

*В.Я. Брюсов о женщине  
(анализ гендерной проблематики творчества)*

*М.В. Михайлова (Москва)*

В предисловии к своему прозаическому сборнику «Ночи и дни» (1913) В.Я. Брюсов сформулировал задачу, стоявшую перед ним при написании вошедших в него повестей и рассказов: «...всмотреться в особенности психологии женской души»<sup>1</sup>. Сборник объединил произведения, созданные между 1908 и 1912 годами. Центральной в нем была повесть «Последние страницы из дневника женщины» (1910), вызвавшая бурную полемику в периодической печати (из-за нее номер журнала, в котором она первоначально была опубликована, даже подвергся аресту по обвинению в безнравственности). В нем также была напечатана психодрама в одном действии «Путник» (1910), воспроизводившая «вечный» диалог мужчины и женщины. И почти все остальные произведения, помещенные в нем, также запечатлели женские характеры и судьбы («За себя или за другую», «Ее решение», «Через пятнадцать лет» и др.).

Само по себе желание Брюсова изучить женскую психологию не было оригинальным, но способ, который он избрал для этого, был смел: в упомянутой повести он попытался полностью перевоплотиться в женщину, избрав форму женского дневника как наиболее точно отвечающую этому желанию и наиболее полно раскрывающую все нюансы психологических переживаний. Но не просто женщину пытался воссоздать писатель, а женщину современную, тот тип, который, на его взгляд, был рожден временем. Его интерес к женскому «декадентскому» типу был последовательным. Уже молодого Брюсова отличало стремление воссоздавать различные поэтические индивидуальности, воспроизводить чужую творческую манеру. И одна из выбранных масок была женской. «Русская бодлерианка» Зинаида Фукс с упоением смаковала всевозможные ужасы («гниющий и зловонный» женский труп, женская грудь, источающая не молоко, а кровь»<sup>2</sup>).

Характер героини «Последних страниц ...» Nathalie можно считать в некотором роде развитием данного типа. И здесь, надо признаться, Брюсов оказался настолько «в авангарде» гендерных представлений эпохи, что в «современность» этой нарисованной им женщины-убийцы не поверили в первую очередь критики, сочтя, что Брюсов наделил женщину мужскими чертами. По настоящему ново было то, что женщина Брюсова представала не традиционно страдательным началом, а в той или иной мере вершительницей своей и мужской судьбы, хотя в соответствии с существующими в обществе гендерными стереотипами писатель отвел женщине единственное – уготованное ей, как и прежде – поле деятельности: любовь.

Собственно, этот же агрессивный вариант женского характера Брюсов развивал и в дальнейшем. В книге «Стихи Нелли» (1913) лирическая героиня призывает возлюбленного «отдаться»<sup>3</sup>, мечтает «губами жестокими жать» его рот, который, кстати, имеет женские очертания: «розанчик аленький» – как, впрочем, и его цвет глаз – лиловый (все оттенки фиолетового в начале XX века преимущественно женская цветовая гамма<sup>4</sup>), она хочет его «мучить ... сказкою, глядя ... в упор». Кроме того, ее возлюбленный ведет себя в любовных играх так, как свойственно женщине: боится, сопротивляется (отсюда призыв, обращенный к нему: «Не надо ни страха, ни ропота...»). Он покорен, полностью подчинен ее воле («Он улыбнулся кротко, / И в губы дал себя поцеловать...»); после любовных ласк он «лежал, безмолвный, утомленный, / В моих дрожащих, радостных руках»). Кроме того, выбор лексических средств, используемых для воссоздания бытового фона и пейзажа, также определяется преимущественно мужскими властными стратегиями: свет и ночи – «исступленные», «взоры ресторанов» – «горящие», «ответы» – «манящие», над всем живым сеть соблазнов «раскинула» (т.е. овладела, покорила) – Страсть<sup>5</sup>. Самохарактеристика же героини, ее сравнения себя с фарфоровой статуэткой и хрупким лотосом воспринимаются не более, чем манерность и томное кокетство.

Таким образом, с самого начала своеобразного брюсовского «трансвезтизма» обозначилась проблема соответствия изображенного художником женского характера традиционным представлениям о природном женском начале. И появившиеся в критике тех лет сомнения касались главным образом того, насколько верно раскрыта женская психология и какую роль играет то, что ее воссозданием занят автор-мужчина. Например, К. Бальмонт посчитал, что в своей «женской повести» Брюсов попросту «растворился» в своей героине: «Ай-ай, ах-ах, ой-ой, мне больно. Где же Валерий Брюсов? Или его больше нет?»<sup>6</sup>.

Другие критики как раз склонялись к мнению, что есть Брюсов, но нет – женщины. Среди них была критик-женщина Е.А. Колтоновская, которая в своей статье «Брюсов о женщине» (1911)<sup>7</sup> критически отнеслась к попытке Брюсова нарисовать «аморальную» женщину, поскольку принадлежала к сторонникам традиционных представлений о роли и месте женщины в общественной структуре<sup>8</sup>. Свой анализ она построила на тезисе, что главное в женщине – это жажда «прилепиться к мужской индивидуальности»<sup>9</sup>, бессознательный поиск мужчины, «при помощи которого можно было бы перелить свое пассивное женское содержание в жизнь»<sup>10</sup>. Так было, по ее мнению, в предшествующей русской литературе, где – в отличие от литературы современной, населенной женщинами-призраками, полусимволистскими понятиями, абстракциями, созданных «горячечным» воображением модернистов, – царила «нежная песня о женщине, поэтичная мечта о ней»<sup>11</sup>. Но поскольку в холодной и развращенной героине «Последних страниц ...» нет ни мягкости, ни нежности, ни глубины переживаний, то критик делает вывод, что облик ее искусственен, противоречив

и, скорее всего, перед нами женщина с чертами мужской психологии. И спокойствие, которое составляет отличительную черту героини, явилось не следствием проявления ее характера, а результатом того, что Брюсов наделил ее собственной (*мужской*) психологией. Но в то же время Колтоновская не может не признать, что «многие черты /.../ женщины, стоящей на высшей ступени интеллектуального развития и безвозвратно утратившей свою непосредственную стихийную природу», переданы художником «верно»<sup>12</sup>.

Следовательно, автор статьи сама не до конца определилась с тем, что же является типичным проявлением женского характера. С одной стороны, она приписывает женщине «типично-женскую пустоту», отсутствие стремления к энергичным действиям, пассивность в проявлении чувств (поэтому она не верит, что героиня способна реализовать в жизни «чисто мужской рецепт любви» – бесконечную смену партнеров). С другой – настаивая на стихийности женской природы, ее неистребимой эмоциональности, она вынуждена признать, что типичным для «женщины-модернистки» стал «чисто-головной характер ее чувств»<sup>13</sup>.

Никакой «двойственности» в позиции Брюсова не обнаружил С.А. Венгеров, выступивший против «объединения» автора и героини. Он был убежден к критическом отношении Брюсова к Nathalie и уверял читателя, что автору, несомненно, претит тот «пошлейший маскарад», «лубочная дешевка балаганной магии», которые импонируют самой героине<sup>14</sup>. Казалось бы, это замечание соответствовало высказанному Брюсовым в письме к П. Струве признанию, что выведенные им лица «столь ничтожны, что не заслуживают ... серьезного анализа»<sup>15</sup>.

Однако невозможно не заметить настойчивого стремления Брюсова посмотреть на мир женскими глазами. Отсюда попытки написания женских воспоминаний, записок, дневников. Среди них наиболее интересны «Шара» (дневник девушки, 1913) и «Добрый Альд» (рассказ невольницы, 1909-1910), в котором комментатор последней публикации В.Э. Молодяков отметил «напряженный психологизм и социальные пророчества»<sup>16</sup>. Однако в большей степени в нем заметны садистические мотивы, причем боль и насилие связаны исключительно с женским телом<sup>17</sup>.

Рассказ представляет собой записки женщины, созданные по возвращении на родину после одиннадцати лет рабства. Она обещает, что будет «строго держаться действительности, не позволяя себе никаких выдумок» и просит читателей о снисхождении к автору за «грубый реализм некоторых сцен»<sup>18</sup>, которые возникли потому, что создательница записок взяла на себя обязанности «бытописателя», жаждущего рассказать людям правду о пережитом, внести свою лепту в «летопись человеческого зверства». А поскольку материал, к которому она обратилась, чудовищен по своей жестокости, она вынуждена быть грубой и бесстыдной. Как видим, здесь Брюсов точно воспроизводит стереотипы мыш-

ления, согласно которым женщине-писательнице не подобало касаться в своем повествовании непристойных сторон жизни. Несомненно, психологически достоверно и то, что героиня, белая женщина, проводит четкую грань между собой и негритянками, тоже оказавшимися в неволе. Так, описывая роды, которые происходили в кошмарной антисанитарной обстановке, она подчеркивает, что это «просто» было для «женщин полудиких, стоящих еще близко к природе, физиологические акты у которых мало чем отличались от соответствующих актов у животных. Гораздо тяжелее были эти условия для женщин сколько-нибудь культурных».

Избирая ситуацию плена, в котором находится женщина, Брюсов создает модель, в которой наиболее отчетливо обнажаются властные политики. Женщина предстает здесь и как полностью зависимое существо, и как объект желания, и как удобное для манипулирования тело. В конкретной ситуации «Доброго Альда» она оказывается еще и безропотной рабочей силой (невольницы трудятся на плантациях маиса). Автор записок вспоминает обо всех тех чудовищных моральных унижениях и физическом насилии, которые ей и ее подругам пришлось претерпеть. Все они касаются манипуляций с женским телом. Это, во-первых, избияния, когда тело женщины становится похожим «на кусок мяса, приготовленного для сковороды», а после экзекуции женщину опять возвращают к месту работы. Во вторых, это насилие. При этом важно указать, что сексуальная связь, обычно являющаяся платой за какие-то привилегии, не давала женщине никаких преимуществ, и с наложницами обращались так же, как с прочими (надсмотрщик мог «топтать ногами за нерадение ту несчастную, которую полчаса назад ласкал»). Почти все женщины были наложницами надсмотрщиков, причем половые акты совершались с ними нередко во время рабочего перерыва, «почти на глазах у всех», т.е. женщина лишалась отдыха и одновременно выступала в роли визуального знака эротического *зрелища для толпы*. Возникает дополнительный нюанс: унижение женщины *публичностью*, лишение женщины стыда. Брюсов подчеркивает, что интерес присутствующих женщин к зрелищности обусловлен социальными условиями и провоцируется мужским типом поведения (ведь инициатива действия исходит от надсмотрщиков): «Несмотря на то, что наказаниям подвергались подруги, что каждая из зрительниц могла ждать каждый день того же для себя самой, – так ужасно было однообразии рабской жизни, что на казнь смотрели, как на зрелище, как на развлечение». Но в то же время ему важно подчеркнуть разобщенность женщин.

На одном разряде наказаний автор записок останавливается особенно подробно. Это те, «когда объектом пытки» становились «половые органы женщины». В них женщина предстает как безвольный эротический объект. «Одной женщине был введен в матку раскаленный добела металлический шест»; «другую заставляли совокупляться с целым рядом животных: с собакой, с жеребцом. Третьей сначала изранили ее половые органы, а потом предали на потеху

пьяным надсмотрщикам». Нередко несчастных сажали на кол, а после того как она проводила на нем полдня, снимали, и «мучители еще имели мужество насиловать этот дышащий труп». И даже те мучения, которые не имеют точкой приложения пол, все равно ассоциируются именно с надругательством над женщиной как биологической особью. «Одну женщину ... буквально разрезали пополам. Ее привязали крепко к двум столбам за ноги и руки. Палач, подойдя, острой саблей начал резать ее снизу, между ног (важно это уточнение, т.к. сексуализированность момента доведена до предела: тело женщины превращается по сути в гиперболизированно увеличенный половой орган). Женщина поблелела, но имела силы не вскрикнуть, и, когда лезвие уже вошло ей до половины живота, плюнула в лицо своего мучителя». Визуализация изображенного приобретает здесь порнографический оттенок, т.к. клинок во многих культурах символизирует фаллос.

Квинтэссенцией садизма можно считать момент, когда издевательствам подвергают беременных женщин. Женщину, мучающуюся родами, если она не заявила об этом (в этом случае ее отправят в родовой барак), могут избивать до крови под предлогом, что «ребенок денег стоит», а она рискует его потерять. Но ее могут и не отпускать туда, если палачу покажется, что она собирается увильнуть от работы.

Самой героине предстояли еще более унизительно-тяжелые испытания. Ее, после начала родов, с поля увозит «добрый господин» Альд, которому она – в надежде родить в нормальных человеческих условиях – пообещала доставить самые разнообразные удовольствия. Таким образом, только ценой использования себя в качестве эротического объекта, она может добиться того, чтобы оказаться в чистой постели. Но в данной ситуации тело женщины становится еще и материалом для «исследовательских» опытов: «Альд был молод, и его забавляло мое положение. Он велел мне лечь и стал меня рассматривать с любопытством». «А мне интересно посмотреть, – признается он своему приятелю, – как это у женщин делается». «Дурак, – отвечает тот ему. – Ничего интересного. Я десять раз видел. У нас иногда заставляют рабынь родить во время ужина – напоказ». И он предлагает провести этот садистический эксперимент – заставить женщину танцевать, поскольку слышал, что «иные ... во время пляски рожали». И «он грубо похлопал по моему большому животу, пожал мне поясницу, спрашивая «больно?», потом распорядился: – Ну-ка пляши!». Начинается «дикий» танец героини, в котором ее тело одновременно переживает и «боль потуг» и оказывается источником эстетического наслаждения. Брюсов демонстрирует, что деформированное болью женское тело приобретает эротическую притягательность для мужчины.

Рукопись Брюсова на этом обрывается. И читатель так и не узнает, что «более ужасное», по словам женщины, произошло далее. Нет сомнения, что в произведении точно «работают» властные технологии телесности, показаны

разнообразные вариации манипулирования телом. Но остается вопрос: а какое отношение автора к этим технологиям? Только ли констатация существующего положения или протест против установленных «законов» гендерного неравноправия?

Ответу могла бы способствовать проверка описанной ситуации достоверностью. Вряд ли женщина, у которой отошли воды и которая еще провела два часа в постели, где ей пришлось сыграть роль любовницы, способна воспроизвести какое-то подобие танца, даже если предположить, что процесс родов у нее затянулся. Очевидно, что отсутствие «женского опыта» подвело писателя-мужчину. Налицо также откровенная эстетизация описываемого. Женщина, от лица которой ведется повествование и которая является страдательным лицом, вряд ли могла так ярко, подробно, последовательно «живописать» происходящее, даже если принять во внимание, что она пишет «по памяти». Стоит напомнить, что каждый раз события «разыгрываются» как бы на сцене при ярком свете. Солнце, как софиты, буквально заливает страницы, описывающие пытки. И даже когда события происходят в помещении, создается впечатление хорошей освещенности. Думается, что здесь мы имеем дело с подсознательной эстетизацией женского страдания, т.е. тем мужским препарирующим Взглядом, при котором страдания объекта отступают на второй план или даже почти совсем не акцентируются, а главным становится опредмеченная телесность или другие привходящие моменты. Примером может служить эпизод с убийством рабыни Орбиллы. Ее хозяин «вынул из-за пояса нож и тут же ... распорол Орбилле живот. Из зияющей раны поползла желто-красная масса кишок, сальник и все внутренности...». Но женщина, «пока внутренности еще вываливались из нее назем, произнесла: «А ее ты ласкать все-таки не будешь!». Таким образом, внимание читателя «переключается» с натуралистического описания на женскую ревность и мстительность, т.к. муки Орбиллы приняла «в наказание» за то, что задушила соперницу.

Сама женщина начинает постепенно относиться к себе как предмету, на который направлен мужской Взгляд. Так, самоубийство одной из героинь записок совершается по «мужскому сценарию»: «Сначала она разорвала себе половые органы, т.к., конечно, то было место, особенно ненавистное в ее оскверненном теле, потом отрезала себе обе свои маленькие груди, ... обезобразила лицо и разрезала живот». Показательна последовательность действий: по сути, это диаграмма мужского Взгляда, который скользит по женскому телу! Но в этой эксгибиционистской обнаженности – одновременно и вызов сексуальным притязаниям мужчины, протест против его взгляда, т.к. женщина в первую очередь лишает себя половых признаков, а потом и возможности материнства («разрезала живот» – место, где вынашивается плод). Т.е. она отвергает власть мужчины, которая закреплена в обществе именно по этим двум векторам: секс и материнские обязанности.

Во многих вышеуказанных моментах Брюсов выступал в роли первооткрывателя. Правда, его опыты не вызвали особого энтузиазма. Гиппиус равнодушно восприняла его садомазохистские эксперименты: «...Ужасы, страхи его рассказов равнодушно утомляют. Темные провалы садизма, где «хаос шевелится», превращаются у Брюсова, в его прозе, в половые «ужасики», которых чем больше нагромождать – тем они больше уплощаются. Если бы «Сестер» (имеется в виду рассказ «Сестры» (1906) – М.М.) было не три, а тридцать три и соответственно увеличилось бы количество крови, страсти и трупов – то рассказ был бы еще слабее. Но и трех сестер и четырех трупов так много и так мало действия все это производит на читателя, что он, раздосадованный, не знает, чего пожелать: то ли чтоб уж кровью, по крайней мере, все было залито, то ли чтоб совсем не было праздных трупов»<sup>19</sup>.

Но Брюсова подлинно интересовало изображение любви-порока, любви-страсти, любви-извращения. И он подходит к интересующему явлению с разных сторон. Возможно, из-за боязни нарушить нормы благопристойности, поскольку речь шла о любовной связи между женщинами, он не завершил «простенький рассказ» (таков подзаголовок) «Голубые глаза, черные волосы» (писавшийся предположительно в 1896 г., т.е. за 10 лет до знаменитых «Тридцати трех уродов» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, также замешанных на лесбийской тематике). Показательно само название, заключающее представление о женской двойственности (этот мотив возникает в прозе поэта постоянно: «За себя или за другую», «Шара»). Но возникновение любовного тяготения женщины к женщине трактуется Брюсовым не как исконно природное влечение, а как следствие грубого мужского насилия. Влюбленная в Луциана Валентина старается не замечать в нем «грубого и лишнего» и страшно робеет и смущается при встречах с ним. Ему же в первую очередь льстит, что она *так* влюблена. Когда же во время одного из свиданий он проявляет настойчивость: «Луциан уже прижимал ее к себе; его левая рука проскользнула под ее рукой и касалась груди; он наклонил свое лицо с задрожавшими губами и хотел целовать ее» – ее охватывает ужас. «Валентина откинулась назад, ей стало страшно и стыдно; Луциан не понимал, он с силой привлек ее к себе, прижав все ее тело к своему» (выделено мною – М.М.). «Ей стало гадко», – пишет Брюсов. После того, как ее избранник стал ей противен, жизнь для нее потеряла смысл. И в этот момент появляется Анджелика (знаменательна ономастика имени!), которая своими ласками и любовью спасает девушку. Но ведет себя «по-мужски» – через какое-то время бросает ее, так как беззаконной связи предпочитает традиционный брак.

Особый интерес в плане раскрытия гендерной проблематики<sup>20</sup> представляет психодрама Брюсова «Путник»<sup>21</sup>. В ней намечена «схема» взаимоотношений мужчины и женщины, «очищенная» от всего бытового, социального. Место действия: заброшенный домик в лесу. Время: ночь. Действующие лица: дочь лесника и впускаемый ею в дом прохожий. Как указано драматургом в перечне

персонажей, «лицо без речей», что очень значимо, т.к. выясняется, что женщине диалог с мужчиной не нужен, она вполне может удовлетвориться монологом, т.к. легко домысливает и договаривает за своего партнера. Как заметил критик В. Чудновский, «это яркий пример какой-то замкнутой из самой себя, автономно и органично, развивающейся страсти»<sup>22</sup>. Импульс, который подталкивают Юлию к тому, чтобы приютить на ночь незнакомого человека, сочувствие: «Как он измок, бедняга! Он одет по-городскому, молод, бледен.... Должно быть, нездешний он, в лесу дорог не знает». И здесь опять сошлемся на пронизательное замечание В.Чудновского: «Путник – внешний предлог, почти обстановочный предмет. С самого появления своего он для Юлии только жалость»<sup>23</sup>.

Мужчину же характеризует одно качество: *настойчивость*<sup>24</sup>. Именно своим нескончаемым стуком он заставляет женщину поступить так, как ему нужно. Затем инициатива полностью переходит к женщине: она подбрасывает дрова в печь, угощает его водкой. Его же общение с ней ограничивается знаками (намек Брюсова на непостижимую для женщины таинственность мужчины?): благодарности, покачивания головой в знак согласия или несогласия, почтительного целования руки у своей спасительницы.

Когда Юлия убеждается, что он немой (хотя до конца этот момент так и остается неясным: Путник делает «не то утвердительный, не то отрицательный знак» на вопрос Юлии), но при этом прекрасно слышит! – она оказывается даже как будто довольной этим обстоятельством. Теперь она может говорить, сколько захочет, не получая ответа, но будучи уверенной, что ее слова доходят до цели. Далее начинается манипуляция личностью Путника, т.е. он, несомненно, становится объектом психологического воздействия. Юлия навязывает ему (а частично и себе!) собственные представления о нем. Сначала оправдывается, объясняя, что не побоялась впустить на ночь незнакомца потому, что он «худой и бледный, хилый, слабый», а значит – «несчастен». Затем она придумывает ему имя. Ее не устраивают обычные имена – Сергей, Иван, Никита, Николай, Петр, Александр, она предпочитает нечто исключительное – Робэр. Примечательно, что с «прозаическими» именами он не соглашался, но от «Робэра» он не отказался. Таков первый этап «переформирования» мужчины.

Далее начинают действовать приемы моделирования на основе расхожих схем массового сознания. Юлия признается, что прочла много книг (об их качестве говорят названия: «Графиня-судомойка», «Черный принц») и с тех пор живет мечтами, т.е. воображает себя героинями этих романов («... что если и я не дочь лесничего, а тоже графиня!»). И возникшая ситуация представляется ей идеальным вариантом изменить свою жизнь, наконец, получить то, о чем мечтала в одиночестве и на что имеет полное право: «... наряды, роскошь. Я хочу бывать в театрах, на балах, Хочу в салонах беседовать... Мне хочется раскинуться на кресле и, чашку взяв небрежною рукою, влюбленный шепот по-французски слушать» (последнее особенно забавно, потому что из ее слов следует, что она



почти совсем необразованна). Брюсов довольно ядовито характеризует набор псевдоромантических и примитивных представления героини о подобающей жизни. Юлия считает себя достойной этой жизни, т.к. красива (она подробно перечисляет свои достоинства), обладает «врожденным изяществом». Брюсов показывает, что женщина очень хорошо усвоила знание о рыночной стоимости «красоты» и не намерена продешевить.

Но реальность, в которой существуют женщины, предлагает ей в основном две сферы. И Юлия прекрасно осведомлена об этом: одна, на которую женщина обречена социокультурными обстоятельствами, своей гендерной ролью в патриархатном обществе – «мести полы, обед готовить, стирать белье», муж нелюбимый будет «целовать, порой ласкать насмешливо и грубо, порой, подвыпив, за косу таскать! Родятся дети, буду мыть и стричь их, варить им кашу, прутьями их сечь ...»; и другая – та, которая тоже предопределена воспитанием, замкнувшим круг представлений женщины розовыми мечтами о Принцессе-спасителе<sup>25</sup>.

Желание избавиться от «предписанной» роли жены и матери так велико, что теперь уже в Юлии пробуждается *настойчивость* – и Путник становится ее жертвой. Она его отогрела, напоила, *назвала!* – она чувствует себя вправе владеть им, проецируя на него свои женские представления о должном и не должном, проявляя женский деспотизм. Вспомним, что ему некуда деться, он – в западне (неоднократно подчеркивается отдаленность домика лесника от другого жилья). Ее монолог заслуживает того, чтобы процитировать его:

...ты был послан мне, Робэр,  
В ответ на все мои мольбы! Ждала я,  
Что принц приедет в золотой карете,  
С толпою слуг, в сопровожденье свиты,

А он пришел пешком, один. Ждала я,  
Что будет он одет в парчу и бархат,  
Он оказался в куртке и пальто!  
Я ожидала, что, склонив колено,  
Он в длинной речи, страстной и любезной,  
Мне выразит свою ко мне любовь,  
А он – немой!

Но самое поразительное то, что вывод Юлией делается наперекор очевидному. Это доказывает, что женщина не способна, по убеждению Брюсова, воспринимать реальность. По Брюсову: мужчина – нем, женщина – слепая.

...Ну, что ж, не явно ль, это –  
Он! Страшно! Отвечай, Робэр! Ты понял,  
Что послан был сюда Судьбой ко мне?  
Ты – тот, кого я ожидала долго!

Ты – тот, кого Господь назначил мне!  
 Мой суженый! Возлюбленный! Мой милый!  
 Да! Узнаю твои глаза, твой скорбный,  
 Печальный взгляд, твоих красивых рук  
 Точеные изломанные пальцы!  
 Робэр! Робэр! Скажи мне: «Это я!»

Безусловно, всякий, знающий текст русской классической литературы, а именно, письмо Татьяны Онегину, обнаружит знакомые интонации. Согласно Брюсову, восприятие избранника, наделение его определенными «неземными» качествами не изменилось, как кажется Брюсову, за сто лет:

Ты вошел, я вмиг узнала,  
 Вся обомлела, запылала  
 И в мыслях молвила: вот он!  
 .....  
 То в вышнем суждено совете ...  
 То воля неба: я твоя;  
 Вся жизнь моя была залогом  
 Свиданья верного с тобой;  
 Я знаю, ты мне послан Богом,  
 До гроба ты хранитель мой ...

Юлия свою тираду заключает словами: «Ну, все равно, послушай, кто б ты ни был, *Тот иль не тот, не все ли нам равно*» (выделено мною – М.М.). Эти слова можно расшифровать, как отсутствие интереса к личности избранника, как готовность принять плод своего воображения за реально существующего человека. Кажется, Брюсов угадал особенность женской любви: допридумывать недостающее, наделять мужчину неприсущими ему качествами. В итоге, после всех признаний Юлии, может создаться впечатление, что Мужчина нужен Женщине, чтобы изменить свою жизнь, что она, будучи от природы *слабой*, хочет получить желаемое взамен того, чем обладает как женщина: молодостью, красотой.

Но оказывается, что на самом деле она ничего не хочет, а, напротив, готова пожертвовать собою, отдать всю себя, полностью раствориться в любимом, ничего не требуя ... Именно такой смысл заключен в последней мольбе Юлии:

Тебе служить я, как служанка, буду,  
 И, как царица, буду я тебя ласкать ...  
 Все, все твои Желанья я исполню!  
 Буду страстной,  
 Покорной, ласковой, *какой ты хочешь* (выделено мною – М.М.).

Возникает парадокс: женщина творит мужчину в соответствии со *своим* идеалом, но и готова полностью соответствовать *его* идеалу, даже если ему это и не нужно. Юлия предвидит подобное развитие событий: «Поблагодаришь,

пальто наденешь и навсегда уйдешь из наших мест...». Жертвенность, как видим, безгранична, она готова безропотно принять решение им своей судьбы. Но Брюсов считает и такую «диспозицию» не окончательной и подготовил в конце ошеломляющий поворот сюжета.

Когда женщина бросается к нежданно обретенному возлюбленному со словами: «Возьми меня! Владей мной! Я твоя!» – она совершает действия, которые противоречат ее покорности, и произносит фразы, которые звучат как требование: «Дай мне к тебе прижаться! Дай мне губы ...дай мне руки, чтоб их обвить вокруг стана!...». Настойчивое повторение слова «Дай!» во многом заставляет по-новому взглянуть на взаимоотношения пары<sup>26</sup>.

На все свои жалобы, признания, мольбы женщина не получает ответа. Почему? Объяснение его неподвижности и молчания в том, что Путник ... мертв. Значит, весь огромный монолог, начиная с рассказа о своем одиночестве до нелепых предположений и предложений, Юлия обращала к мертвецу. Точную характеристику этой мизансцены находим в рецензии Чудновского: «... в это мгновение между этой женщиной и этим мужчиной, между ее любовью и его смертью, как между обоими полюсами бытия, вместились вся вселенная»<sup>27</sup>.

Как можно проинтерпретировать случившееся? Его можно расценить как неспособность женщины к общению, к диалогу, ее, как уже отмечалось, слепоту. Ведь она действительно не видит, *не желает* видеть происходящего. Она не замечает наступающей в комнате темноты, не замечает гнетущего молчания. Ей важно выговориться и по-своему манипулировать «собеседником». Он же в результате этого «взаимодействия» – умирает. Этому тоже может быть несколько объяснений. Или потому, что не выдерживает ее напора, или в результате своей ненужности, т.к. на самом деле она свободно может обходиться без него (даже ее жертвенность легко превращается в жадное властолюбие). Или смерть для него – вариант ухода, бегства, освобождения в конечном счете.

Таким образом, в «кодах» психодрамы «Путник» можно обнаружить прописывание психологического подтекста гендерных ролей в том виде, как они складывались в уме В.Я. Брюсова. Намек на подобную интерпретацию содержался в одном наблюдении Чудновского: «... растет перед нами образ Юлии. Что-то стихийное, как культ Астарты, угадывается в ее неосуществленном падении. В ее любви как бы отсутствует любовник. Более того – в ее падении отсутствует любовь. Картина той ночи, которую она обещает Путнику, вполне отвлеченна в самой чувственности своей». Однако критик не развил эту мысль, а предпочел (в соответствии с «духовным контекстом» времени) остановиться на иных параметрах содержания<sup>28</sup>.

Писателя и в дальнейшем не покидало желание глубже взглянуть в психологию женщины. Насколько опыт перевоплощения, неоднократно проделываемый Брюсовым, оказался для него важен, свидетельствует его знаменитая мистификация (о которой упоминалось выше) – «Стихи Нелли», представив-

шие публике якобы неизвестную поэтессу. Возможно, что оценка А. Закржевского, уверявшего, что Брюсов сумел проникнуть в «святая святых, о котором знает только женщина» и что он нарисовал «такой законченный, такой яркий и живой образ женщины, какой нам едва ли случалось встречать за последнее время»<sup>29</sup>, покажется нам завышенной. Но что бы ни говорили об «уродливых «особенностях» женской души», к изображению которых был пристрастен Брюсов, нечто новое в облике женщины XX века – ее, как выразилась Колтоновская, «головную экзальтацию, стремительность и эксцентричность»<sup>30</sup> – ему удалось передать. И важно, что писатель – пусть в декадентском облике – но пытался если не разрушить, то хотя бы основательно поколебать созданный русской литературой образ женщины-страстотерпицы. Сильною, энергичною он хотел видеть и творческую женщину и нашел ее в образе французской писательницы Л. Деларю-Мардюсс, которой в предисловии дал следующую характеристику: «У нее душа оригинальная, поражающая неожиданностями, истинно новая; ее гордое дарование всегда готово на дерзкий вызов, на самонадеянные угрозы. Она не умеет приспособляться к обстоятельствам, она подчиняется только себе самой. Все ее существо, весь склад ее мысли, как и самые приемы ее творчества, постоянно зовут ее на борьбу за ее идеал – можно сказать, за идеал ее страсти, и она стремится к ним, не обращая внимания ни на людей, ни на события – они для нее только не нужные препятствия, только пустые тени, которые она спешит миновать»<sup>31</sup>.

Такой акцент на эгоистических и индивидуалистических проявлениях личности привел, правда, к тому, что Брюсов, рисуя только женщин, носящих, как выразился его современник критик Л. Войтоловский, «под платьем отравленные кинжалы», «стремящихся превратить любовь в какое-то мрачное безумие», жадных до жизни, требовательных, властных, впал в другую крайность.

---

<sup>1</sup> Брюсов В. *Ночи и дни* (М., 1913) (предисловие).

<sup>2</sup> Брюсов В. *Заря времен* (М., 2000), с. 63-64.

<sup>3</sup> В настоящее время установлено, что это типично «мужская» формулировка призыва к близости.

<sup>4</sup> Ср. бестселлер середины 1910-х гг. роман М. Криницкого «Женщина в лиловом» (автор, кстати, бывший однокурсник Брюсова по Московскому университету и его близкий товарищ на протяжении 15 лет).

<sup>5</sup> См. Брюсов В. *Заря време*, с. 298-302.

<sup>6</sup> ЛН. Т.98. Кн.1, с. 226.

<sup>7</sup> Эта работа не учтена в подробной характеристике отзывов на «Последние стра-

ницы из дневника женщины», осуществленной с. Гречишкиным и А. Лавровым (См. Брюсов В. *Повести и рассказы* (М., 1983), с. 349-351).

<sup>8</sup> Важно указать, что Колтоновская одной из первых заявила о самостоятельной ценности «женского творчества», обусловленной тем, что от природы женщина наделена мягкостью, добротой, состраданием, что придает особую эмоциональность женской литературе. См.: Колтоновская Е. *Женские силуэты* (СПб., 1912).

<sup>9</sup> Колтоновская Е.А. *Критические этюды* (СПб., 1912), с. 186.

<sup>10</sup> Там же. Насколько актуальны были споры на эту тему, свидетельствует эпизод из повести В. Вересаева «Без дороги», в котором происходит обсуждение образа Елены из романа Тургенева «Накануне». Одна из героинь называет ее «самым светлым и сильным образом русской женщины». Ее собеседник Чеканов не согласен с этим: «Это разновидность типа очень старого: неопределенные порывания вдаль, игнорирование окружающего, искание чего-то эффектного, яркого, необычного, – в этом вся она. Инсарова она полюбила не за то, что он указал ей дело, а просто потому, что он окружен ореолом, что он «замечательный человек»: для нее Инсаров совершенно заслоняет то дело, которому он служит... *Неужели действительно все дело женщины заключается в том, чтобы отыскивать достойного ее любви мужчину-деятеля?* Где же прямая потребность настоящего дела? Ведь это не забава и не фон для поэтического романа; это – тяжелый труд, красный лишь сознанием, что живешь не напрасно. *И у нас много было и есть женщин, для которых это сознание дороже самых блестящих героев*» (выделено мною – М.М.) (Вересаев В. *Соч. в 2-х т.* Т. 1. (М., 1982), с. 90).

<sup>11</sup> Колтоновская Е. *Критические этюды*, с. 182.

<sup>12</sup> Там же, с. 184.

<sup>13</sup> Там же, с. 187.

<sup>14</sup> Венгеров С.А. «Литературные настроения 1910 года», *Русские ведомости*, № 14, 19 января 1911.

<sup>15</sup> *Литературный архив*, т. 5 (М., 1960), с. 302.

<sup>16</sup> Брюсов В. *Неизданное и несобранное* (М., 1998), с. 300.

<sup>17</sup> В плане воплощения садистического комплекса к нему примыкает «Рассказ акушера», в котором сексуальное наслаждение возникает у мужчин при наблюдении за муками рожениц. Как считает комментатор этого неопубликованного произведения, «рассказ написан с позиции стороннего холодного наблюдателя» (Брюсов В. *Неизданное и несобранное* (М., 1998), с. 300).

<sup>18</sup> Здесь и далее текст рассказа цит. по: Брюсов В. *Неизданное и несобранное*, с. 118-137.

<sup>19</sup> Гиппиус З. «Проза поэта», *Дневники*, т.1 ( М., 1999), с. 343-344.

<sup>20</sup> Несомненно, возможны и другие варианты прочтения. Наиболее подробный анализ – с точки зрения метрической организации текста и в плане расшифровки сакральной мифологизации Девства – дал Валериан Чудновский («Путник» Валерия Брюсова), *Аполлон*, № 2, 1911, с. 62-68).

<sup>21</sup> В данной статье текст пьесы цит. по: Брюсов В. *Заря времен*, с. 268-277.

<sup>22</sup> Чудновский В. Указ соч., с. 68.

<sup>23</sup> Там же, с. 67.

<sup>24</sup> Несомненно, в фигуре Путника в значительно большей степени, чем в женском персонаже, сфокусировалась символика – отстраненность мужчины от бытового, его вечные искания ... Однако мы бы поостереглись утверждать, как это делает В. Чудновский, что в этом образе соединены Путник-символ, Путник-человек, Путник-принц и Путник-прохожий, хотя критик и вынужден заметить, что все эти грани «неслиянны в единстве». Думается, что такое утверждение понадобилось критику, чтобы сделать следующее умозаключение: «Безликий идеал юлиной мечты, принц ее сказки – тип; Путник – личность, хотя бы и почти сведенная на нет. Но он по отношению к Принцу – не частность, а индивидуализированное противоположение. <...> Быть может, здесь идет речь о той же духовной сущности, которая заставила наших далеких предшественников отказаться от мессианизма хиллиастического для мессианизма христианского. Ведь принц – тот же хилиазм» (с. 68).

<sup>25</sup> Совершенно иначе предлагает воспринять этот дуализм В. Чудновский, которому в романтическом вздоре, произносимом Юлией, «слышится великая мировая сущность девичьей мечты, та обобщающая ценность, которая может превратить всякую девушку в амфору тайны, которая заставляет поэта и жреца склониться до земли пред каждой настоящей девушкой, как бы ни было в ней ясно безнадежное ничтожество будущей женщины» (с. 63).

<sup>26</sup> Поведение Юлии Чудновский объясняет так: «Страстное – в общем и холодном значении этого слова – движение Юлии предстает генетически независимым от Путника» (с. 68).

<sup>27</sup> Чудновский В. Указ. соч., с. 64.

<sup>28</sup> Как уже указывалось, В. Чудновский предложил иной вариант прочтения: «Брюсов в «Путнике» говорит о Девстве <...>, подходит к нему с опасной и головокружительной его стороны – он говорит об увенчании девства падением. Неужели невинность девушки приобретает всю окончательную ценность свою лишь в час самопопрания? Неужели в самой сущности ее заключена неотвратимость жертвы? Неужели мы в этой жестокой триаде не можем остановиться на очаровании тезы и нужно перешагнуть че-

рез антитезу самоотрицания, чтобы достигнуть ... чего?» Дабы подчеркнуть весь пафос и все величие предлагаемого им анализа метафизической проблематики пьесы критик уточняет: «Приближаясь к этому волшебному понятию, хотелось бы говорить лишь высокими и освященными словами. И я с глубоким прискорбием должен свидетельствовать о недостаточности языка нашего... Слово «дева» – обесцвечено, «девством» – почти больно пользоваться, «девица» – обозначение для паспорта, «девушка» – прелестно для земли, но ничтожно для неба. «Девственный» – тяжелый термин, красивый лишь в переносном своем применении; в точном значении – это анатомия и судебная медицина. «Девичий» – милое слово, обозначение принадлежности, узко адъективное, из которого невозможно сделать предмета». И, однако, Брюсов, на взгляд Чудновского, не охватывает всей проблематики Девства, останавливаясь лишь на «черной триаде девства». Поэт, по его мнению, не ищет синтеза, который в мировом действе боготворения дал «в мистической мгле ... громадный как мироздание образ Приснодевы Марии» или «Вечно-Женственное», в котором антитезой выступает «трагедия любви», которую «приемлем с ликованием провидения – ибо впереди свет». Образ Юлии является, как видится критику, контаминацией архетипов «христианской девственницы», «в безумном отрицании антитезы» черпающей «силу экстаза, когда палач рвет ее груди раскаленными щипцами», и «священной блудницы», которая в вавилонском храме «за медный грош в казну богини отдает свою невинность презренному чужестранцу» (с. 67, 68). Юлия «достигает бездонных сущностей», когда «ей на мгновение открывается тайна самоотрицающей чистоты, один из двух ликов Девства – Ужас отречения, *l'horreur d'être vierge*, о котором говорит *Stephan Mallarme*:

«Порою // Того, что я была честна, мне стыдно». Другой мрачный лик девства – Ужас бесплодия – чужд этой брюсовской деве» (с. 64). На наш взгляд, рассуждение в этом направлении заводит критика так далеко, что он о падении Юлии говорит как о свершившемся факте и упрекает ее в гордыне: «... причиной падения служит не что иное, как высокомерие осознанной девственности. Юлия отдается прохожему именно потому, что она чувствует себя такой беспорочно чистой» (с. 68). Так, интересная во многих отношениях статья критика становится примером безграничности герменевтического своеволия!

<sup>29</sup> Закржевский А. *Карамзовщина. Психологические параллели* (Киев, 1912), с. 27.

<sup>30</sup> Колтоновская Е.А. Указ. соч., с. 81.

<sup>31</sup> Брюсов В. «Предисловие», *Деларю-Мардрюс Л. Иступленная*. (М., 1914), с. 4-5. Возможно, что, желая подтолкнуть Н. Петровскую к аналогичному творческому воплощению и помочь ей освободиться от чисто «женского» претворения в любви, он дал ей переводить этот роман писательницы, к которому и написал процитированное предисловие.