Розанов В. В. – Глинке-Волжскому А. С. // Жизнь Василия Васильевича Розанова «как она есть» // «Москва», № I, 1992, с. 114; *Сараскина Л. Возлюбленная Достоевского*, с. 387.

46

«Это лучшее для женщины. Жизнь девушкой слишком одинока и, скажу, безрадостна, что бы там не говорили». (Там же, с. 197).

47

Там же, с. 314.

48

«Вы говорите, Графиня, выйти замуж... – пишет она в письме к Салиас. – За кого? (Если б даже не мое здоровье и не характер мой скучающий и наводящий скуку, ничем не удовлетворяющийся)... Притом выйти замуж значит связать себя с этим низким, рабским обществом, которое я не выношу. Я своих требований урезать не могу; что есть – прекрасно, нет – не надо, *уступок делать я не могу*» (выделено мной – И. Ж.) (Там же, с. 278–279).

49

Zizek Slavoj. The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality. London, New York: Verso, 1994, p. 108.

50

Не случайно именно во время их двухмесячного путешествия по Италии Аполлинария, являясь в качестве любовницы Сальвадора недоступным объектом желания для Достоевского, становится в то же время максимально привлекательной для него. То, насколько хорошо она это понимает, свидетельствует не только её *Дневник*, в котором садистически подробно регистрируются мучения Достоевского, не смеющего дотронуться до неё (хотя бы «поцеловать ногу») и бредящего исключительно этим желанием, забросив все свои литературные дела в этот период, но и повесть *Чужая и свои*, в которой вся история разрыва Анны и Лосницкого представлена в контексте его неудовлетворенного любовного желания и переживаний (хотя формальным поводом, как и в реальной жизни Достоевского и Суловой, является отвергнутая любовь Анны к молодому студенту).

51

Сулова А. П. Годы близости с Достоевским, с. 170.

52

В этом, кстати, Аполлинария была совершенно права: Достоевский действительно замещает её как потерянный объект желания игрой в рулетку (чему так удивлялся его брат), реализуя тем самым через перверсивный субститут функцию обладания, ускользая при этом из предложенной ему Аполлинарией истерической любовной оппозиции или/или, все/ничего.

53

См. об этом, напр.: *Сараскина Л.* Возлюбленная Достоевского, с. 28.

54

Позже она с горечью будет писать: «каким я тебя воображала прежде». См.: *Суслова А. П.* Годы близости с Достоевским, с. 171.

55

Достоевская Л.Ф. Достоевский в изображении своей дочери, с. 142–143.

56

Сараскина Л. Возлюбленная Достоевского, с. 11.

57

Розанов В. В. – Глинке-Волжскому А. С. // *Сукач В. Г.* Жизнь Василия Васильевича Розанова «как она есть» // «Москва», № 1, 1992, с. 114.

58

Розанов В. В. – Антонию, митрополиту С.-Петербургскому и Ладожскому // *Розанов В. В.* О себе и жизни своей. М., 1990, с. 695.

59

Розанов В. В. Уединенное. Т. 2. М.: Правда, 1990, с. 657.

60

Розанов В. В. – Глинке-Волжскому А. С. // Сукач В. Г. Жизнь Василия Васильевича Розанова «как она есть», с.114.

61

См.: Сараскина Л. Возлюбленная Достоевского, с. 415.

62

См. *Zizek Slavoj*. The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality, p.93., p.93.. 93.

63

См.: Эткинд А. Чистая игра с русской девушкой: Сабина Шпильерейн// Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993, с. 159–212.

64

См. *Zizek Slavoj*. The Plague of Fantasies. London, New York: Verso, 1997, p. 192–193.

65

Достоевская Л.Ф. Достоевский в изображении своей дочери, с. 143.

66

В этом смысле в любовных отношениях Аполлинарии Сусловой и Достоевского показательно полное отсутствие «литературы» («слов») как опосредующих их любовь: поражает полное отсутствие в их переписке каких бы то ни было маркировок её как «писательницы»

или его как писателя и создателя «великих» литературных произведений. Хотя, как мы знаем, в эту эпоху именно «слова» («литература») опосредует собой любовь и любовные отношения между мужчиной и женщиной в русской культуре.

67

Цит. по: *Сараскина Л.* Возлюбленная Достоевского, с. 23.

68

Дневник Марии Башкирцевой, с. 10.

69

Там же, с. 16 – 17.

70

См. об отличии конструкций мужской и женской гениальности: *Salecl Renata. Of male and female geniuses // Salecl Renata. (Per) Version of Love and Hate. London, New York: Verso, 1998, p. 53–57.*

71

Дневник Марии Башкирцевой, с. 298.

72

Там же, с. 264.

73

Там же.

74

Там же, с. 265.

75

Мария Башкирцева болела туберкулезом с 16-ти лет; кроме того, она страдала от галлюцинаций. «Мария Башкирцева, – передает Анастасия Цветаева воспоминания Леви, – несомненно, страдала слуховыми галлюцинациями. Помню такой случай: мы сидели, беседовали. Внезапно Мария настораживается, теряет нить беседы (прислушивается): звонок. Мы уверяем её, что никакого звонка не было. Спорит, уверена в обратном. Так бывало не раз» (Там же, с. 6).

76

См. Басманов А. Тлеющий разряд. Памяти Марии Башкирцевой // Дневник Марии Башкирцевой, с. 15.

77

В опубликованном Саймоном Карлинским *Дневнике* Владимира Злобина описано восприятие Философовым его близости с Гиппиус, состоявшейся на даче, после которой Философов не скрывает чувства потерянности и даже брезгливости. В раздражении он выражает неприязнь даже по отношению к привычке Гиппиус вставлять в свой мундштук его недокуренную сигарету: если для неё этот жест был выражением наивысшей формы близости, то им это её действие воспринимается как «грязное». См.: *Zlobin Vladimir. A Difficult Soul: Zinaida Gippius. Edited by Simon Karlinsky. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980, p. 86–87.*

78

См. *Zizek Slavoj. The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality, p. 91–92.*

79

Сараскина Л. Возлюбленная Достоевского, с. 415–418.

80

Слоним Марк. Три любви Достоевского, с. 168–169.

81

Неслучайно постлакановский феминистский психоанализ позже предложит альтернативную традиционному (мужскому) психоанализу версию прочтения симптоматики женской истерии и женской истерической субъективности, именно истерию рассматривая как ресурс для возможной теории *грядущей* женской субъективности. См., в частности: *MacCannell, Juliet Flower. The Hysteric's Guide to the Future Female Subject. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2000.*

82

Кони А. Ф. Воспоминания о деле Веры Засулич //Кони А.Ф. Избранное. М.: Советская Россия. 1989, с. 278.

83

Там же.

84

Как известно, генерал-адъютант Ф.Ф. Трепов (1809 – 1889) после покушения Засулич выжил и вскоре вышел в отставку.

85

Кони А. Ф. Воспоминания о деле Веры Засулич, с. 279.

86

Там же, с. 297.

87

Там же, с. 411.

88

Там же, с. 278.

89

К сожалению, ситуация с тех пор, как был написан этот текст, мало изменилась.

90

См. *Жеребкина Ирина*. «Соблазненные или соблазняющие»? – постлакановский феминистский психоанализ // *Жеребкина Ирина*. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000, с. 107–133.

91

Кони А. Ф. Воспоминания о деле Веры Засулич, с. 314

92

Брюсов Валерий. Дневники, 1891–1910. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1927, с. 136.

93

Брюсов Валерий. Из моей жизни. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1927, с. 58–63.

94

Там же, с. 12.

95

Цит. по: *Ходасевич Владислав*. Некрополь: воспоминания. Bruxelles: Les éd. Petropolis, 1939, с. 11.

96

Там же, с. 15–16.

97

Там же, с. 13.

98

Там же, с. 12.

99

Там же.

100

Берберова Нина. Курсив мой: автобиография. Т. 1. N.Y.: Russica Publishers, 1983, с. 462.

101

Ходасевич Владислав. Андрей Белый // Ходасевич Владислав. Некрополь: воспоминания, с. 49.

102

Берберова Нина. Курсив мой: автобиография, с. 194.

103

Ходасевич Владислав. Конец Ренаты, // Ходасевич Владислав. Некрополь: воспоминания, с. 9.

104

Ходасевич Владислав. Андрей Белый, с. 51.

105

Ходасевич Владислав. Конец Ренаты, с. 7.

106

Брюсов Валерий. Огненный ангел. СПб.: Северо-Запад, 1993, с. 562.

107

Ходасевич Владислав. Конец Ренаты, с. 12.

108

Там же, с. 14.

109

Там же, с. 308.

110

Волынский Аким. Русские женщины // Минувшее: Исторический альманах. Вып.17. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1995.

111

Там же, с. 263.

112

Ходасевич Владислав. Конец Ренаты, с. 15–26.

113

Там же, с. 12.

114

Гуль Роман. Я унес Россию // Апология эмиграции. Т. 1. Нью-Йорк: Мост, 1984, с. 209–210.

115

Одоевцева Ирина. На берегах Невы. М.: Художественная литература, 1988, с. 224.

116

Там же, с. 14.

117

Ходасевич Владислав. Конец Ренаты, с.18

118

Там же, с. 331.

119

Гуль пишет: «Помню, как-то Нина Ивановна в некоем подпитии рассказывала, как они с Брюсовым были где-то за границей (в Париже, по-моему) и как “весь день, не выходя из номера гостиницы, он в одних подштаниках по номеру со шприцем бегал”» (*Гуль Роман. Я унес Россию, с. 208.*)

120

Как пишет Берберова, все символисты «были несколько старомодны, церемонны, с белыми платочками, торчащими из карманов на груди, были несколько классовы». (*Берберова Нина. Курсив мой, с. 461.*)

121

Петровская Нина. Из «Воспоминаний» // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976, с. 778–779.

122

См. *Берберова Нина. Курсив мой, с. 462.*

123

Гуль Роман. Я унес Россию, с. 212.

124

См. параграф «русские “практики любви”» из первой части этой книги.

125

Брюсов Валерий. Шарá. Дневник девушки // Брюсов Валерий. Неизданное и несобранное. М.: Ключ, 1998.

126

Волошин Максимилиан. История моей души. Дневник // Волошин Максимилиан. Средоточие всех путей. М., 1989, с. 508.

127

Именно через структуру адюльтера известный критик эпохи модернизма Аким Волинский определяет специфику «русской женщины»: «Обозрев столько разных женских фигур в разных кругах и в разных условиях русского быта, я задаюсь вопросом: есть ли что-нибудь в русской женщине, отличающее её от западноевропейской женщины? Это женщина несомненно амуреточного типа, но амуреточность в ней носит в большинстве случаев трагический характер. Она быстро идет на роман. В складывающейся семейной жизни она представляет собой форменную опасность. Семья может разбиться в каждую данную минуту, от первого соблазнителя». См.: *Волинский Аким. Русские женщины*, с. 276.

128

Мар Анна. Женщина на кресте. М.: Ладомир, 1999.

129

Ходасевич Владислав. Брюсов // Ходасевич Владислав. Соб. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Согласие, 1997, с. 31–33.

130

См. *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М.: Художественная литература, 1990, с. 565.

131

Брюсов Валерий. Добрый Альд // Брюсов Валерий. Неизданное и несобранное. М.: Ключ, 1998, с. 127.

132

Ходасевич Владислав. О порнографии // Эрос. Россия. Серебряный век. М.: Серебряный бор. 1992, с. 294–300.

133

Там же, с. 296–297.

134

Белый Андрей. Москва. М.: Советская Россия, 1989, с. 139–140.

135

См.: *Волошин Максимилиан.* Рассказ о Черубине де Габриак/ /Памятники культуры. Новые открытия: 1988. М., 1989, с. 41–61; или *Ланда М.* С.Мифисудьба//ЧерубинадеГабриак. Исповедь. М.:АГРАФ,1998, с. 5–44.

136

Брюсов Валерий. В зеркале. Из архива психиатра // Брюсов Валерий. Последние страницы из дневника женщины. М.: Горизонт, 1991, с. 53.

137

Там же.

138

Там же, с. 53–54.

139

Там же, с. 57.

140

Там же, с. 60.

141

Там же, с. 61.

142

Брюсов Валерий. Добрый Альд, с. 129.

143

См.: *Берберова Нина. Курсив мой, с. 146.*

144

«И теперь уже я, как лунатик, не могу оторвать глаз от его лица. Мне начинает казаться, что от его лица исходит свет, что оно окружено сияющим ореолом» (*Одоевцева Ирина. Избранное. М.: Согласие, 1998, с. 353–354).*

145

См.: *Иванов Георгий. Петербургские зимы // Серебряный век. Мемуары М.: Известия, 1990, с. 241–245.*

146

См. там же.

147

См.: *Герштейн Эмма. Анна Ахматова и Лев Гумилев // Герштейн Эмма. Мемуары.* СПб.: ИНАПРЕСС, 1998, с. 316–386.

148

См.: *Ходасевич Владислав. Брюсов*, с. 31–33.

149

Одоевцева Ирина. Избранное, с. 465–466.

150

Хотя наиболее пострадавшей в результате стороны, конечно же, был не Маковский, а Елизавета Дмитриева: вся её жизнь после этого была полностью разрушена – хотя у неё были и другие любовные увлечения, и увлечение антропософией – и измерялась в терминах одной-единственной жизненной истории. Елизавета Дмитриева до конца своих дней никак не могла забыть то чувство физического отвращения, которое вызвала у Маковского. «У меня навсегда были отняты и любовь, и стихи», – пишет она в своей «Исповеди» в 1926 году. См.: *Черубина де Габриак. Исповедь.* М.: АГРАФ, 1998, с. 276.

151

См. *Тарновская Мария. Записки М. Тарновской. Исповедь истерзанной души*, Киев, 1913.

152

Ходасевич Владислав. Андрей Белый // Серебряный век. Мемуары. М.: Известия, 1990, с. 208.

153

Валентинов Н. Два года с символистами. М.: XXI век. Согласие, 2000, с. 137.

154

Там же, с. 125.

155

Блок Л. Были и небылицы о Блоке и о себе. Bremen: K-Press, 1979.

156

См. *Zizek Slavoj*. Courtly Love, or, Woman as Thing // *Zizek Slavoj*. The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality, p. 89–112.

157

Белый Андрей. Начало века, с. 365.

158

Там же, с. 381.

159

Ходасевич Владислав. Андрей Белый, с. 213.

160

См. там же, с. 208.

161

См. *Богомолов И. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999, с. 54.

162

Блок Л. Были и небылицы, с. 54.

163

Там же, с. 51.

164

Там же, с. 52.

165

Там же, с. 54.

166

Названия знаменитых любовных поэтических циклов Александра Блока, посвященных Н. Н. Волоховой и Л. А. Дельмас.

167

Валентинов Н. Два года с символистами, с. 123.

168

Там же, с. 136.

169

«А я действительно всю ночь не спал, оттого и почерк такой. Я провел необычайную ночь с очень красивой женщиной» (Письмо к матери, 18.04.1908); «После многих перипетий очутился часа в четыре ночи в какой-то гостинице с этой женщиной, а домой вернулся в девятом. Так и не лягу» (Письмо к матери, 18. 04.1908); «Напиваюсь ежевечерне, чувствую потребность уехать и прервать на некоторое время городской образ жизни» (Письмо к матери, 4.07.1908). Цит. по: *Немеровская О., Вольпе Ц.* Судьба Блока, Воспоминания. Письма. Дневника. М.: Аграф, 1999, с. 150.

170

См. *Жеребкина Ирина.* «Соблазненные или соблазняющие»? – постлакановский феминистский психоанализ // *Жеребкина Ирина.*

«Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм, с. 107–133.

171

Блок Л. Были и небылицы, с. 62.

172

Там же, с. 81.

173

Там же, с. 65.

174

Там же, с. 51.

175

Там же, с. 8.

176

Там же, с. 81.

177

Там же, с. 63.

178

Там же.

179

Берберова Нина. Курсив мой. Автобиография: В 2 т. New York: Russica Publishers, 1983, с. 1.

180

Берберова Нина. Железная женщина. Рассказ о жизни М.И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и её друзьях. New York: Russica Publishers, 1981, с. 5.

181

Берберова Нина. Железная женщина, с.11.

182

Там же, с. 9.

183

Там же, с. 8.

184

Хотя Берберова в *Курсив мой* пишет о специальной задаче «раскрытия смысла» как основной задаче своего литературного творчества (*Берберова Нина. Курсив мой, с. 7*).

185

Там же, с. 6.

186

См. *Салецл Рената. (Из)вращения любви и ненависти. М.: Художественный журнал, 1999.*

187

Берберова Нина. Курсив мой, с. 241.

188

Там же, с. 41.

189

Там же, с. 259.

190

Там же, с. 506.

191

Берберова Нина. Железная женщина, с. 8.

192

Например, описание лесбийства или «женского скотоложства» как сексуальных перверсий у современных русских писателей Виктора Ерофеева или Владимира Сорокина.

193

Берберова Нина. Курсив мой, с. 30.

194

«Во время приезда в Советский Союз в 1989 году Берберова без обвиняков заявила, что Будберг была агентом сразу двух разведок – советской и английской... Не опровергается в *Железной женщине* и версия о том, что была Мария Игнатьевна связана и с разведкой немецкой». См. *Баранов Вадим. Горький без грима. Тайна смерти.* М.: АГРАФ, 1996, с. 323.

195

Берберова Нина. Курсив мой, с. 26–27.

196

Тарновская П. И. Воровки. Антропологическое исследование. СПб., 1891.

197

В отличие, кстати, от благородных женщин в детективах Агаты Кристи, которые, не будучи обремененными ответственностью перед «великой русской литературой», воруют просто потому, что они женщины.

198

Берберова Нина. Железная женщина, с. 219.

199

Берберова Нина. Курсив мой, с. 349.

200

Берберова Нина. Железная женщина, с. 344.

201

В первой главе автобиографии Берберова пишет, что больше всего ценит в себе умение делать самостоятельный выбор, даже если его результаты плохи, а также о своей способности «не изменять себе самой». См. *Берберова Нина. Курсив мой, с. 7—11.*

202

Там же, с. 620.

203

И, тем не менее, хотя Берберова, как она пишет в *Курсиве*, наблюдает в Париже старую и уродливую Симону де Бовуар (а также старую и уродливую Ахматову), Симона де Бовуар всё же остается столь же недостижимой для неё, как и в годы берберовской молодости, когда Берберова могла лишь издали наблюдать молодую, «с широким бедрами и блестящими глазами» Симону, узнавать о её новых книгах и любовниках, но никогда не осмелилась подойти...

204

Берберова Нина. Железная женщина, с. 7.

205

Николай Васильевич Макеев.

206

Берберова Нина. Курсив мой, с. 275.

207

Там же, с. 25.

208

См. *Жеребкина Ирина. «К теории лесбийской сексуальности»: Тереза де Лауретис и Элизабет Гросс // Жеребкина Ирина. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм, с. 192–201.*

209

Такую ситуацию пристального взгляда Фрейд обозначает понятием скопофилии – получения сексуального удовольствия с помощью рассматривания. Фрейд различал три стадии скопофилии: первая является аутоэротичной – её объектом выступает часть собственного тела субъекта; две следующие стадии: взгляд, направленный на другой объект (маскулинная скопофилия) и взгляд, выступающий объектом, на который направлен другой взгляд (женский эксгибиционизм). Главной характеристикой скопофилии является стремление к обладанию – так же, как и в жанре биографического письма.

210

Берберова Нина. Железная женщина, с. 5.

211

«Прозвище это нынче перешло на саму Берберову, и не без оснований». (*Витковский Е. В. Почерк Петрарки//Берберова Нина. Курсив мой, с. 16–17.*).

212

Zizek Slavoj. “I Hear You with My Eyes”; or, The Invisible Master // Gaze and Voice as Love Objects / Renata Salecl, Slavij Zizek eds., Durham, London: Duke University Press, 1996, p. 94.

213

Ibid., p. 94–95.

214

Берберова Нина. Курсив мой, с. 30.

215

Там же, с. 261.

216

Там же, с. 31.

217

И даже умнейший Ходасевич оказывается подвержен, к её удивлению, этой слабости – особенно сильно проявившейся во время их путешествия в Венецию; и поэтому её задачей всегда было «не идентифицироваться» с ним, особенно в глубинах его депрессий и отчаяния. См. *Берберова Нина. Курсив мой, с. 243–244.*

218

Баранов Вадим. Горький без грима. Тайна смерти, с. 316.

219

Там же, с. 305.

220

Там же, с. 327.

221

Там же, с. 325.

222

Там же, с. 329.

223

Поэтому Баранов упрекает Берберову за излишнюю романтизацию Муриноного образа в её в общем-то безжалостной книге о Муре.

224

Они с Ходасевичем признают его, по её словам, только в одном смысле – как структуру и рациональный конструкт: «У меня были мифы, но никогда не было мифологии». См. *Берберова Нина*. Курсив мой, с. 25.

225

«Я свободна жить где хочу, как хочу, читать, что хочу, думать обо всем, что хочу, так, как я хочу, и слушать кого хочу... Я могу знать все, что хочу знать, и я могу забыть все, что мне не нужно. Я могу задать любой вопрос и получить на него ответ. Я выбираю своих друзей», и т. п. См. *Берберова Нина*. Курсив мой, с. 32.

226

См.: Будницкий О. В. «Дело» Нины Берберовой // Новое литературное обозрение. № 39 (5/ 1999).

Неслучайно в автобиографии Берберова так много пишет об Америке и о таком прогрессивном американском стиле жизни – технологическом, с ироничным отношением к собственной субъективности, способном менять свои идентификации, и как легко и быстро она, в отличие от других «русских», смогла адаптироваться к нему. И если в биографическом жизнеописании Муры она, стремясь обнаружить нехватку в Муриной «железной» женской субъективности, исследует её психоаналитическую «изнанку», то в описании своей собственной жизни, содержащем много интересных, близких к документальным (или, возможно, симулирующих их?) сведений, она как бы выстраивает границу, изолирующую все «личное» и не позволяющую читателю добраться до психологической «изнанки» автора. С одной стороны, на уровне автобиографии у Берберовой – подчеркиваемые откровенность и прямота в отношении себя, своих действий и чувств, с другой стороны, подчеркивание «личного» как «общезначимого» (ведь Берберова характеризует себя в контексте своих отношений с различными известными людьми в их драматических экзистенциальных ситуациях). Откровенно рассказано о первых сексуальных опытах, о несентиментальности тайного отъезда из России с Ходасевичем, оставившим больную и беспомощную жену, о жизни при Горьком в качестве приживал, о своем нежелании участвовать в трагедийных идентификационных поисках Ходасевича, а также в трагедиях кого бы то ни было вообще, и о своем желании и умении выжить любой ценой, реализуя тем самым стратегии «новой» – депсихологизированной и поэтому способной утверждать свою идентичность в современной борьбе за признание женской субъективности.

А зависит, как оказывается, например, от торговли её мужа Н. В. Макеева – сотрудника Лувра в период фашистской оккупации – конфискованными у евреев картинами. См. *Берберова Нина*. Курсив мой, с. 144.

Фраза Тынянова о своих учениках. Цит. по: *Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989, с. 56.*

230

Предметом нашего анализа являются не только их академические, но и внеакадемические тексты: *Герштейн Эмма. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998; Гинзбург Лидия. Записные книжки. Новое собрание. М.: Захаров, 1999, а также воспоминания и переписка Ольги Фрейденберг с Пастернаком: Переписка Бориса Пастернака. М.: Художественная литература, 1990.*

231

Harris Jane Gary. The Crafting of a Self: Lidiia Ginzburg's Early Journal // Sexuality and the Body in Russian Culture / ed. by Jane T. Costlow, Stephanie Sandler and Judith Vowles. Stanford: Stanford University Press, 1993, p. 280.

232

Гинзбург Лидия. Записные книжки. Новое собрание, с. 123.

233

Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989, с.13.

234

«Мне легко показать, – писала она, – исходя из хронологии работ Марра, свою полную самостоятельность... Авторитет Марра и ортодоксальность его фанатичных учеников часто сбивали меня, неопытную, с толку, а частью давили и терроризировали. Но внутренне я очень скоро сбросила с себя всякое принуждение». См.: *Фрейденберг О. М. Воспоминания о Н. Я. Марре // Восток Запад. Исследования, переводы, публикации. М.: Наука 1988, с. 200.*

235

Гинзбург Лидия. Записные книжки. Новое собрание, с. 36.

236

Мандельштам Надежда. Вторая книга. Париж: Ymca-Press, 1983, с. 243.

237

Советская культура не оказалась исключением: именно в этот период, как известно, создаются концепции языка русского авангарда, русских формалистов и бахтиновская концепция языка, получившие мировую известность и влияние в культуре XX века.

238

Язык, выступая основным средством реализации субъективности, в то же время является и основным средством кастрации: парадокс, но кастрированный на уровне языка постреволюционный интеллигентный субъект автоматически лишается не только языкового/символического места в «новом мире», но и условий буквального/внесимволического выживания: ведь кроме сложных и болезненных идентификационных проблем, литературоведческая научная работа для всех трех женщин становится единственным источником существования и буквального физического выживания в это суровое время – голода и партийных чисток 20-х годов, террора, доносов и лагерей 30-х, войны и блокады 40-х (все они пережили ленинградскую блокаду), безвременья 50-х и политического цинизма 60-х годов. Поэтому известные слова Тынянова «что же, они пришли к столу, когда обед съеден» о ситуации женщин/учениц формалистов, кроме *символической* зависимости указывают также на прямую, *физическую* зависимость в ситуации буквального физического выживания в науке и литературном творчестве, что делает ещё более драматической их жизненную ситуацию.

239

Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом, с. 13.

240

Напомним, что различие мужского и женского субъекта у Лакана не имеет отношения к делению по признаку биологического пола.

241

Gallop Jane. The Daughter's Seduction. Feminism and Psychoanalysis. Ithaca: Cornell University Press, 1982, p. 97.

242

Как специалист по Лермонтову, Герштейн была хорошим текстологом, противопоставляющим «текстологию» («реальность») литературной теории («виртуальной реальности», в частности, литературной теории формалистов), чему способствовала её долголетняя работа в музеях и архивах.

243

См. характерный эпизод демонстрации строго проверенной «истины» из *Мемуаров* Эммы Герштейн: «Анна Андреевна сказала, что так он (В. Г. Гаршин. – И. Ж.) всегда заходит к ней, возвращаясь домой с работы, что живет он на улице Рубинштейна. Сейчас (1991) я проверила это и убедилась, что Гаршин действительно жил на этой улице, в доме, стоящем на углу Фонтанки, а больница, где он работал, помещалась на Петроградской стороне. Вероятно, он сходил с трамвая на Невском, переходил Фонтанку по Аничкову мосту, после чего ему оставалось только повернуть направо, чтобы дойти до своего дома. Но он сворачивал налево и шел к Шереметевскому дворцу, где во дворе жила Анна Андреевна» (*Герштейн Эмма. Мемуары*, с. 265).

244

Мандельштам Надежда. Вторая книга, с. 509.

245

Одно из важнейших понятий теории русского формализма.

246

Гинсбург Лидия. Записные книжки. Новое собрание, с. 85.

247

Гинсбург Лидия. Человек за письменным столом, с. 422.

248

Фрейденберг – Пастернаку, от 25. VII. 10 // Переписка Бориса Пастернака, с. 40.

249

Там же.

250

Дьяконов И. М. По поводу воспоминаний О. М. Фрейденберг о Н. Я. Марре // Восток – Запад. Исследования, переводы публикации, с. 178.

251

Фрейденберг – Пастернаку, от 25. VII. 10 // Переписка Бориса Пастернака, с. 37.

252

См., например, Lydia Ginzburg's Alternative Literary Identities: A Collection of Articles and New Translations / Ed. Emily Van Buskirk and Andrei Zorin. Russian Transformations: Literature, Culture and Ideas, vol. 3. Oxford: Peter Lang, 2012.

253

Гинзбург Лидия. Записные книжки. Новое собрание, с. 224.

254

Там же, с. 205–206.

255

Там же, с. 184.

256

Там же, с. 193.

257

Там же, с. 455.

258

Там же, с. 11.

259

«Изучая Л. Толстого, – пишет Б. Эйхенбаум, – и эпоху 50-60-х годов, я обратил внимание на один исторический факт: появление в эту эпоху огромного количества всяких “чудаков”... Они были уверены в себе, влюблены в себя, поглощены собой. Они считали себя гениями и требовали славы. То и дело попадая в смешное или жалкое положение, они проклинали Россию, судьбу, историю... Их было много, но большая их часть не оставила никаких следов своего существования. Они сдавались с возмущением, но без боя». (*Эйхенбаум Борис. Маршрут в бессмертие. Жизнь и подвиги чухломского дворянина и международного лексикографа Николая Петровича Макарова. М., 1993, с. 5–6).*

260

Не случайно в кругу формалистов был популярен жанр детектива (творчество В. Каверина, например), в котором интрига повествования обуславливается поиском жертвы.

261

Гинзбург Лидия. Записные книжки, с. 248.

262

См. также свидетельство об алкоголизме Тынянова в: *Гуль Роман*. Ю. Н. Тынянов // *Гуль Роман*. Я унес Россию: апология эмиграции, с. 287–291.

263

Гинзбург также пишет о себе как о «жестокой ученице» в связи с Тыняновым и Эйхенбаумом: «У нас есть к учителям человеческая привязанность, есть благодарность и уважение (о, мы вовсе не наглы! – мы почтительны). Но нет уже веры и нет специфического пафоса ученичества (раньше был, в высшей степени)». См. *Гинзбург Лидия*. Человек за письменным столом, с. 23–24.

264

См. особенно главы «Оцепенение» и «Отрезки блокадного дня» в *Гинзбург Лидия*. Человек за письменным столом, с. 592–606.

265

В этом контексте характерен приводимый Герштейн с сарказмом пример, когда малоизвестный поэт Рудаков, сосед Мандельштамов по воронежской ссылке всерьез сравнивает себя как поэта с Пастернаком или Мандельштамом. См.: *Герштейн Эмма*. Мемуары, с. 132.

266

Мемуарам Эммы Герштейн присуждена премия Антибукер за 1998 год.

267

«Следует даже признать, что раны и уколы, как и некоторые разочарования, еще больше привязывали меня к ним. Почему? Не знаю». (*Герштейн Эмма*. Мемуары, с. 404).

268

Фрейденберг – Пастернаку, от 25. VII. 10 // Переписка Бориса Пастернака, с. 7.

269

Гинзбург Лидия. Письма Бориса Пастернака // Претворение опыта. Л.: Новая литература; Рига: Авотс, 1991, с. 221–231.

270

Переписка Бориса Пастернака, с. 47.

271

Там же, с. 152.

272

Там же, с. 155.

273

Две основные опубликованные книги О. М. Фрейденберг из её огромного научного наследства: Миф и литература древности (М.: Наука, 1978) и Поэтика сюжета и жанра (М., 1936 и М.: Лабиринт, 1997).

274

Переписка Бориса Пастернака, с. 45.

275

Брагинская Н. В. Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе. М.: Изд. Дом ГУВШЭ, 2009, с. 3–4.

276

Брагинская Н. В. От составителя // *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1998, с. 568.

277

См. *Брагинская Н. В.* Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе, с. 28–32.

278

Там же, с. 26.

279

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности, с. 177

280

Фрейденберг О. М. Будет ли московский Нюрнберг? (Из записок 1946–1948), с. 162–163.

281

Там же.

282

Переписка Бориса Пастернака, с. 213.

283

См. *Брагинская Н.* «...Имеют свою судьбу» // *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997, с. 431.

284

Там же, с. 179.

285

См. Брагинская Н. В. Комментарий // Фрейденберг Ольга. Миф и литература древности, с. 533.

286

См. там же, с. 575.

287

Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. М.: Новое издательство, 2008, с. 26.

288

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра, с. 255–256.

289

Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом, с. 139.

290

Там же, с. 141.

291

Гинзбург Лидия. Записные книжки. Новое собрание, с. 208.

292

Там же.

293

Там же, с. 210.

294

О влиянии лесбийской идентификации на творчество Гинзбург см. Harris Jane Gary. The Crafting of a Self: Lidiia Ginzburg's Early Journal //

Sexuality and the Body in Russian Culture / ed. by Jane T. Costlow, Stephanie Sandler and Judith Vowles, p. 263–282.

295

«Самые древние хоры в античной истории – исключительно женские». См. *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности, с. 400.

296

Там же, с. 377.

297

Там же, с. 375.

298

Там же, с. 387.

299

Там же, с. 369.

300

Там же, с. 384.

301

Там же, с. 396.

302

См. там же, с. 539.

303

Переписка Бориса Пастернака, с. 52.

304

См. раздел «Анна Ахматова и Лев Гумилев» в Мемуарах Герштейн.

305

Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом, с. 123.

306

См. *Harris Jane Gary.* The Crafting of a Self: Lidiia Ginzburg's Early Journal, p. 263–282.

307

А отнюдь не в терминах лесбийского нефаллического *jouissance*, когда вместо символической «экономии утраты» сексуальность понимается как внесимволическое «производство». (См. Жеребкина Ирина. К теории лесбийской сексуальности: Тереза де Лауретис и Элизабет Гросс // *Жеребкина Ирина.* «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм, с. 192–201).

308

Фрейденберг Ольга. Сафо // Новый круг. № 2. Киев, 1992, с. 147.

309

Например, «в древних мифах “любовь” достигалась через смерть, – уточняет Фрейденберг, – другими словами, “эрос” вовсе не означал “любви” в позднейшем смысле, а соответствовал возрождению природных сил – восходу солнца, главным образом, но и весне, теплу, детям, молодой растительности». (*Фрейденберг Ольга.* Миф и литература древности, с. 299.)

310

См.: *Полякова С. В.* «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997.

311

Переписка Бориса Пастернака, с. 139.

312

Фрейденберг– Пастернаку.1 7. 11.5 4./ /Переписка Бориса Пастернака, с. 295.

313

Полякова С.В. Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. Ann Arbor: Ardis Publisher, 1982, с. 51.

314

Полякова С.В. Поэзия Софии Парнок // *Парнок Софья*. Собрание сочинений. / Вст. статья, подготовка текста и примечание С. Поляковой. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998, с. 18.

315

Там же, с. 20.

316

Там же.

317

Karlinsky Simon. Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World and Her Poetry. Cambridge, 1985, p. 84.

318

Кудрова Ирма. Гибель Марины Цветаевой. М.: Независимая газета, 1995, с. 229–230.

319

Grosz Elizabeth. Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies. New York; London: Routledge, 1995, p. 141–187.

320

Цит. по: *Полякова С.В. Поэзия Софии Парнок // Парнок Софья. Собрание сочинений, с. 15.*

321

Там же.

322

Кудрова Ирма. Гибель Марины Цветаевой, с. 34.

323

Кудрова Ирма. Гибель Марины Цветаевой, с. 257–258.

324

Цит. по: *Кудрова Ирма. Гибель Марины Цветаевой, с. 109.*

325

Бахрах Александр. По памяти, по записям. Литературные портреты. Р.: La Presse Libre, 1980, с. 195–196.

326

См. *Катанян Василий. Лиля Брик, Владимир Маяковский и другие мужчины. М.: Захаров-Аст, 1998, с. 18.*

327

Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX веков. В 3 томах. Том 3. С-Я/ Павел Фокин, Светлана Князева ред. М.: Амфора, 2008, с. 109.

328

Бахрах Александр. По памяти, по записям, с. 197.

329

Ваксберг Аркадий. Лиля Брик. Жизнь и судьба. М.: Олимп; Смоленск: Русич, 1997, с. 120.

330

Там же, с. 117.

331

Оказалось, что Лилия магически действовала и на женщин: все возлюбленные Маяковского, которым она разбивала жизни, относились к ней с искренним почтением – так же, впрочем, как и жены или подруги ее мужчин.