

IV ЭРОТИКА И ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

«Серебряный век» – едва ли не единственная в русском искусстве пора, когда быстро формировалась культура вольного эроса, а эротическое искусство выступило свободно и открыто. Сдвиг русской литературы в сторону модернизма вызвал изменение всей системы отношений к наиболее интимным сторонам жизни человека и расширение границ дозволенного. Эротика в самых различных аспектах стала важнейшей сферой приложения творческих сил многих писателей. Важное место заняла она в системе мировоззрения символистов. Лидер символистического движения *Валерий Брюсов* в открытой и напряженной эротике находил воссоздание мечты и тривиальной действительности, ибо именно в сближении человеческих тел наиболее ощущается взаимосвязь духовного и плотского, временного и вечного. Брюсов так формулирует новое представление о значении эротизма для современного писателя: «Какие-то новые пропасти и провалы открываются в стране любви, где, казалось бы, были нанесены на карту все малейшие неровности».¹ Он объявляет одним из «ключей тайн» страсть, любовную, плотскую страсть. «Тело, обычно подчиняющееся руководству ума и воли, – в мгновениях страсти, как самодержавный властелин, повелевает всем существом человека (...) страсть – та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них.»² Для самого Брюсова главным было стремление запечатлеть бесконечные облики и свойства страсти. Эти благородные намерения символистов находят своеобразное творческое преломление, и немалую роль здесь сыграло влияние религиозно-идеалистической философии рубежа веков, прежде всего Вл. Соловьева.

Как мы убедились, русская философия любви была скорее метафизической, чем феноменологической, то есть реабилитировала абстрактный Эрос, часто мистифицируя проблему и одновременно пренебрегая физиологией любви.³ Так, Владимир Соловьев, с одной стороны, в «Смысле любви» иронизирует над чисто духовной любовью, сравнивая ее с «маленькими ангелами старинной живописи, у которых есть только голова да крылышки и больше ничего», так что они, ангелы, обречены на бесплодное

парение. С другой стороны, собственно телесной любви Соловьев отводит последнее место, ибо сексуальная любовь представляется ему слишком низкой. Н. Бердяев не случайно отмечал, что «у Вл. Соловьева, в противоположность его персоналистическому учению о любви, был силен Эрос платонический, который направлен на вечную женственность Божью, а не на конкретную женщину».⁴ Для русского символизма одной из основных идей стало как раз стремление ощутить и воплотить во всех изгибах и извилинах страсти присутствие Божественного. *Вячеслав Иванов*, находившийся под двойным влиянием – Ницше и Соловьева – называет Эрос началом, общим для эстетики и религии. Он писал, что «в строе новой души этика является эротикой и правее могла бы именоваться эротикой. Алчущая любовь... – вот первооснова нашей религиозности».⁵ Естественно, эротическое приобретало разные подобию у разных авторов, но одно несомненно: «страсть» притягивала символистов более в отвлеченно-идеализированном, чем в конкретно-чувственном понимании. Вспомним хотя бы мистическую эротическую лирику Вл. Соловьева или Вяч. Иванова, ужас ремизовских героев перед отвратительностью плотской любви или эстетизирование эротики у *Федора Сологуба* (взаимоотношения Людмилы и Саша Пыльникова в «Мелком бесе», Елисавета в «Творимой легенде»), связанное с дьявольским эротизмом. Для *Александра Блока*, на которого учение Соловьева также оказало большое влияние, пол был источником непрерывных, тягостных переживаний. Он создал поэтический культ вечной, безличной и асексуальной женственности.⁶ «В этом мире нет места для страсти – она скоро превращается в чувственность», – писал Блок. И далее: «Влиянием этой обезличивающей чувственности (...) страсть уже обескрылена».⁷

Модерн рассматривал человеческую природу как культуру, доступную осознанию, контролю, изменению, совершенствованию. Эротическая утопия Вл. Соловьева утверждала андрогинный эротический идеал в противовес заурядной любви между смертными мужчинами и женщинами. Это пренебрежение физиологической стороной любви формировало и биологический подтекст теорий высокой любви. Не важно было – здоровый или «заблудившийся» пол. Важно было, чтобы половая энергия разумно сублимировалась. Стремление смешать полы и полярности вообще характерно для «серебряного века». И Христос был муже-девой в воображении *Дмитрия Мережковского*, *Николая Бердяева* и, откровенно гомосексуальным способом, *Николая Клюева*. В поэме Александра Блока «Двенадцать» (1918) Христос тоже приобретает женственные, точнее, андрогинные, черты. «Новое религиозное сознание эффективно соединяло мужское и женское, земное и небесное,

смертное и бессмертное в единых мистически-эротических образах».⁸ В духе времени Бердяев в «Смысле творчества» утверждал, что будущее за «андрогином, девой-юношей, целостным бисексуальным человеком», по образу и подобию Христа – «муже-девы», в котором «пол рождающий преобразится в пол творящий».

Не случайно первое русское произведение на гомосексуальную тему – роман *Михаила Кузмина* «Крылья» (1907) – по сути о высокой, платонической любви и перекликается с «Пиром» Платона: «И люди увидели, что всякая красота, всякая любовь – от богов и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья».⁹ Повесть была многими современниками воспринята как намеренное оскорбление общественных приличий, ибо описывала тяготение мужчин друг к другу. Однако главную роль здесь играют не «мужеложные» описания, а сама конструкция произведения, представляющая собой своего рода философский трактат. Основное композиционное движение «Крыльев» – осознание юным героем своего места в мире, где равнозначную роль играет и тяга к гомосексуальной любви, и приобщение к искусству, и стремление углубиться в различные культуры. По Кузмину, любовь нельзя подвести под понятие «нормы». Единую, «стандартную» любовь Кузмин не приемлет, как не приемлет и единую монолитную культуру. Он выступает за плюрализм в восприятии природы и культуры. Гомоэротика оправдывается с эстетических позиций, как и любая другая форма эротической любви. У любви, и внебрачной, и однополый, всегда божественное начало, считает автор (это подчеркивает поэтическое название повести). Не удивительно, что поклонник Прекрасной Дамы А. Блок с восторгом отозвался о гомосексуальных произведениях Кузмина.

Одновременно с «Крыльями» была опубликована повесть *Лидии Зиновьевой-Аннибал* «Тридцать три урода» (1907), которая также была обвинена в безнравственности. По форме это дневник прекрасной юной девушки, полюбившей гениальную трагическую актрису Веру. Вера любит исступленно, как бы в ожидании трагедии. В финале она отравилась, ибо девушка, которой открылась иная жизнь, покинула ее. Здесь тесно переплелись темы любви, творчества, красоты, вины, власти, жертвенности и искупления. Книга была воспринята как апология лесбийской любви, хотя для автора и чуткого читателя было очевидно, что речь идет о другом: о возвышенных, эстетизированных отношениях между двумя женщинами, где главное место занимает не эротика сама по себе, а трагедия отказа от нее.

Интересно, что Б. Парамонов, прослеживая антиномию «Запад – Россия», родство русского символизма и психоанализа видит в стремлении «описать невыразимое, осознать бессознательное»,

притом отмечает между ними принципиальное различие.¹⁰ В трансцендировании секса (вернее, эроса, т.к. слова «секс», «пол», были для представителей модерна словами слишком прозаичными) предполагалось целостное преобразование бытия. В то время как психоанализ учил секс освобождать, символисты стремились его преодолеть, сублимировать. «Вот в том-то и разница между Россией и Западом: если на Западе говорят «секс», то нашим (т.е. русским – Г.Б.) подавай эрос, им Фрейда мало, нужен непременно божественный Платон с его метафизикой Эроса (с большой буквы, конечно)».¹¹

Розанов первый подметил Голубой цвет крыльев русского Эроса – внефизиологический, внечувственный характер любви в русской литературе. «Голубой» – цвет неземной, цвет всего идеального, бесплотного, печальный цвет несбывшихся желаний. В розановском «Уединенном» есть фрагмент «Голубая любовь». Это рассказ о детской любви автора к нежной девочке с «волшебными-легкими» движениями и «серебристым голосом». Однако в восприятии Розанова именно эта возвышенность и томление на расстоянии обрачиваются унижением и моральной подавленностью. Для него «голубая любовь» – обманная, инфантильная, не приносящая удовлетворения, приводящая к одиночеству. Мотив прохладно-охлажденной «голубой любви» укрепился в творчестве *Бориса Зайцева*, одного из самых последовательных поклонников Соловьева. Любовь в прозе Зайцева принципиально идеальная и неутоленная. Чувства Христофорова, героя повести «Голубая звезда»¹² к любимой женщине сродни «поэтическому экстазу», «сну», «фантазии». Они так же странно-прохладны, как чувства его к далекой звезде – небесной покровительнице Вега. Героини Зайцева – женщины страстные и нежные, стремящиеся к земным чувствам, к «тому, что в жизни называется любовью», вынуждены вести полумонашеский образ жизни. Им не с кем разделить страсть. Они первыми признаются в любви и сталкиваются с теоретическим, бесплодным отношением к жизни («Актриса»), с неспособностью к живой чувственной любви («Мать и Катя»). В последнем рассказе герой Банурин, сбежав от влюбившейся в него девушки, посылает ей сочинение «О раннем немецком романтизме в связи с мистикой». Героиня Зайцева обречена на неутоленность чувства и оттого несчастна. Сам автор не раз заставляет читателя усомниться в ценности Голубой любви.

Интересно, что в «Крыльях» Кузмина есть вставной эпизод, который воспринимается как пародия на эротический «вкус» «голубой любви», привитый русскому читателю классическим романом XIX века. Герой сталкивается с трагической любовной историей русского художника и его жены – прекрасной барышни. Худож-

ник любит жену, но ведет распутную жизнь с любовницей-итальянкой. Итальянский композитор Уго Орсини произносит фразу, касающуюся особенностей психологии отношения к полу у русских, которая накладывает отпечаток на телесную сторону любви: «Да, он слишком ее (Анну Блонскую – Г. Б.) любит, чтобы относиться к ней как к женщине. Русские фантазии!» Ведь «если человек не аскет, нет большего преступления, как чистая любовь».¹³ История кончается тем, что художник уезжает вместе с итальянкой, которая «его погубит».

Итак, в русской литературе начала XX века властвовал, трансформируясь, голубой эротический дух. Однако нельзя утверждать, что «в художественной эротике начала века не было проложено иных путей».¹⁴ Ведь именно на рубеже веков началось срывание масок с запретной темы. Именно Розанов развил в своем творчестве альтернативную линию русского Эроса – с проповедью здорового пола, телесной любви. Именно начало XX века в русской культуре Ж. Нива связывает с «зарождением либертинства», в котором свобода нравов соединяется со свободомыслием литературы и освобождением литературного языка от пуританской цензуры.¹⁵

Своеобразное преломление эротических тем, мотивов и сюжетов находим в творчестве *Алексея Ремизова*. В своих «заветных сказах» он продолжил традиции современной ему низкой, уличной словесности, преображая и развивая фольклорные фабулы. «Философия всеобщей эротизации мира» окрашивает, например, его «святочную» эротическую повесть «Что есть табак»¹⁶ (1908), целый ряд бытовых повестей («Часы», «Пруд», «Неуемный бубен» и др.), а также шуточную деятельность основанной им «Обезьяньей вольной палаты» (Обезволшал). Нужно отметить, что читатель не всегда адекватно воспринимал эротические и кощунственные мотивы в ремизовских произведениях, ощущая их грубое неприличие, но не замечая игрового характера. Обостренный интерес к эротике связан у Ремизова с юродством, пропитывающим все его творчество и стиль.¹⁷ В юродстве он видел антиномичность России, извечную борьбу веры и сомнения, нравственности и соблазна. Трагедия русского бытия раскрыта через кощунственно-эротические сюжеты и образы преимущественно из церковной и монашеской жизни: святое вдруг оборачивается похабным, и наоборот.¹⁸

Критикана начала века настаивала на «неонатурализме» как возрождении натурализма. Ожесточенное неприятие неонатурализма революционными демократами и марксистскими критиками велось с реалистических позиций, как отступление от требований материалистической эстетики. Если символизм уводил в область «духа» (идеальной, одухотворенной любви), то неонатурализм сосредоточился на «проблеме пола», на биологической

сущности человека. Главой неонатурализма был провозглашен *Михаил Арцыбашев*, его ближайшим сподвижником и последователем – *Анатолий Каменский*. Бестселлером и сенсацией начала века стал роман Михаила Арцыбашева «Санин» (1907) – об эротической жизни молодежи XX века. Именно этот роман заложил основы, если так можно выразиться, «практической эстетики неонатурализма». В лице главного героя Санина мы видим полу-Печорина, полу-Базарова, погружающегося в пучину наслаждений, вожделений плоти. Арцыбашев провозгласил расход с ханжеской моралью и нравственным лицемерием. Новизна «Санина» с его проповедью свободы пола и чувственного раскрепощения человека была шокирующей. Как мы убедились, о поле в начале века размышляли и писали многие, часто мистифицируя проблему, возводя ее в метафизические рамки. Арцыбашев же, в отличие, например, от Бердяева, взял ее в непосредственной простоте и наготе: «Разум лжет, а тело говорит правду» – так резюмировал К. Чуковский смысл «Санина». Критика увидела в нем асоциальность и бегство в натурализм. Большинству писателей роман также не пришелся по вкусу (за исключением, пожалуй, Куприна).

«Санина» упрекали в идеологичности и проповедничестве. Но в этом как раз была заслуга Арцыбашева, ибо в данном случае проповедовалось нечто новое. Он утверждал не столько гедонизм, сколько право индивида всегда оставаться самим собой, не ставить предела своим желаниям. «Сильная личность», по Арцыбашеву, руководствуется только «индивидуалистической идеей», единственным законом: «Я хочу!» В свободе ее инстинктов и «хотений» автор видит подлинную свободу. Арцыбашев расходится с классической традицией прежде всего тем, что был на стороне сильных, тех, кто был способен разорвать оковы морали, а само «освобождение» связывалось прежде всего со «свободной любовью» двух сильных индивидуумов в духе Ницше, его *amor fati*.¹⁹ Сенсуализм стал естественным аспектом новой философии индивидуализма, властно пробивавшей себе дорогу. «Новый человек», индивидуалист и циник, был не очень симпатичен, однако силен. И, естественно, индивидуализм приходил в непримиримое противоречие с коллективистской установкой на светлое будущее. Это был бунт против условностей жизни, репрессирующей сексуальность. Дальнейшее развитие литературы XX века оправдывает импульс Арцыбашева.

Подобно автору романа «Санин», по обвинению в порнографии был отлучен от читателя и Анатолий Каменский, по-чеховски тонкий и сильный новеллист, избравший лейтмотивом своего творчества апологию вечного стремления человека к прекрасному телу. Вслед за Арцыбашевым Каменский заявлял, что путь к сво-

боде личности лежит через «опыт искренности», овладеть которым людям мешает «нелепое чувство стыда». В своих эротических рассказах «Леда», «Женщина», «Четыре»²⁰ Каменский вместе с ницшеанским протестом против буржуазной морали пропагандирует свободную любовь и призывает к женской эмансипации. Эти идеи имели большое распространение в начале века. У Каменского они облекаются в изящную и непринужденную форму. Это редкий в русской литературе мастер легкой эротики, нашедшей своего последователя в русском прозаике конца XX столетия – А. Матвееве (речь о нем ниже).

Таким образом, русские художники, стоявшие у истоков эротического течения XX в., искали «другие пути» воплощения темы и находили их (более или менее успешно) отнюдь не только в традиции и тонах Голубого эроса. Новая русская эротика – и в этом было ее освободительное значение, – реабилитировала тело и чувственность, хотя издержки и перехлесты этого процесса были неизбежны и закономерны. Некоторые эротические произведения начала XX века были посредственны в художественном отношении, например, романы *Евдокии Нагродской* или *Анастасии Вербицкой*. Но и полноценные произведения, затрагивавшие эту проблематику, нередко оказывались в атмосфере скандала. Примитивное понимание литературы как учебника жизни приводило к тому, что произведения оценивались не по эстетическим, а социально-педагогическим критериям. Открытая Розановым «тропка» эротической культуры оборвалась, не успев расшириться, идеалы эти дадут всходы позднее, на исходе XX века.

Примечания

- 1 Брюсов, В., Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990, с. 114.
- 2 Там же, с. 117.
- 3 Это дало основание Б. Парамонову провозгласить, что «религиозно-культурный ренессанс был по существу неадекватной сексуальной революцией в России» (Парамонов, Б., Запад и Россия: анализ против синтеза. Звезда 10, 1994, с. 187).
- 4 Бердяев, Н., Размышление об Эросе из кн. Самопознание. In: Литературно-философский сборник. М., Сов. писатель, 1990, с. 454.
- 5 Иванов, Вяч., Собр. соч. Брюссель, 1987. т. 3, с. 133. А. Эткин под черкнул, что дионисийство Иванова, в противоположность фрейдовскому психоанализу, имело групповой характер: православный идеал соборности, «прадионисийский» половой экстаз, «священный хмель и оргийное самозабвение» (Эткин, А., Культура против природы: психология русского модерна. Октябрь 7, 1993, с. 174).
- 6 Семейная жизнь Блока в немалой степени была экспериментом по

- проверке идей Вл. Соловьева об истинной любви, отвлекающей от плотского начала, – экспериментом, давшим удручающие результаты. Супружество началось с философского и практического отрицания сексуальных отношений. Блок сознательно избегал секса с женой, находя удовлетворение с незнакомками. С годами этот брак превратился в серию взаимных измен.
- 7 Блок, А., Собр. соч. В 8 т. М. – Л., 1960 – 1963, т. 6, с. 342.
 - 8 Эткин, А., Революция как кастрация. Психология пола и политика тела в поздней прозе Блока. Октябрь 8, 1994, с. 168.
 - 9 Кузмин, М., Крылья. Серия Интимный роман. М., 1993, с. 122.
 - 10 «Вот в том-то и отличие психоанализа от символизма, а Запада в целом от России, что первые думают не о спасении мира, а о помощи отдельно взятому человеку. Психоанализ, конечно, сужает человека... но это то сужение, о необходимости которого догадывался Достоевский: «Слишком широк человек, я бы его сузил.» Запад, так сказать, культурно скромнее, но результатов – и положительных результатов, он достигает больших, чем Россия.» (Парамонов, Б., Запад и Россия: анализ против синтеза. Звезда 10, 1994, с. 187).
 - 11 Там же, с 185.
 - 12 Зайцев, Б., Голубая звезда. In: Улица Святого Николая. Повести и рассказы. М., Худ. лит., 1989.
 - 13 Кузмин, М., Крылья. Серия Интимный роман. М., 1993, с. 105.
 - 14 Тихомирова, Е., Эрос из подполья. Знамя 6, 1992, с. 222.
 - 15 См. Nivat, G., *Le puritanisme russe, pourquoi?* In: Любовь и эротика в русской литературе XX века. Материалы конференции. Bern, Slavica Helvetica, 1992.
 - 16 Основная сюжетная линия повести связана с проникновением святого-дьявола в монастырскую мужскую баню, где в тот момент мылись жены-мироносицы, прибывшие в монастырь вместе с Богоматерью. Старец прикинулся бабушкой и согрешил с каждой из них.
 - 17 См. Синявский, А., Литературная маска Алексея Ремизова. In: Alexej Remizov: Approaches to a Protean Writer. Columbia, 1987.
 - 18 Ремизов и не скрывает происхождения своих образов, называя «Табак» Гоносовой повестью по имени старца Гоносия, т. е. признавая явный гностический оттенок воззрению на грех и добродетель, святость и дьявольщину. Высокое византийское православие здесь заменилось гностическим апокрифом, и нет возможности отличить святого от дьявола.
 - 19 М. Задражилова отмечает, что переплетение «чувственной эротики, биологизма, инстинктивности и декадентской неврастении второстепенных персонажей» указывает также на связь «Санина» с прозой польского модерниста С. Пшибышевского, который в начале столетия принадлежал в России к популярным авторам (Zadražilová, M., *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století*, FF UK, Praha, 1995. s. 155).
 - 20 См. Царица поцелуев. Эротические новеллы и сказки русских писателей, М., ВНЕШСИГМА, 1993.