

Savinkov, Sergej Vladimirovič

**Проблема женщины в русской культуре и литературе начала XX
века : Лилит - Саломея - Ева**

Новая русистика. 2008, vol. 1, iss. 2, pp. [35]-49

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116205>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Сергей В. САВИНКОВ
(Воронеж)

**Проблема женщины в русской культуре
и литературе начала XX века:
*Лилит – Саломея – Ева***

**The Problem of Woman in Russian Culture and Literature
at the Beginning of the 20th Century**
Lilith – Salomea – Eva

The following material can be considered a sort of continuation of the article “Two Wives in Sologub’s works: between Eva and Lylith” issued in “New Russian Studies”, 1 (2008).

Lylith is first of all a character in Jewish demonology. But in the Silver Age Literature Lylith appears not as an ugly demon but as Adam’s first wife, as a predecessor and an antipode of Eva. Lylith is contraposed to Eva as a dream is contraposed to reality, as a completed being to an incompleting one, as something unstable and short-living to something real and long-lasting, as the night-time lunar world to the day-time solar one. From F. Sologub to A. N. Tolstoy (“Aelita”) and V. V. Nabokov (“Lolita”) over and over again Russian writers created a pair of heroines in one of which Eva could be guessed whereas the other was associated with Lylith. And the preference was invariably given to the last one. However, the choice has not always been as simple as that and it was the heroine’s torments of choosing between the two wives – profane and sacral – which tore her apart that were put in the centre of all collisions in the story.

Another one bright representative of female mythology at the beginning of the XX century was Salomea in whom Eva and Lylith were synthesized in a certain

special way as the matter and the spirit. The problem of a connection between matter and spirit grew at the considered epoch into one with the structure of meanings and motives in Salomea complex and represented itself as a problem of connection of head and body.

Head being the instrument of intellect and spirit was comprehended as what cut off the man from the nature whereas the body was interpreted as what originally connected them; the head without the body is like the spirit without the matter, the body without the head is like the matter without the spirit.

All their possible combinations are carefully considered and examined in the epoch of fin de siècle as well as their possible interpretations.

I

Лилит и Ева как мечта и жизнь

В предыдущем номере «Новой Русистики» мной был поредложен материал, касающийся двоеженной конфигурации в творчестве Ф. Сологуба. Меня интересовало, почему эта конфигурация была означена двумя мифическими фигурами – Лилит и Евой. В данной статье женская мифология начала XX века будет рассмотрена более широко. При этом отправной точкой для последующих рассуждений вновь станет опубликованная в третьем номере журнала «Аполлон» за 1909 год статья Н. Врангеля «Любовная мечта современных русских художников. Мадонны».

Главная идея этой статьи состоит в том, что и в литературе, и в изобразительном искусстве начала XX века грезы о женщине Рая воплощаются отнюдь не в образе дeвы Марии – «убранной ризами мечте с лицом земной женщины» – Евы, а в образе другой, той, которая, по одному преданию, была первой женой Адама, по другому – безобразным «демоном ночи»¹. Чем же было вызвано притяжение к Лилит в эту эпоху? Начать надо с того, что в литературу начала XX века Лилит вошла как выразительница противоположного Еве начала. Лилит – такой же антипод Евы, как мечта – действительности. Поэтому притяжение к Лилит – это обратное выражение отталкивания от Евы-жизни как от того, что, как выразился Н. Врангель, «всегда с нами» так же, как и обыденное, размеренное, привычное, здоровое. Неприятие Евы могло обретать разную степень накала и разные формы выражения – от тихой романтической тоски по неземному, лунному (и тогда Лилит начисто утрачивала свои демонические очертания и приобретала вовсе ей по традиции несвойственные – мягкие, лунные, эфемерные: «И вся она была легка, Как тихий сон, – как сон безгрешна, И речь ее была сладка, Как нежный

¹ Врангель, Н. Н.: Любовная мечта современных русских художников. Мадонны. Аполлон, 1909, № 3. С. 32–45.

Проблема женщины в русской культуре

смех,— как смех утешна»²) – до резкого отторжения: «Я не хочу ее объятий, Я ненавижу прелесть жен, Я властью неземных заклятий Заворожен»³. Зачастую у Мечты-Лилит наблюдается декадентский оттенок, который Врангелем прежде всего и отмечается: «В живописи еще ярче, чем в литературе, вырастает новый тип желанной женщины, больной мечтательной и грустной, смесь сентиментализма, времен «Бедной Лизы» с порочными мечтами современности. И странное сочетание греха и наивной чистоты производит острое и шемящее мечтание»⁴.

Однако в данном случае речь идет не просто о мечте и действительности, а о мечте под знаком Лилит и действительности под знаком Евы, и при этом не о традиционном между ними противостоянии. Все дело в том, что Лилит – лунная дева не по природе, а по обстоятельствам: она стала лунной, хотя могла бы стать и земной. И вот это – «могла бы» – как раз и придает переживанию человека рубежной эпохи новое, неведомое романтической грамматике переживания, сослагательное наклонение. Появление Лилит на небосклоне рубежной эпохи и было вызвано тем особым ее (эпохи) состоянием, когда человек испытывал неизбежное томление и тревогу от гнетущей мысли об упущенной им некогда возможности, от гнетущего ощущения, что он по каким-то непонятным причинам выпустил из рук то, что могло бы стать для него, но так и не стало самым главным и ценным.

Человек эпохи *fin de siècle* живет с ощущением совершившийся подмены. Место, предназначавшееся для одной, оказалось занято другой. «Отчего ты не со мною полуночная Лилит?»⁵ – от лица Адама вопрошает лирический герой Ф. Сологуба. А у Марины Цветаевой современному Адаму вопрос задается от лица самой Лилит: отчего ты променял меня на Еву? Цветаевская «Попытка ревности» – это ряд безответных вопрошаний оскорбленной, униженной и потерянной Лилит к тому, кто ей предпочел другую: «Как живется вам с чужою, здешнею...? <...> Как живется вам с подобием...? <...> Как живется вам с товаром рыночным...? <...> Как живется вам с сто-тысячной – Вам, познавшему Лилит?»⁶.

И в этом случае Лилит становится выражением не того, что упускают, а того, от чего отказываются и что игнорируют, не осознавая, что утрачивают, когда делают свой выбор в пользу другой, в пользу обыденно-земной Евы. А утрачивают, как писала Марина Цветаева, только одно – *шестое чувство*, но вместе с ним – высоты Синая и Каррары.

² Сологуб, Ф.: Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. Москва 2004, с. 140.

³ Там же, с. 151.

⁴ Врангель, Н. Н.: Любовная мечта современных русских художников... с. 38.

⁵ Сологуб, Ф.: Указ. соч., т. 7, с. 492.

⁶ Цветаева, М.: Собрание сочинений в семи томах, т. 2. Москва 1994, с. 242–243.

II

Первая жена

Предопределенное Лилит первенство не могло не сказаться на ее культурной и литературной судьбе в эпоху рубежа веков. По легенде статус Лилит как первой жены обуславливается не только временным фактором, но и тем, что Лилит была сотворена Богом не из ребра, как Ева, а из той же глины, что и Адам. Отсюда и ее притязания в отношениях с противоположным полом если не на первенство, то на безусловное с ним равенство и – соответственно – на личную свободу, в том числе и на свободу самовыражения. В литературе эпохи *fin de siècle* такая свобода (давшая толчок развитию феминистского движения) означалась не только появлением мощного и самобытного пласта женской поэзии, но и отчетливо проявившейся в ней тенденции к сафической женственности и любви. «Я вас люблю, – начала свое первое стихотворение из цикла «Подруга» Марина Цветаева, а завершила так: За эту дрожь, за то – что – неужели Мне снится сон? – За эту ироническую прелесть, что **Вы – не он**»⁷. Вся любовная лирика Софии Парнок с такой же «иронической прелестью» говорит о предмете своей любви, который отнюдь «не он».

Однако в этой «прелести» есть и оттенок страдательности. Сама возможность такой подмены – «Вы не он» – во многом и могла состояться только потому, что тот, кто скрывается за местоимением «Он», предпочел единственную, неповторимую, «нечислимую» Лилит, с которой Марина Цветаева себя отчасти и отождествляла – *сто-тысячной* Еве. В письме к Борису Пастернаку она признаётся: «Борис, а ты помнишь Лилит?.. Твоя тоска по мне – Тоска Адама по Лилит, по – первой и нечислящейся. (Отсюда моя ненависть к Еве!)»⁸.

Вопреки традиции, в литературе начала XX века Лилит воспринимается и воссоздается как фигура страдательная. И приданию ей именно такого облика и положения много способствовал один из главных в России зачинателей моды на декадентство в литературе и в жизни – «колумб лунности, духом своим создавший мечту – Лилит»⁹ – Федор Сологуб.

В творчестве Сологуба страдательное положение Лилит как раз и обуславливается предопределенной ей судьбой миссией стать **первой** женой Адама. Главными ее качествами оказываются не гордыня и своеволие мифи-

⁷ Цветаева, М.: Указ. соч., т. 1, с. 216.

⁸ Цветаева, М.: Указ. соч., т. 6, с. 244.

⁹ Так окрестила Ф. Сологуба одна из его многочисленных поклонниц и корреспонденток. См.: (Мисникевич, Т. В.: Федор Сологуб, его поклонницы и корреспондентки. In: Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов. Москва 2004, с. 374.)

Проблема женщины в русской культуре

ческой Лилит, которая со смехом покидает Адама, не желая оставаться при нем на вторых ролях, а – смирение и покорность. Эта *другая* первая Лилит и приходит к Адаму как будто только для того, чтобы уйти и освободить место его второй и законной жене – Еве. Ее первенство проходит под знаком непрочности и недолговечности: «Когда померк лазурный день, Когда заря к морям склонилась, Моя Лилит прошла как тень, Прошла, ушла, – навеки скрылась»¹⁰. В этом стихотворении Сологуба идиллия первоначальных отношений Адама и Лилит заканчивается неожиданно-коварным и грубым вторжением в нее Евы: «И не желать бы мне иной! (речь идет о Лилит.– С. С.) Но я под сенью злого древа Заснул... проснулся, – предо мной Стояла и смеялась Ева...»¹¹. Неизбывная и незабвенная память о первой жене поселяет в первом человеке тягу к несбыточному, иному, ускользающему, эфемерному, – ко всему тому, что имеет очертания лунной мечты. Он так и оказывается вынужденным жить со второй женой, но мечтать о первой, далекой, запредельной, недосыгаемой.

Подобные Лилит первые жены сологубовских произведений (таких, как «Помнишь, не забудешь» или «Звериный быт»), как им и положено, – недолговечны. Короткое время своей жизни они проживают, ничем не докучая, никогда не укоряя и ничего для себя не желая. Но при таком отречении от жизни (сначала – повседневном, а со смертью – абсолютном), они, как не устают повторять Сологуб, обладают такой над ней (жизнью) дивной властью, преодолеть которую не может никакая земная сила. Власть эта дивная потому, что она – власть вечная, а вечная – потому, что обладают ей «отшедшие от жизни». Вечная, неизменная, не знающая ни умалений, ни возрастаний, любовь сологубовских первых жен оказывается сильнее смерти так же, как их вознесенная над жизнью красота. В сологубовской мечте о Лилит улавливается и цветаевская тоска по утраченному андрогинному единству, сопряженная с граничащими между собой негодованием и недоумением по поводу совершившейся подмены: почему то, что должно было быть близким, стало далеким, а то, что должно было бы быть далеким, стало близким: «Отчего ты не со мною, полуночная Лилит?»

III

Лилит как первая любовь

В грамматике переживания эпохи *fin de siècle* несовершенное, незаконченное действие было предпочтено совершенному, а первая, не имеющая продолжения любовь, – второй.

¹⁰ Сологуб, Ф.: Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. Москва 2004, с. 140.

¹¹ Там же, с. 141.

Герой поэмы И. Северянина «Роса оранжевого часа» говорит о своей первой любви как о мечте, которой суждено было остаться только мечтой. Его первая любовь, которую он зовет «моя Лилит», дала ему предвкушение рая, но рая с изначально закрытыми для него дверями: «"Милый, ты не прав: Так ты любить меня не можешь... Не смеешь... ты не должен... ты Напрасно грезишь и тревожишь Себя мечтами: те мечты, Увы, останутся мечтами, – Я не могу... я не должна Тебя любить... ну, как жена..." – И, подойдя ко мне, устами Жар охлаждает мой она, Меня в чело целуя нежно, По-сестрински, и я навзрыд Рыдаю: рай навек закрыт»¹².

Лилит-мечта откровенна и благожелательна. Она не обманывает и не прельщает. Она не скрывает своей недоступности. Лилит-греза ведет себя куда более изощренно: до самой последней предельной грани она обольщает и прельщает своей **как бы** доступностью.

В отличие от северянинской, набоковская Лилит¹³, обещая уже после смерти реализовать первое заветное желание, первый зов пола, доводит чело-века до пика райского блаженства и, доведя, низвергает в пропасть тем, что почти осуществившемуся так и не дает осуществиться до конца. И тогда тот, перед кем в самый последний момент закрываются двери рая, в полной мере осознает, что такое ад. «И обольстителен и весел был запрокинувшийся лик, и яростным ударом чресел я в незабываемую проник... и, полон сил, на полпути к блаженству, я ни с чем остался... «Впусти»... Молчала дверь... И перед всеми мучительно я пролил семя и понял вдруг, что я в аду»¹⁴.

Значительно позже в романе «Лолита» Набоков воспроизведет сюжетную ситуацию своего стихотворения, но конечные акценты расставит иначе. Его герой будет проникнут маниакальной идеей завершить то, что не подлежит завершению. Лолита появится в жизни героя как реинкарнация той первой из его детства Анабеллы, которая (по примеру сологубовских первых жен), рано уйдя из жизни и так и не став для него ни женщиной, ни женой, оставила ощущение непостижимого и до конца недостижимого блаженства: «Духовное и телесное сливалось в нашей любви в такой совершенной мере, какая и не снилась нынешним на все просто смотрящим подросткам.... Долго после ее смерти я чувствовал, как ее мысли текут сквозь мои. Задолго до нашей встречи у нас бывали одинаковые сны. Мы слыхали вехи. Находили черты странного сходства»¹⁵.

¹² Северянин, И.: Стихотворения и поэмы. Москва 1990, с. 323.

¹³ Речь идет о героине стихотворения «Лилит» из книги В. Набокова «Poems and problems».

¹⁴ Набоков, В.: Стихотворения и поэмы. Москва 1997, с. 259.

¹⁵ Набоков, В.: Собрание сочинений американского периода в пяти томах, т. 2. Санкт-Петербург 1999, с. 23.

Проблема женщины в русской культуре

Неизбывная память о таком почти андрогинном слиянии порождает у героя Набокова навязчивую идею, что снова испытать это блаженство возможно не со взрослой женщиной, а только с пребывающей на грани полудетскости и полувзрослости, недоразвившейся нимфеткой: «Гумберт был вполне способен иметь сношения с Евой, но Лилит была той, о ком он мечтал»¹⁶. В отличие от героя стихотворения Гумберт, взрослый и опытный, Лолиты добивается, но не добивается осуществления мечты. Чаемого равновесия между духовным и чувственным не возникает, а возникает другое: голая чувственность, обнаженная похоть и духовное начинают сосуществовать в никогда не совместимой отдельности, не дополняя, а подменяя друг друга, и в такой уродливой подмене и заключается подлинная извращенность такого состояния. Герой теперь – не тот невинный Гумберт-подросток, а Лолита – не та подарившая ему свою первую любовь невинная Анабелла, и даже не Лилит, которая, всегда оставаясь первой, никогда не становится второй – Евой.

То, чего набоковский Гумберт так боялся (и в то же время жаждал как избавления), в конце концов свершается: Лолита переходит ограничивающую жизнь нимфетки временную черту и становится Евой, которую Гумберт отыскивает как раз в ту пору ее женской жизни, когда беременность грубо исказила ее нимфеточный образ – с откровенной брюхатостью, с побледневшими веснушками и впалыми щеками. Но именно теперь он открывает в ней другую, всегда в ней бывшую, но никогда им ранее не замечаемую красоту не Венеры Урании и не Венеры Пандемос, а бледную и оскверненную с чужим ребенком под сердцем, но одновременно и миндально-прекрасную: «Мне стало ясно только теперь – в этот безнадежно поздний час жизненного дня – как она похожа – как всегда была похожа – на рыжеватую Венеру Боттичелли»¹⁷.

IV

Ева или Лилит

«Ева или Лилит» – стихотворение Николая Гумилева, в котором разделительный союз указывает на еще один важный аспект в грамматике переживания переходной эпохи: это «или» не столько прочерчивает разделительную черту, сколько лишает ее четкости и определенности. Поэтому-то героиня этого стихотворения и оказывается не в состоянии со всей определенностью сказать о себе, кто она: «Ты еще не узнала себя самое. Ева ты или Лилит?». И хотя, в отличие от не раз слышанных рассказов о праматери Еве-хранительнице очага, сказаний о Лилит гумилевская дева не знает, ее не покидает

¹⁶ Там же, с. 30.

¹⁷ Там же, с. 311.

чувство родственной к ней близости. Ее сердце болит не *о детях, стаде овец, и картофелю*, а «по душе окрыленной и вольным садам», по тому экзотически-привлекательному, чего него нет у Евы и что есть у Лилит («У Лилит – недоступных созвездий венеч, В ее странах алмазные солнца цветут»¹⁸). Окончательное же узнавание себя как Лилит (или – в себе Лилит) у гумилевской девы должно произойти тогда, когда в ее жизни появится тот, у кого сердце окажется не цветком, а метеором: «О, когда он придет, Тот, кто робкое, жадное сердце твое Без дорог унесет в зачарованный грот?.../ Если надо, он царство тебе покорит, / Если надо, пойдет с воровскою сумой». Герой, у кого «в душе звездно от дум и страстей», явится и сумеет защитить Лилит от Евы: «Но всегда и повсюду – от Евы Лилит / Он тебя сохранит от тебя же самой»¹⁹.

Понятно, что двойственность гумилевской героини несколько иного свойства, чем, скажем, та, которая наблюдается у лицемерных лермонтовских дев. Она коренится не на обмане или обманчивости («Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон коварна и зла»), ее исток – изначально противоположающееся двоеначалие женской природы. И даже тогда, когда победу одерживает Ева, нет никакой гарантии, что Лилит теперь никогда не пробудится и о себе не заявит. Эта тема получает у Гумилева развитие в стихотворении «Сон Адама». А. Ахматова прокомментировала ее так: «В "Сне Адама" опять эта "проблема женщины" (Ева и Лилит – святая и блудница). И ужас: "Чужая, чужая!"»²⁰.

В этом «Сне...» заснувшему у древа познания первому человеку привиделся кошмар об ожидающем его будущем. И средоточием его стали для Адама даже не тяготы и лишения, а мучительное сомнение в том, что ему дано знать ту женщину, которая рядом с ним, знать наверняка, что она есть именно она, а не другая, что она своя, а не чужая. В отсутствии такой определенности весь ужас любви для Гумилева и заключается.²¹ «И кроткая Ева, игрушка богов, / Когда-то ребенок, когда-то зарница, / Теперь для него молодая тигрица, / В зловещем мерцаньи ее жемчугов, / Предвестница бури, и крови, и страсти, / И радостей злобных, и хмурых несчастий». Кара Адама – пребывать в изнуряющей и бесплодной борьбе за присвоение того, что ни

¹⁸ Гумилев, Н.: Сочинения в трех томах, т. 1. Москва 1991, с. 449.

¹⁹ Там же, с. 450.

²⁰ Ахматова, А.: Собрание сочинений в шести томах, т. 5. Москва 2001, с. 121.

²¹ О «Романтических цветах» Н. Гумилева Ахматова сказала так: «В этой книге весь ужас этой любви – все ее кошмары, бред и удушье. Призрак самоубийства неотступно идет за Поэтом... К этому времени Она становится для поэта – Лилит, т.е. злым и колдовским началом в женщине. Он начинает прозревать в ней какую-то страшную силу». (См.: Ахматова, А.: Собрание сочинений в шести томах, т. 5. Москва 2001, с. 115.)

Проблема женщины в русской культуре

при каких условиях не может быть окончательно присвоено: «Он борется с нею. Коварный, как змей, // Ее он опутал сетями соблазна. / Вот Ева – блудница, лепечет бессвязно, / Вот Ева – святая, с печалью очей. / То лунная дева, то дева земная, / Но вечно и всюду чужая, чужая»²².

V

Нормальное и безмерное

В «Свете Невечернем» С. Н. Булгаков обращается к мифу о Лилит и Еве с тем, чтобы сказать о глубоко нарушившемся равновесии между плотью и духом как следствии совершившейся подмены. К чувственности и телесности, представляющим в лице Евы объективные и самостоятельные стихии бытия, благодаря Лилит стали относиться как к греховной грезе о *безмерном* и *невозможном*, принимающей форму либо спиритуалистического мечтания о недостижимой чудной деве, либо не желающего осуществления в браке чувственного влечения. А между тем, как пишет Булгаков, «ложный спиритуализм в любви есть такая же ошибка эротического суждения, как и голая чувственность, обнаженная похоть, ибо истинным объектом любви является воплощенный дух или одуховленная плоть»²³. И для того, чтобы дух воплотился, а плоть одухотворилась, Адаму нужно было раздвоиться (ибо Ева, как ребро Адама, изначально пребывала внутри Адама), с тем чтобы, ощутив Еву как телесность, вступить в новые отношения с миром. И вот тут Булгаков отдает дань несправедливо отодвинутой в его эпоху Еве в полной мере: «В лице Евы Адаму предстала непорочная чувственность мира... В Еве же ему открылась живая плоть всего мира, и он ощутил себя его органической частью... В красе Евы Адаму открылась софийная красота мира»²⁴. Духовно-телесное соединение двух в одну плоть, согласно Булгакову, дано в **норме творения**, при котором в жене не умирает невеста, а в муже жених, ибо любовь по внутренней своей норме многолика и многогранна: «человек одновременно есть отец и сын, муж и брат или мать и дочь, сестра и жена»²⁵. И эта норма как установленная мера бытия противостоит навеваемой Лилит призрачной грезе о достижении безмерного и невозможного в андрогинном с ней слиянии, которое по определению невозможно вследствие изначально предопределенной Лилит отдельности и отделенности. В ложном и ошибочном стремлении соединиться с тем, с чем соединиться невозможно, и обрести то «безмерное и невозможное», что обрести нельзя, человек впустую

²² Гумилев, Н.: Сочинения в трех томах, т. 1. Москва 1991, с. 121.

²³ Булгаков, С. Н.: Свет Невечерний. Москва 1994, с. 257.

²⁴ Там же, с. 256.

²⁵ Там же, с. 261.

растрчивает жизненную энергию и испытывает при этом чувство тотального и фатального одиночества.

К слову сказать, написанная А. Толстым в 20-е годы научно-фантастическая история о вселенском одиночестве имеет явные переключки с перипетиями во взаимоотношениях Евы, Лилит и Адама. Это отражается и в сюжете, и в мотивике повести. Персонаж по имени Лось, ведущий в «Аэлите» главную мужскую партию, отправляется в путешествие на Марс. Однако собирается он на далекую и чужую планету не для того, чтобы прославить силу человеческого разума. Не сила его влечет туда, а слабость. Смерть близкой и родной первой жены заставляет его отправиться к далекому и чужому. Там-то и ждет его встреча с опустошенной «одиноким разумом» Аэлитой. Экстазное слияние двух одиноких героев дает возможность проявиться всем ипостасям, соответствующим и земной *норме творения* и земной *норме любви*, о которых писал С. Булгаков. В одно и то же время Лось ощутил себя и мужем, и отцом, и женщиной, которая «жаждет принятия жизни в ледяное одиночество своего тела»²⁶. А Аэлита – и женой, и матерью, и мужчиной. Однако межпланетная любовь позволяет этим ипостасям проявиться как будто только лишь для того, чтобы, показав «норму», тут же указать на невозможность ее достижения. И эта невозможность есть следствие рокового ошибочного отклонения от истинного пути, которое некогда произошло и в земной, и в марсианской (как оказалось, тесно с земной переплетенной) историях. Соединения и уравнивания в лице Лося и Аэлиты двух противоположных по модусу, но равных по значению принципов существования – земного («жить для других, забывая себя») и марсианского («жить для себя, забывая других») – произойти не может. Аэлите так и не суждено было стать земной Евой. (Как, впрочем, не суждено было стать ею и первой жене Лося: рожденная Евой, она уходит из жизни, не осуществив предназначение Евы, уходит из нее так, как из нее уходят солугубовские Лилит, оставляя за собой шлейф теней-воспоминаний.) А Лося, соответственно, если опять-таки воспользоваться предложенными Ф. Солугубом дефинициями, так и не суждено было найти *родную* и *близкую* в *чужой* и *далекой*. Блуждающей в космосе энергии любви нигде не дано найти точку приложения и совершить свою главную работу. Поэтому и Гусев, пародийный двойник Лося, растрчивает свою революционную энергию на все что угодно, но только не на собственную жену, изнемогающую от одиночества. Да и на Марсе дело складывается не лучшим образом. Озабоченный там уже марсианскими войнами и переворотами бывший революционный матрос теперь и вторую свою жену, славную, красивую, синюю, доводит до изнеможения от нереализованной переполненности чувств: «Когда Ихощка совсем изнемогала от переполнения

²⁶ Толстой, А. Н.: Собрание сочинений в десяти томах, т.3. Москва, 1982, с. 400.

Проблема женщины в русской культуре

чувствами, – он сажал ее на колени, гладил по голове, почесывал за ухом, рассказывал сказку про попа, – как попа обманула попадья с Педрилой, работником»²⁷.

VI

Саломея: Ева и Лилит

Всеобщему увлечению Саломеей в России начало положил перевод пьесы О. Уайльда, сделанный К. Бальмонтом и опубликованный в 1904 г. И в этом увлечении, как известно, и нашли наиболее яркое выражение черты философии личности эпохи «fin de siècle» – «прекрасный» демонизм, эстетический аморализм, телесная чувственность.

Предмет и характер влечения к телесному началу во многом сформировались под мощным напором ницшеанской философии с ее стержневой идеей непосредственного общения с универсумом. Согласно этой идее, контакт такой степени близости возможно достичь только в особом состоянии дионисийского «опьянения», в экстатическом танце, где тело, доверившись непосредственному переживанию вещей, собственной пластикой воссоздает колыбание мировой стихии. «Человеческое тело, в котором снова оживает и воплощается как самое отдаленное, так и самое ближайшее прошлое всего органического развития, через которое как бы бесшумно протекает огромный поток, далеко разливаясь за его пределы, – это тело есть идея более поразительная, чем старая душа».²⁸

Дионисийская связь с универсумом разрушает автономию приватного мира, выделенность персонального существования из всеобщего, оно превращает человека в составляющее мировой, не разгороженной на частные явления жизни. Дионисийское «опьянение» переживается непосредственно, его нельзя «сообщить» другому, в него можно только вовлечь. Образцом способности такого вовлечения в искусстве стала Саломея, а в жизни Айседора Дункан.

В «вихре Саломеиной пляски»²⁹ стираются границы между прошлым и будущим, между моральным и аморальным, между любовью и смертью.

Но там, где Саломея, там не только пляс, там и голова Крестителя, там и акт ее отсекования от тела. Возбужденное Саломеиной пляской всеобщее вовлечение в пространство бытийной нерасчленимости венчается на пике его экстаза актом, у основания которого также стоит Саломея, – актом отсекования. Характер осмысления этого действия (при всей вавилонской пестроте

²⁷ Там же, с. 391.

²⁸ Ницше, Ф.: Воля к власти. Москва 1994, с. 324.

²⁹ «...вихрь Саломеиной пляски» – выражение А. Ахматовой, которое она использует в «Поэме без героя».

интеллектуальной жизни эпохи *fin de siècle*) оказывается так или иначе в зависимости от того, что акцентируется – голова без тела или тело без головы. У символиста Блока, к примеру, акцент делается на голове, а у авангардиста Маяковского – на теле.

Саломея Блока³⁰, как было отмечено, обнаруживает очевидное сходство с Иродиадой Малларме из прославленного короткого стихотворения «*Cantique de Saint Jean*» («Песня Иоанна Крестителя»).³¹ В нем обезглавливающая муза высвобождает голос поэта: голова Крестителя, лишенная телесности, говорит прекрасными стихами и становится голосом чистой поэзии. Иродиада Малларме (действуя «против природы», лишая поэта его мужского естества, избавляя его голову от телесной истории) дает возможность состояться поэзии.

У Маяковского же по отношению к Блоку все движется противоположно. В поэме «Облако в штанах» на первый план выступает тот, тело которого корчится, ломается, тот, кто уже не хочет быть ни железной громадой, ни лишенным мужеской плоти «облаком в штанах», тот, чья роль в эпоху революций уподобляется роли Иоанна-предтечи, а значит, и его судьбе. И этот тот у Маяковского жаждет и просит живого женского тела так, как христиане просят насущного хлеба – тела Христова, или он просит его так (и эта проекция тоже подспудно напрашивается), как Саломея просит голову Иоканаана: «Мария! Поэт сонеты поет Тиане, / а я – весь из мяса, / человек весь – / тело твое просто прошу»³². О том, что комплекс Саломеи является одним из оптических фокусов поэмы Маяковского становится понятным ближе к ее финалу, где в поле семантических соответствий, пересечений и отражений оказываются земля, уподобленная голове Иоанна-Крестителя, солнце, уподобленное Иродиаде и ее танцу, и кровоточащее сердце поэта: «Кровью сердца дорогу радую, / липнет цветами у пыли кителя. / Тысячу раз опляшет Иродиадой / солнце землю – / голову Крестителя. / И когда мое количество лет / выпляшет до конца – / миллионом кровинок устелется след / к дому моего отца»³³.

Вопрос о связи духа и материи, срастаясь в эпоху *fin de siècle* с мотивико-смысловой структурой Саломеинового комплекса, репрезентирует себя как воп-

³⁰ Об образе Саломеи в творчестве Блока см.: Матич, О.: Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история. In: Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов. Москва 2004.

³¹ Это стихотворение относится к третьей части Иродиады, начатой Малларме в 1864 г. Впервые оно было напечатано в 1913 г., через много лет после смерти Малларме.

³² Маяковский, В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 1. Москва 1955, с. 193.

³³ Там же, с. 194.

Проблема женщины в русской культуре

рос о связи *головы* и *тела*. Голова, орган интеллекта и духа, осмысливается как то, что отсекает человека от природы, тело же – как то, что изначально его с ней связывает: голова без тела как дух без материи, тело без головы как материя без духа. Все возможные варианты сочетаний, размещений и перестановок этих двух элементов в эпоху *fin de siècle* тщательно перебираются, перебираются и все возможные их интерпретации.

Саломейн комплекс и его проблематика получают любопытное преломление в романе А. Р. Беляева «Голова профессора Доуэля», где в жанре научной фантастики будут продемонстрированы все связанные с ним концепты. Установка на сохранение жизни человека как на спасение его интеллекта представится в романе Беляева дьявольским вызовом божьему творению. Вместе с телом от человека отсекается и весь мир, связь с которым и есть на самом деле то, что определяется словом «жизнь». И профессор Доуэль, чья прежняя жизнь, как казалось, была сконцентрирована исключительно на голове – «аккумуляторе творческой энергии», и трудяга Том, чья прежняя жизнь была завязана на теле, потеряв связь с миром, испытывают одни и те же *головные* муки. Среди мужских голов у Беляева окажется и женская (это будет специально обыграно: «На блюдо попала голова не только Иоанна, но и самой Саломей»³⁴), к которой приставят чужое ей тело. Прижиться чужеродные элементы так и не смогут, но читателю в итоге станет окончательно понятным, что тело и голова не части, а одно неделимое целое, и что у каждого тела должна быть своя голова, а у каждой головы – свое тело. Когда это эта, казалось бы, простая мысль наполнится для главной героини смыслом, она испытает чувство неизмеримого счастья: «Потом вдруг Мари начала хватать свои плечи, колени, руки, гладила себя по груди, запускала пальцы в густые волосы и шептала: – Боже мой! Как я счастлива! Как много я имею! Какая я богатая! И я не знала, не чувствовала этого!»³⁵.

Проблема уравниваемости материи и духа и проблема женщина выступают в эпоху *fin de siècle* в качестве своеобразной метонимической пары.

В Женщине живут и Ева, и Лилит как два противоположных (одновременно и к друг другу притягивающихся и друг от друга отталкивающихся) противоборствующих начала. Ева представляет тело, Лилит – дух. До времени они уравнивают друг друга. Но при определенных условиях Лилит так сопрягается с Евой, что женщина превращается в Саломею. Ее экстатический танец как раз и знаменует, что сопряжение тела и духа, Лилит и Евы достигло высшей степени единства, при котором совершается прорыв туда, где торжествует жизнь в ее всеобщем нерасчленном единстве. Однако вместе с чуд-

³⁴ Беляев, А. Р.: Собрание сочинений в девяти томах, т.1. Москва 1993, с. 28.

³⁵ Там же, с. 18.

ной девой можно оказаться за чертой нормального и с противоположной стороны – там, где происходит не слияние тела и духа, а их распад. Самое же опасное, что таит в себе женщина, это беззаконность ее «кинематики»: иногда достаточно одного неловкого движения, чтобы обычная Ева превратилась в экзотичную Саломею, а затем – столь же непредсказуемо – в вампирическую Лилит.

В этом отношении очень показательна пьеса Л. Андреева «Екатерина Ивановна», в которой то опасное, что таит в себе женская природа, балансирует на грани между мистикой и клиникой. В этой пьесе ее главная героиня этой пьесы претерпевает превращение из кроткой и целомудренной Евы в демоницу. Начало такому превращению Екатерины Ивановны положил ее муж, который в порыве ревности и в состоянии аффекта чуть-чуть не убил свою жену. Однако не попав в ее тело, он попал в ее чистую душу. И та, кто была кроткой и верной Евой с задатками Саломеи (в портретном описании, которым наделяет Л. Андреев свою героиню, особое внимание уделяется ее пластичной танцующей походке и устремленным кверху напоминающим крылья рукам), превращается не в Саломею, а в ее двойника, у которого от подлинной Саломеи сохраняется только ее тело (ср. реплику одного из персонажей: «...вы не вакханка. Вы что-то мертвое, умершее, и вы развратничаете или начинаете развратничать во сне!»³⁶).

О том, что Екатерина Ивановна не Саломея, а ее двойник, красноречивее всего свидетельствует ее неумение танцевать. Ее танец – не танец, где сливаются и обнажаются в экстазе душа и тело, он представляет собой бесстыдное ломание голого тела, которым движет не душа, а какая-то неведомая, мертвая сила: «Екатерина Ивановна как-то странно вскрикивает, кружится, беспомощно и дико взмахивая руками, и сразу останавливается в позе бесстыдного вызова. Губы ее слегка приподняты злой улыбкой, глаза смотрят, презрительно и нагло»³⁷. При этом блюдо, которое она держит в руках, остается пустым. В отличие от подлинной Саломеи, которая жаждет увидеть на нем голову Иоканаана, Екатерина Ивановна готова на своем блюде увидеть какую угодно голову: ее танец становится не апофеозом нерасчлененности жизненной полноты и любви, а апофеозом неразборчивости смерти и похоти. При этом, однако, все что происходит с Екатериной Ивановной в податке Л. Андреева есть нечто такое, о чем невозможно судить с помощью такой грамматической конструкции, как «это есть то». Судить о происходящем оказывается возможным не иначе так, как это делает один из героев пьесы – «то ли это, то ли то»: «В Катерине Ивановне слишком много этого – как бы тебе выразиться, чтобы не соврать? – женского, женственного, ихнего,

³⁶ Андреев, Л. Н.: Драматические произведения в двух томах. Ленинград 1989, с. 112.

³⁷ Там же, с. 127.

Проблема женщины в русской культуре

одним словом. Пойми ее, чего ей надо? Ну, скажем, иду я, мужчина, в царстве небесное, и так всем об этом говорю, и так все это и видят: вот человек, который идет в царство небесное. А женщина? – черт ее знает, куда она идет! То ли она распутничает, то ли она молится своим распутством или там упрекает кого-то... вечная Магдалина, для которой распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад...»³⁸.

³⁸ Там же, с. 118.

