

## V

### НОМО SOVIETICUS EROTICUS

(Формы и деформации эротической тематики в литературе советского периода)

Октябрьская революция сначала пахла сексуальной. (Героиня романа *Бориса Пильняка* «Иван-да-Марья» (1919) выражает этот феномен: «Я чувствую что вся революция – вся революция! – пахнет половыми органами».<sup>1</sup>) Провозгласив новую мораль и пообещав решить все «проклятые вопросы», революция приносит вначале нечто вроде институционализации начавшегося ранее преодоления сексофобии. Очевидно, логика была такова: поскольку раньше «это» было запрещено, то после переворота должно быть разрешено, даже предписано в качестве борьбы с одним из проявлений «старого режима». В новой секскультуре был и антицерковный аспект: в качестве средства борьбы с религией использовалась даже натуралистическая концепция Э. Золя, его человека-зверя.

Вообще 1917 – 1918 годы оказались для русской литературы годами свободы печати. Правда, до Баркова дело не дошло,<sup>2</sup> но были напечатаны пушкинская «Гавриилиада», «Опасный сосед» В. Л. Пушкина, вольные стихотворения римских поэтов (в переводе В. Брюсова) и др. В литературе находили отражение изначальные инстинкты и стихийные силы естественного человека, происходила «сексуализация социального дискурса» (в произведениях *Б. Пильняка*, *Вс. Иванова*). С другой стороны, изображались картины разрушения старой морали на фоне сексуальной революции («вопросы пола» у *Пантелеймона Романова*, *Сергея Малашкина* и др.), образ «красного террора» нередко трансформировался в образ террора сексуального (в творчестве *Исаака Бабеля*, *Артема Веселого* и др.). Молодое поколение авангардных художников бросало вызов экзальтированному мистицизму, прославляло конкретное и вульгарное. «Новый эрос», дававший свободу сексуальным отношениям, трансформировался в «теорию стакана воды» (приписываемую Александре Коллонтай), которая десакарализовала любовь, приравнивая значимость полового акта к выпитому стакану воды. В своей на шумевшей статье с символическим названием «Дорогу крылатому Эросу» (1923) Коллонтай отмечает закономерно проявившиеся в период революции и гражданской войны явления секс-культуры: тенденции полово-

го фетишизма и гедонизма. Однако к середине 20-х годов ситуация меняется. Следование концепции человека-зверя вместе со стихийным утолнением полового инстинкта представляло реальную угрозу для нового, стабильного порядка. Уже в финале своей статьи Коллонтай выступает за возрождение «счастья взаимного влюбления».<sup>3</sup> Лозунг этот незамедлительно был подхвачен литературой. Так, например, Даша, героиня романа *Федора Гладкова* «Цемент» (1925), хочет именно «взаимного влюбления» и не допускает, чтобы мужчины (в том числе собственный муж) использовали ее для утолнения полового «инстинкта», который она называет бунтом.<sup>4</sup> Правда, под «крылатым Эросом» Коллонтай скорее понимает не стремление к наслаждению, а особую любовь-товарищество, соответствующую идеологии рабочего класса. В это время в советской печати шли «серьезные дискуссии» о роли секса (в прессе активно высказывались литераторы, общественные и партийные деятели, учителя, студенты, рабочие, выступления которых были отмечены либо казенным оптимизмом, либо революционным аскетизмом). За этой тактикой просматривалась более широкая проблема советской культуры: того, что не вербализировано, что погружено в молчание, здесь не существует. Язык – это контроль, и шире – важнейший элемент тоталитарности. Поэтому такую важность приобретают «дискурсивные практики» советской культуры. Превращением молчания в дискурс личность подчиняется контролю власти.

*Андрей Платонов* в пародийной форме выразил эту тенденцию в «Антисексусе» (1926).<sup>5</sup> В уста известных личностей он вкладывает слова, отражающие укрепляющуюся тоталитарность, которая поработает и обезчеловечивает человека как существо общественное и биологическое. Автор пишет инструкцию к изобретенному аппарату: «В век социально-экономических кризисов, когда материально затруднен брак, в век алиментов, когда почти невозможно деторождение, когда женщина стала вновь лишь призраком поэтов, благодаря нищете мужчин, мы призываем решать мировую проблему пола и души человека. Из грубой стихии наша фирма превратила половое чувство в благородный механизм и дала человеку нравственное поведение. Мы устранили элемент пола из человеческих отношений и освободили дорогу чистой душевной дружбе».<sup>6</sup> Такое отношение к полу напоминает христианский Рай, где уже «не посягают». Таким образом, реальная жизнь отличается от Рая именно тем, что, по «Антисексусу», надо исключить из человеческой жизни. Нищестанством отдает и мнение «фирмача» Беркмана: «Любовь, как установила современная наука, есть психопатологическое состояние, свойственное организмам с задатками нервного вырождения».<sup>7</sup> В антитоталитарном по духу

«Антисексусе» звучит тревога Платонова о будущей эрзацжизни, в которой идеалы, вера, быт, человеческие отношения будут подменены фантомами.

Интересно, что марксистские критики (см. статьи В. Полонского, М. Мейзеля), выдвигая новый критерий оценки эротизма – эстетический, занимали промежуточную позицию между нигилизмом и консерватизмом, который укрепился при Сталине. Они утверждали, что большинство произведений 20-х годов – пошлы, примитивны, подменяют борьбу за «новые бормы брака» голой физиологией. Официально считалось, что такая литература вызвана «социальным заказом» мелкой буржуазии, опасна для комсомола и пролетариата (вспомним борьбу против «упадничества» после смерти Есенина) и будет изживаться по мере построения социализма. Марксистская критика отвергла как дореволюционную, так и послереволюционную волну эротической литературы. Немаловажным аргументом был тот факт, что эротизм – явление индивидуальное, уводящее от политической и общественной деятельности.

В послереволюционные годы возникали теории, обосновывающие литературную практику. Коммунистический университет им. Свердлова выпустил несколько брошюр социолога и психолога А. Залкинда: «Революция и молодежь» (1924), «Половой вопрос в условиях советской общественности» (1926) и др. Отдельная глава «Революции и молодежи» была посвящена теме «революционные формы полового поведения и молодежь». Автор утверждает, что класс рассматривает половую связь как «средство для создания здорового революционно-классового потомства...». Спрашивая, что произошло бы, «если бы половым партнером оказался классово-идейно глубоко чуждый человек? – автор сам же отвечает: последствия этой «неорганизованной связи» ужасны. Залкинд формирует двенадцать (!) заповедей «классово-правильной» половой жизни. Одна из них провозглашает: «Половой подбор должен строиться по линии классово-революционно-пролетарской целесообразности». При такой установке логично отвергается «классовобесплодная красота», «женственность», «мускулистая» и «усатая» мужественность. Всеми этому, по мнению автора, нет места в новой литературе. «Основной половой приманкой должны быть классовые достоинства, и только на них будет в дальнейшем создаваться половой союз.»<sup>8</sup> Последняя, двенадцатая заповедь, звучит, как статья из уголовного кодекса: «Класс, в интересах революционной целесообразности, имеет право вмешаться в половую жизнь своих членов».<sup>9</sup> Иначе говоря, природа человека становилась объектом целенаправленных манипуляций с целью переделки человека. Ныне подобные «руководства» кажутся абсурдными, но в середине 20-х годов они воспринимались смертельно серьезно.

Естественно, при таких идеологических установках эротизм в литературе отвергается как явление декадентское, «нездоровое», извращенное. Уже в 20-е годы в России устанавливается жесточайшая нравственная цензура. А гонения на безнравственность в литературе, в печати, как известно, всегда и везде идут рука об руку с политическими гонениями и с политической несвободой. Ужесточение цензуры нравов – вечный признак идейной и политической реакции. В этих условиях секс приобретает все более политический подтекст, а во второй половине 20-х лет, как и политическая смута, окрашивается криминальным характером. В этом контексте понятны крайне скупые и осторожные эротические описания в произведениях художественной литературы. Особое место в послереволюционной прозе занимала проблема: что делать с добычей, с побежденной аристократкой?<sup>10</sup> В 1923 г. *Михаил Зощенко* в рассказе «Аристократка» на трех страницах блестяще выразил эту проблему. С одной стороны, привлекательность другого, высшего класса, сознание права на добычу и робость, страх перед опасностью, связанной с увлечением. В повести *Осипа Брик* «Непопутчица» (1919) происходит такой диалог: «Она тебе нравится?» – «Очень.» – «Я полагал, что вы, коммунисты, обязаны питать отвращение к прелестям буржуазной дамы.» – «Обязаны.» – «Какой же ты в таком случае коммунист?» – «Плохой, должно быть.» – «Вот-вот. Тут-то оно и начинается.» – «Что начинается?» – «Что начинается? Черта, через которую не перескочишь.» – «Какая черта?» – «Женская. (...) Я говорю про то, что забавного в коммунизме ничего нет и что поэтому у коммунистов нет настоящих женщин. Поэтому коммунист бежит к буржуазным дамам, корчит перед ними галантерейного кавалера, старается понемногу спрятать свой коммунизм подальше, потому что он, видите ли, не забавный – и понемногу развращается.» (...) «Вам смешно, а мне грустно. Женщина – ужасная вещь. Особенно для коммунистов. Хуже всякой белогвардейщины».<sup>11</sup> В послереволюционных романах аристократка – это всегда роковая женщина, соблазняющая и несущая гибель – всегда моральную, часто и физическую, ибо ревнивая любовница Революция не прощает измены. Это увидел уже *Евгений Замятин*. В романе «Мы» (1921) впервые в послеоктябрьской литературе встречается коллизия: любовь к «аристократке», как можно назвать героиню романа, становится изменой Идеи и жестоко наказывается. Идея не прощает измены. В начале 20-х годов женщины побежденного класса несли смерть, во второй половине 20-х годов – исключение из партии, высылку в Сибирь. В популярной повести того времени «Луна с правой стороны» (1926) *Сергей Малашкин* рисует сцену, которую М. Геллер не без иронии относит к числу «самых эротических сцен в советской литературе»: дочь

кулака Таня Аристархова, соблазняя коммуниста Петра, танцует перед ним. «Стараясь показать сквозь газовое платье, под которым не было даже и сорочки, свое светящее тело, повернулась еще два раза кругом, потом подошла вплотную к Петру и, беря из его рук портфель, взглянула в его растерянные глаза...»<sup>12</sup> В то время, отмечает Геллер, портфель был вторичным половым признаком руководителя. Забирая у Петра портфель, Таня обнажает коммуниста.

Типичный положительный герой тех лет, коммунист, всячески стремится преодолеть в себе «криминальный зов плоти». *Николай Эрдман* в «год великого перелома» написал пьесу «Самоубийца» (1928), которая была под запретом почти полвека. Это произведение о том, как, внедрив идеологию, на всех уровнях убивают живую жизнь, пытаются уничтожить сам инстинкт жизни. В пьесе колоритно изображена коммунистическая сексофобия. Некий Егорушка смотрит в замочную скважину на моющуюся женщину. На замечание: «Вы это зачем же, молодой человек, такую порнографию делаете?» – объясняет, что смотрел с марсистской точки зрения, в которой порнографии не может быть. «Идешь это, знаете, по бульвару, и идет вам навстречу дамочка. Ну, конечно, у дамочки всякие формы и всякие линии. Но сейчас же себя оборвешь и подумаешь: а взгляну-ка я на нее... с максистской точки зрения... Все с нее как рукой снимает, такая из женщины получается гадость...»<sup>13</sup> Свои сексуальные потребности стремится подавить и герой романа *Александра Яковлева* «Победитель» (1927) писатель Лобов. Свое пристрастие к сексуальным описаниям и деталям автор пытается нейтрализовать концепцией секса как греха, влекущего наказание. Так Лобов превращается в своего рода «красного» отца Сергея. Знакомство с Людмилой, которая имела привычку спать голой и тем мучила героя, приносит ему только страдания. Он начинает плохо писать, а, застигнув Людмилу с любовником, убивает ее и попадает в тюрьму.

Нередко писатели, затрагивавшие эротическую тематику, были вынуждены скрываться за фольклором или инокультурными традициями, вводить сексуальную образность в различных закодированных формах. Фольклорные фаллические аналогии использовал, например, *Евгений Замятин* в «Рассказе о самом главном» (1923), *Юрий Тынянов* в «Смерти Вазир-Мухтара» (1927), *Александр Введенский* в «Куприянове и Наташе» (1931) и др. Сексуальной образностью, опирающейся на фольклор, насыщен и «Котлован» *А. Платонова* (1929 – 1930). Гигантская яма, в которую собираются погрузить дом-башню, имеет не только социальный или метафизический, но и явный фаллический смысл. М. Бахтин в своей книге о Рабле указывал, что «колокольня (башня) – обычный гротескный образ фалла».<sup>14</sup> Котлован по сути – изображение утопии в терми-

нах народной гетеросексуальной символики. «Маточное место для дома будущей жизни было готово; теперь предназначалось класть в котлован бут. Но Пашкин постоянно думал светлые думы, и он доложил главному в городе, что масштаб дома узок, ибо социалистические женщины будут исполнены свежести и полнокровия, и вся поверхность земли покроется семенящим детством; неужели же детям придется жить снаружи, среди неорганизованной погоды? – Нет, – ответил главный, сталкивая нечаянным движением сытный бутерброд со стола, – разroyте маточный котлован вчетверо больше».<sup>15</sup> Земля здесь включена в телесный ряд («маточное место», «маточный котлован», «социалистические женщины», «семенящее» и т. д.) и уподобляется насилуемой женщине, которой раздвигают ноги. Интересно, что насильственное овладение землей едва ли не всем персонажам заменяет овладение женщиной. Землекопание воспринимается ими как чувственное наслаждение: «Вечное вещество, не нуждавшееся ни в движении, ни в жизни, ни в исчезновении, заменяло Прушевскому что-то забытое и необходимое, как существо утраченной подруги».<sup>16</sup>

В 30-е годы многие заговорили о «новой чувствительности», «новом сентиментализме». *Александр Афиногенов* в дневнике даже записал, что нужен новый Карамзин – и рабочие чувствовать умеют. Этот комплекс идиллических эмоций, пропитавший литературу и другие виды искусства (вспомним фильмы «Цирк», «Подкидыш» и др.), был нередко исполнен стыдливо-умиленной сексуальности и откровенного, не таящегося инфантилизма. «Молодой человек, вылезаящий из койки в сатиновых трусах до колен, и его возлюбленная, стыдливо прячущая под подушку бретельки невидимого лифчика, – вот... типовой эрос советского экрана, а какой-нибудь «поцелуй на рассвете», вследствие которого получают дети, – предел откровенности, допускавшейся в массовой песне «про любовь»».<sup>17</sup>

Тема «добычи» победившего пролетариата в 30-е годы снимается. Во-первых, потому, что в это время активно ликвидируются сами победители – революционеры-фанатики. Место соблазнительных и роковых «аристократок» заняли свои, «социалистические красавицы». Мощное освободительное движение женского вопроса выводит на сцену женщину-гражданку, женщину-работницу, в которой традиционная роль «полового товара» нейтрализуется равенством с мужчиной во всех областях человеческой деятельности. Социальная роль в них преобладает над личными страстями и опровергает легенду «слабого пола». Такая женщина свободна от тотальной зависимости от «телесного низа» и «проблемы пола», она способна управлять чувствами. Короче, гражданка выступает вперед, а собственно женщина отступает назад. *Юрий Домбровский* в своем ро-

мане «Факультет ненужных вещей» (1964 – 1975) один из первых рисует типичный портрет советской Афродиты 30-х годов. Он пишет: «Это были те самые годы, когда по самым скромным подсчетам число заключенных превышало 10 миллионов». «И никогда в стране столько не танцевали и не пели, как в те годы. В это время и появляются наши красавицы – социалистические, и поэтому все: глаза, прически, цвет волос, улыбка, походка – обуславливались неким женским каноном. И костюмы этим женщинам шились соответствующие – неяркие, легкие коверкотовые, подчеркивающие рост и плечи, с неясным намеком на грудь. И никаких там декольте, никаких там коротких юбок, никаких тебе открытых коленок...»<sup>18</sup> Именно о таком идеале мечтал автор «двенадцати заповедей», считавший, что экономически и политически, т.е. и физиологически женщина современного пролетариата должна приближаться и все более приближается к мужчине.

Признаки пола в бесполом мире становились почти вызовом. Таков был характер авангардистской эротика, выступившей против символистского «парфюмерного блуда», эстетизации эротика. Художественная эротика авангарда отличалась повышенной экспрессивностью, обнаженными эмоциями. В поэзии *Владимира Маяковского, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой*<sup>19</sup>, *Бориса Пастернака* это – всхлипы, плачи, рыдания, надрыв, надлом и т. д. Закон авангардистской сублимации эроса сформулирован Маяковским: «от мяса бешеный безукоризненно нежный». С одной стороны, некоторые художники открыли подрывной характер эротика по отношению к структурам тоталитарного государства (*Замятин, Эренбург, Мейерхольд*). С другой стороны, мир авангарда – мир без другого, любимого. Отсюда – своеобразный нарциссизм («Себе, любимому, посвящает эти строки автор» – В. Маяковский), «любовь с самим собой», своего рода автоэротика, невозможность любви и выход в разобщенность. В качестве иллюстрации можно привести пьесу в стихах *А. Введенского* «Куприянов и Наташа» (1931). Произведение по сути дела антиэротично: сцена монотонного раздевания и одевания героев заканчивается отказом от любовного акта и раздельным самоудовлетворением. В финале оба героя меняют свою природу: Наташа становится лиственницей, а Куприянов уменьшается и исчезает. Их обоих замещает безразличная Природа, предающаяся «одинокому наслаждению». Это столкновение индивидуального чувства с некоей внеличной, противопоставленной человеку силой с учетом времени написания произведения вызывает у читателя ассоциации постепенного поглощения человека государством.<sup>20</sup>

Сексуальное либидо было обречено на редукцию вместе с другими индивидуальными потребностями, межличностные чувства

должны были уступить место коллективным. Подчиненные всеобщим интересам, литературные персонажи нередко рассматривают собственную жизнь как строительный материал эфемерного «светлого будущего», считая личное счастье необязательным, подавляя свое естество, принося себя в жертву идее. Так, гипертрофированно, воспринимают естественное желание любить и быть любимым герои А. Платонова. Платоновский человек осознает, что «страсть жизни» сосредоточена «не в желудке, а в чем-то другом, более скрытом, худшем и постыдном»... и одновременно он «втайне боится за коммунизм, не осквернит ли его остервенелая дрожь, ежеминутно поднимающаяся из низов человеческого организма». <sup>21</sup> Молодой Платонов пророчил, что при коммунизме женщина как таковая будет отсутствовать, она превратится в «брата». Пол (как и искусство), по Платонову, отойдет в прошлое вместе с господством буржуазии, сменится познанием и жизнотворчеством. В его рассказах 20-х годов герои пугались «гниды любви» и мечтали бросить «силу телес» не на «производство потомства», а на технические изобретения, конкретно на антропотехнику, то есть искусство построения человека («Родоначальники нации»). Вик. Ерофеев отмечал, сравнивая Платонова с Гоголем, что у Платонова, так у Гоголя, какое-то «инвалидное отношение к основному чувству, или к любви». <sup>22</sup>

Но на путях беспокойных исканий платоновских персонажей мотив, связанный с половой любовью, очень значителен. Своеобразную кульминацию и девальвацию эротики и одновременно дискредитацию коммунизма в патологии любовного языка героев наблюдаем мы в романе-антиутопии «Счастливая Москва» (1932 – 1936), с которым читатели имели возможность познакомиться аж в 1991 г. Гротескно-лирические узлы этого романа завязываются на скрещении высоких идеалов, связанных с преобразованием мира, с мнимыми эрзацами реально проживаемой эпохи. Главная героиня – сирота, которой в детдоме дали имя Москва в честь советской столицы. С самого начала жизни героини прочитывается противоречивая модель ее существования: предчувствие «таинственной, но высокой судьбы» и постепенная редукцию устремлений, скатывание к жалкому, искалеченному убожеству с исчерпанным зарядом врожденной жизненности. Подобный процесс угасания счастливого самоощущения и постепенного экзистенциального нисхождения прослеживается на всех судьбах героев романа. Необыкновенная женственная прелесть Москвы каким-то роковым способом притягивает к ней мужских персонажей романа (даже искалеченная Москва не перестает быть эротически привлекательной, наоборот, хромая, она еще больше нравится мужчинам). Исступленно, на грани патологии любит ее хирург Самбикин.



Бессильно рефлектируя над своим страстным состоянием, инженер Сарториус заклинает: «Уйди, оставь меня опять одного, скверная стихия! Я простой инженер и рационалист, я отвергаю тебя... Лучше я буду преклоняться перед атомной пылью и перед электроном!»<sup>23</sup> Но сердце его горит безумным обожанием «единственного существа».

В романе Платонова своеобразно преломляется и трансформируется страстно-идеализирующее чувство, основанное на преодолении эгоистического «я» через перемещение центра тяжести своей личности в другого, любимого (о чем писал Вл. Соловьев в «Смысле любви»). Однако любовь платоновских персонажей почти всегда окрашена горем и жалостью. Сами акты любви происходят в «Счастливой Москве» как-то скорбно, как своеобразный акт жертвоприношения без воздаяния. «Вид ее большого, непонятного тела, согретого под кожей скрытой кровью, заставил Сарториуса обнять Москву и еще раз молчаливо и поспешно истратить с нею часть своей жизни...»<sup>24</sup> Не случайно первое физическое сближение Сарториуса а Москвой осуществляется в землемерной яме, заросшей бурьяном, что подчеркивает тщетность реализующейся формы любви, которая не достигает желанной цели, не приносит удовлетворения и гармоничной целостности. Это мучительное ощущение разочарования подается через восприятие женщины. Москва вовсе не считает миг любовно-плотского соединения вершиной бытия в страстном человеческом существовании. Последующие ее совокупления с разными партнерами приобретают подобие физиологических отправлений – без психологии, без чувств, «все равно как еду есть». «Я выдумала теперь, отчего плохая жизнь у людей друг с другом. Оттого, что любовью соединиться нельзя, я столько раз соединялась, все равно – никак, только одно наслаждение какое-то (...). У меня кожа всегда после этого холодает, – произнесла Москва. – Любовь не может быть коммунизмом; я думала-думала и увидела, что не может... Любить, наверно, надо, и я буду, это все равно как еду есть, – это одна необходимость, а не главная жизнь.»<sup>25</sup> В восприятии платоновских героев это лишь жалкий вариант убогого человеческого утешения. И хотя партнеров Москвы постоянно преследует тоска по любви и неутоленная жажда преобразующегося слияния с любимой, после отчаянных совокуплений герои уходят с неизменной печалью, стыдом или скукой.

Смысл любви здесь, по-соловьевски, не реализует себя в половом соединении, которое «не решает любви, а лишь утомляет человека» (так думает Сарториус). Однако в идеалах нетерпеливых платоновских героев-преобразователей, в их надрывной деятельности отсутствует и та главная духовная опора, без которой Соловьев не представляет себе преобразования мира и человека – вера

в Бога. Именно в атмосфере тотальной богооставленности и экзистенциальной абсурдности иссякает начальный энтузиазм и угасают онтологические дерзания героев романа. Внутренне Москва вроде бы и хочет «разделить свою жизнь с кем-нибудь» (в идеале – со всеми), но жизнь по «прямой, бессюжетной линии» приводит лишь к духовной ущербности. После совокупления с Сарториусом происходит такой диалог: – Тебе – удивительно, что ли стало или прекрасно? – интересуется Москва Честнова. – Так себе... – Так себе, – согласился Семен Сарториус.<sup>26</sup> Героиня без душевной боли бросает как Сарториуса, так и других героев. Неудивительно, что любовь к этой женщине неживотворна, не приносит счастья ни ей, ни одному из ее партнеров. Можно согласиться с Вик. Ерофеевым: Москва как бы спала «с совокупным мужским героем романа, т. е. с социализмом, а социализм оказался онтологическим импотентом».<sup>27</sup>

Тоталитаризм страшится признаков пола. Сталинская и гитлеровская эстетика боялась эротической наготы. «Нагота допускалась только как символ грудастой «родины-матери». А соитие осуществлялось единением серпа и молота в печально известной скульптуре Мухиной...»<sup>28</sup> Вспомним бесполох каменных пионеров, летчиц, парковых нимфеток... Эротика, половая жизнь исчезли из советской литературы, уступив место государственному эросу, описанию любви к товарищу Сталину. В 1935 году молодой писатель *Александр Авдеенко* обращается к Сталину: «Я люблю девушку новой любовью, я продолжаю себя в детях (...) все это благодаря тебе».<sup>29</sup>

Швейцарский исследователь Т. Лахузен, прослеживая историю создания такого классического произведения, как «Цемент» *Ф. Гладкова* (1925), отмечает, как постепенно нивелировались темы «борьбы полов» и «свободной любви», ярко выраженные в первых вариантах романа.<sup>30</sup> В ранних вариантах «Цемент» любовь и производство взаимно интегрировались посредством метафоры – уподобления завода женскому лону. Герой должен его осеменить, чтобы явился на свет нужный продукт. В позднейших вариантах эта пролеткультуровская поэтика устраняется. Герои «Цемент» – не личности, а идеи. Индивидуальное здесь исчезло, осталось общее. Героиня Даша – независима, энергична, но это родовые признаки. В романе нет ни одной детали, которая обозначила бы ее как личность. Марксистский критик А. Лежнев в рецензии на «Цемент» ненароком, но весьма точно отметил, что у Даши «родинки нет и она немыслима, как нет ее и немыслима она у Медеи или Антигоны».<sup>31</sup> Однако Лежнев одобряет этот факт, считая, что «невнимание к мелким деталям» помогло автору максимально реализовать «монументальные» качества романа. В «Цементе» есть эпизод, ког-

да коммунист Бадьин пытается изнасиловать Дашу, однако ничто в его характере-идее психологически не оправдывает эту вспышку животной страсти, эпизод вводится лишь для того, чтобы наглядно показать, как самообладание функционально вытесняет мгновенно-личное. В другом произведении соцреализма – классическом воплощении теории бесконфликтности – «Кавалере Золотой Звезды» *Семена Бабаевского* (1948) в любовных отношениях героев нет ни конфликтов, ни любовных треугольников, т. е. у Бабаевского стираются последние признаки авангардистской линии 20-х годов, когда любовь влекла за собой такие коллизии, как борьба, кровопролитие, производственные успехи... В «Кавалере Золотой Звезды» элемент производства всего лишь прямолинейным образом дополняет элемент любви. Романтические эпизоды, будто по графику, чередуются с производственными или административными. Эротических сцен здесь уже нет абсолютно. Любовь изображена кристально непорочной с универсальной атрибутикой розового цвета: лунный вечер, насквозь промокшее платье молодой женщины, «плотно прилегшее к ее стройной фигуре», обнажившееся предплечье, подрагивающие губы и проч. Лахузен констатирует, что «...эволюция от «Цементы» к «Кавалеру»... соответствует общему изменению: после того как революция осуществила равенство полов, любого рода утопичность, отличавшая эту идею, исчезла, так как равенство стало фактом, закрепленным юридически».<sup>32</sup> Крепнущий тоталитаризм вместе с запретом на манифестацию сексуальных образов в литературе приводит к своеобразной узурпации Сталиным и его окружением области секса. В качестве фактов этой узурпации можно назвать принятие закона об уголовном наказании за гомосексуализм (1934), закон о запрете абортов (1936), различные формы идеологической цензуры, вытеснение всей сексуальной проблематики в сферу медицины.<sup>33</sup> Таково было официальное завершение эпохи свободной любви.

Как видим, советская власть последовательно лишала русскую литературу пола и эротики, что явилось необходимым условием проживания в загоне соцреализма. Однако Эрос как сила необоримая и неподконтрольная утопическим заданиям неизбежно противостоял проектам устройства человека на началах высшей справедливости и добродетели. Кроме официальной литературы, существовала русская андерграундная литература, распространявшаяся в сам- или тамиздате и пришедшая к русскому читателю только после 1985 года. В. Новиков отмечает «три главных кита» потаенного чтения 60–70-х годов, «три испытания духа», «три погружения в глубину» – *Александра Солженицына*, *Бориса Пастернака* с «Доктором Живаго» и *Владимира Набокова*.<sup>34</sup> В творчестве двух из них – Пастернака и Набокова – эротика занимает большое место.

В «Охранной грамоте» (1930) *Б. Пастернак* говорит о том, что единственной темой искусства является сила, «смещающая действительность и нуждающаяся в языке вещественных доказательств», – то есть любовь. Для него половой акт, пронизанный сердечным чувством, не может быть порочным, ибо «движение, приводящее к зачатию, есть самое чистое из всего, что знает вселенная».<sup>35</sup> Пастернак далек от идеалистического пуританского игнорирования пола, которое было свойственно литературе XIX века. Он преодолевал ханжеские запреты и барьеры, характерные для его времени, и одновременно далек от обожествления пола как наивысшей ценности. Тема повести «Детство Люверс» (1922) – половое созревание девочки. Первая глава называется «Долгие дни». Это иносказание, определяющее дни первых менструаций. В отличие от натурализма, который выделяет область пола как имманентную, Пастернак включает ее в «душевный инвентарь», то есть показывает огромное значение пола в развитии человеческой личности. Половое созревание совершается бессознательно и, таким образом, пол представляется как некая нераскрытая потенция. Вспомним в «Докторе Живаго» (1964) сцену утреннего подъема мальчика Ники Дудорова, при котором он испытывает головокружительное чувство всемогущества и внезапно открывает в себе половое влечение при игре с девочкой. По поэтике «Детство Люверс» – «поток сознания», то есть внутренние переживания девочки, связанные с растерянностью, непониманием поведения собственного тела. Однако по форме это произведение не нарушает традиционных рамок пуританского этикета русской литературы.

Пастернак вообще, как правило, сдержан и целомудрен в описаниях. О физической близости Юрия и Лары («Доктор Живаго») мы можем только догадываться, хотя очевидно, что именно физическая совместимость отличает их отношения от отношений с законными партнерами. Страстная любовь рождается здесь на пересечении эроса и духа, она не вмещается в отдельное «я», охватывает весь мир, превращая Эрос в творческую энергию (в этом смысле все творчество Пастернака насквозь эротично). Не случайно, исследуя конститутивные, морфологические и смысловые слои романа и находя в нем феномен «герметичности», М. Микулашек подчеркивает в рамках экзистенциальных вех судьбы человека (рождение, любовь, смерть) «духовность» всех нарративных слоев произведения.<sup>36</sup> Симбиоз интеллектуального духа и стихии благодатного эроса, пробуждающего душу, находит свое выражение в «венце совместимости» Юрия и Лары и воплощается в акте высокой поэзии.

Автор размышляет в романе о святости обыкновенной, земной любви, о выходе в вечность через полноту чувств... «Они любили

друг друга не из неизбежности, «не опаленные страстью», как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья... Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья, не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкой мира... отношение к красоте всего зрелища, ко всей вселенной.»<sup>37</sup> М. Окутерье прав, говоря, что «отсутствие прямых эротических моментов вовсе не означает, что изображение любви у Пастернака лишено чувственного элемента».<sup>38</sup> Скрытой, внутренней эротикой пронизаны многие сцены в «Докторе Живаго», где любовная энергия перенесена на окружающий мир и выражается, например, в глажении белья или в совместном вытряхивании ковров. Евтушенко верно называет роман Пастернака «самым нежным романом двадцатого века», который оплатил автору такой мстительной жестокостью. «Век настолько параноидально зациклился на политике, что принял этот роман за политический, а ведь он прежде всего о любви... История любви выше и значительнее самой истории со всеми ее перипетиями – таков внутренний смысл романа, осознающийся сегодня со всей очевидностью.»<sup>39</sup>

Пол, по Пастернаку, амбивалентен, он открывает экзистенциальную весомость жизни, доступ в мир истинного существования, связывающего нас с вечностью, но вместе с тем вводит нас в мир зла и страданий, погружает в трагическую тайну бытия. Глубокая, нерасторжимая связь пола и страдания воплощается в некоем первичном мифе о женщине, воплощением которого являются все женщины Пастернака. Женщина для него – сексуально окрашенное воплощение идеала красоты, но половое влечение в ней соединено для него с жалостью к человеческому страданию. В мире пола, раскрывающемся перед Живаго в его играющей притягательности, женщина предстает как раба. Мечта об освобождении женщины составляет, как известно, один из идеалов социализма. Но Пастернак все более осознает утопизм этого идеала. Стремление к освобождению женщины приводит Павла Антипова к революции, обернувшейся социальной утопией. Пастернак, очевидно, догадывался, что порабощение женщины – не только социально-историческое зло, но в подсознательной глубине, где корни пола, инстинкта, – это исконное субстанциональное призвание. Сложность психологических отношений Лары и ее соблазнителя Комаровского подтверждает это. Она является его рабой, ненавидит и презирает его за это, но одновременно наслаждается своим превосходством и той властью, которая ей дана над ним как женщине. Здесь добро и зло неразрывно связаны. А пол, эротика – это как бы средоточие трагической сущности жизни, борьбы противоположных начал.

«Лолита» (1955) («моя лучшая английская книга», как сказал *В. Набоков*) была написана в Америке. До середины века, как известно, США были пуританской страной. Супружеская измена все еще формально считалась уголовным преступлением, в 1955 г. на основании кодекса ассоциации кинематографистов там был запрещен показ кинофильма «Анна Каренина». И вдруг в том же году 56-летний русский писатель Набоков (Сирин), который бедствуя проживал в Европе с 1919 по 1940 год, а затем жил на профессорское жалование в США, опубликовал роман, изображающий отнюдь не отталкивающе, а вполне привлекательно – то, что в уголовном кодексе именуется растлением малолетней. Для США это было нечто шокирующее. Началась трехлетняя война между пуританской Америкой, требовавшей запретить «Лолиту», и интеллигенцией, для которой «Лолита» стала знаменем сексуальной свободы. К русскому читателю «Лолита» пришла с ярлыком «сексуальный бестселлер», однако «сексуальность» романа была проблематична. Дело в том, что «эротична» в искусстве не фабула, а художественная материя. Новиков верно отметил, что «сюжет «Лолиты» принципиально расходится с ее фабулой... это книга не о причудливой страсти к нимфетке, а о феноменологии страсти как таковой (...) по сути – продолжение того разговора о «странностях любви», что был начат русской классикой прошлого века».<sup>40</sup> ««Неприличное» бывает зачастую равнозначным «необычному»», отметил набоковский доктор Рэй, обнажая прием. Чтобы показать единственность любви, писателю необходим был этот прием – отменить геоцентрическую модель любовной истории, застигнуть жизнь в неожиданном, пограничном и психологически сложном ракурсе – как трагедию заблудившейся любви. Здесь есть своего рода провокация, «рискованный выбор Набокова – катализатор, ускоряющий превращение реального в художественное, обходной маневр, позволяющий одолеть стилистическую, а значит, и этическую преграду».<sup>41</sup> Думается, в «Лолите» эта экстремальность, сама «скандальность» истории преодолевается сильным лирическим излучением. Более того, «Лолита», если читать ее внимательно, – высоконравственное сочинение, даже морализаторское. Ведь это в конце-концов книга о раскаявшемся грешнике, нимфомания которого превратилась в настоящую любовь и который дорого платит за грех своей жизни. В письме к Моррису Бишопу Набоков писал: «... ни один суд не сможет доказать, что она «порочна» и непристойна (...) «Лолита» – это трагедия. «Порнография» – не образ, вырванный из контекста; порнография – это отношение и намерение. Трагическое и непристойное исключает друг друга».<sup>42</sup>

Автор «Лолиты» не был ни циником, ни аморалистом, он не отрицал влияние искусства на нравы, признавал здесь наличие

тончайшей мистической связи, не зависящей от воли художника, источника подлинной муки и особенной сладости творчества, однако прямолинейный морализм считал «антиэстетическим». Искусство как социополитический феномен претило Набокову. Свою позицию на проблему внутренней взаимосвязи искусства и морали он высказал в письме по поводу своей книги о Гоголе, написанной по-английски: «...Я никогда не имел в виду отрицание нравственного воздействия искусства, которым непременно обладает подлинное произведение. Что я в действительности отрицаю и против чего готов бороться до последней капли имеющихся у меня чернил, так это преднамеренное морализаторство, которое, с моей точки зрения, губит произведение, сколь мастерски оно бы ни было написано».<sup>43</sup> Именно за отсутствие гиперморализма Набокова долго не принимали в консервативных эмигрантских и советских кругах.

Таким образом, вопреки канонам, запретам и ограничениям, проблемы пола, чувственности и эротики так или иначе, часто обходными путями, вторгались в пуританский мир русской литературы советского периода. Более того, именно призма эротики позволяет исследовать иерархическое строение системы соцреализма и вместе с тем отклонение от его догм или отказ от принятых норм. Официальными идеологами десятилетиями внушалось, что эротика, секс – это то, что имеет место исключительного «у них», в недрах «потребительской цивилизации». Тотальное унижение личности советским режимом, манипулирование обоими полами путем вмешательства в интимную жизнь человека (своеобразный любовный треугольник: мужчина – женщина – государство) – все это создало парадоксальную убежденность самих русских, что в России нет проблем пола (трагикомическим символом стала фраза комсомолки, с гордостью провозгласившей в одном из телемостов: «В Советском Союзе секса нет!»). Советская идеология до последнего солдата обороняла бастионы целомудрия: ведь речь шла о том, быть ли человеку отдельной личностью или всегда шагать в колоннах. Так складывалась одна из традиций советского образа жизни – традиция умолчания о целом ряде вещей, присущих индивидуальному сознанию, в том числе сознанию эротическому.

А. Эткинд, проследившая в своих работах трагическую историю перерождения мечты о новом человеке, человеке-артисте, сверхчеловеке, мечты, которую лелеял «серебряный век», в жестокую реальность бытия «простого советского человека», приходит к выводу, что сами эти идеалы выявили свои угрожающие потенции в планах и деяниях большевиков. Эткинд настаивает, что убежденность во «всемогуществе культуры», которую большевики унаследовали от «серебряного века» вместе с недооценкой человеческой

природы, неизбежно ведет к тоталитаризму.<sup>44</sup> Проблема, властно проходящая через каждую личность и судьбу, загонялась на задворки общественного быта, ханжески оскоплялась в искусстве, литературе, замалчивалась в науке. Так было угодно тому режиму и порядку, которые предпочитали отыскивать и акцентировать не любовь, но разъединение, раздор и вражду.

## Примечания

- 1 Пильняк, Б., Иван-да-Марья. Berlin, Grzhebin, 1922.
- 2 См. известное замечание А. С. Пушкина: «Для меня сомнений нет (...) что первые книги, которые выйдут в России без цензуры, будут полное собрание стихотворений Баркова.» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985, т. 2, с. 193).
- 3 Коллонтай, А., Дорогу крылатому Эросу. Письмо к трудящейся молодежи. Молодая гвардия 3, 1923, с. 122.
- 4 Гладков, Ф., Цемент. Роман. М., Л., 1926, с. 9.
- 5 Текст вышел впервые на немецком языке в 1981 г., в России в 1989 г. (Новый мир 9); чешский вариант вышел в жур. *Sovětská literatura* 12, 1990 в переводе с франц. Яны Мертвиновой.
- 6 Платонов, А., Антисексус. Новый мир 9, 1989, с. 170.
- 7 Там же., с. 173.
- 8 Залкинд, А., Революция и молодежь. М., 1924, с. 88.
- 9 Там же, с. 90.
- 10 См. Геллер, М., Женщина побежденного класса – добыча победителя. In: Любовь и эротика в русской литературе XX века. Материалы конференции. Bern, Slavica Helvetica, 1992.
- 11 Цит. In: Кацис, Л., Эротика 1910-х и эсхатология обэриутов. Литературное обозрение 9 – 10, 1994, с. 60.
- 12 Малашкин, С., Луна с правой стороны. Рига, 1928, с. 87.
- 13 Эрдман, Н., Пьесы. М., Искусство, 1990, с. 114.
- 14 Бахтин, М., Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Прогресс, 1990, с. 344.
- 15 Платонов, А., Котлован. Новый мир 6, 1987, с. 85.
- 16 Там же, с. 65.
- 17 Зверев, А., Эротика и литература. Круглый стол. Иностранная литература 9, 1991, с. 216.
- 18 Домбровский, Ю. Факультет ненужных вещей. Париж, Ymca-Press, 1984, с. 185 – 186.
- 19 В период «пост-символизма» впервые носителем эротического начала становится женский лирический субъект. А. Флакер отмечает, что в это время «в искусстве заявляют о себе женщины: в живописи Н. Гончарова, О. Розанова, А. Экстер и др., в поэзии А. Ахматова, Е. Гуро... И освобожденный женский Эрос Марины Цветаевой, нарушая все запреты, производит революцию в традиционных лирических отношениях «я – ты»» (Флакер, А., Эвангард и эротика. In:



- Любовь и эротика в русской литературе XX века. Материалы конференции. Bern, Slavica Helvetica, 1992, с. 252.
- 20 Произведение можно интерпретовать и как пародию на характерное для русской психологической прозы неизображение полового акта, на антисексуальные инвективы типа толстовской «Крейцеровой сонаты».
- 21 Платонов, А., Счастливая Москва. Роман. Новый мир 9, 1991, с. 32.
- 22 Ерофеев, Вик. С кем спала счастливая Москва. Московские новости 24, 1992, с. 22.
- 23 Платонов, А., Счастливая Москва. Роман. Новый мир 9, 1991, с. 26.
- 24 Там же, с. 28.
- 25 Там же, с. 29.
- 26 Там же.
- 27 Ерофеев, Вик. С кем спала счастливая Москва. Московские новости 24, 1992, с. 22.
- 28 Кедров, К., Божественный Эрос. In: Любовь и эротика в русской литературе XX века. Материалы конференции. Bern, Slavica Helvetica, 1992, с. 186.
- 29 Цит. In: Геллер, М., Женщина побежденного класса – добыча победителя. In: Любовь и эротика в русской литературе XX века. Материалы конференции. Bern, Slavica Helvetica, 1992, с. 126.
- 30 Лахузен, Т., Новый человек, новая женщина и положительный герой, или К семантике пола в литературе социалистического реализма. Вопросы литературы 1, 1992.
- 31 Лежнев, А., Литературные заметки. In: Печать и революция 7, 1925, с. 136.
- 32 Лахузен, Т., Новый человек, новая женщина и положительный герой, или К семантике пола в литературе социалистического реализма. Вопросы литературы 1, 1992, с. 200.
- 33 В этой атмосфере расцветает советская мифоидеология. М. Золотоносов отмечает, что в «Собачьем сердце» М. Булгакова отразилась тема секса, связанная с идеей омоложения и бессмертия (в этом аспекте тема секса могла манифестироваться в культуре легально), как факт своего рода медицинской мифологии. Он убедительно доказывает, что булгаковский проф. Преображенский, делающий операции омоложения, был списан с натуры. Отказ от идеи бессмертия души породил идею бессмертия тела, ставшего как бы реально достижимым при коммунизме и связанного с выдвиганием на первый план именно сексуального возрождения. В России разворачивается общественный «омолодительный бум», оперативное и терапевтическое «возвращение молодости» входило в концептуальную матрицу советской эпохи (см. Золотоносов, М., Мастурбанизация. «Эрогенные зоны» советской культуры 1920 – 1930-х годов. Литературное обозрение 11, 1991).
- 34 Новиков, В., Раскрепощение. Воспоминания читателя. Знание 3, 1990. с. 210.
- 35 Пастернак, Б., Охранная грамота. Шопен. М., Современник, 1989, с.32.

- 36 См. Mikulášek, M., «Герметический роман» и его мистический генус в литературах Востока и Запада («Доктор Живаго» Б. Пастернака и проза Р. М. Рильке и Г. Хессе). In: Západ a Východ. L.H. V, FF MU, Brno, 1998.
- 37 Пастернак, Б., Доктор Живаго. Роман. Новый мир 4, 1988, с. 97.
- 38 Окутерье, М., Пол и «пошлость». Тема пола у Пастернака. In: Любовь и эротика в русской литературе XX века. Материалы конференции. Bern, Slavica Helvetica, 1992, с. 113.
- 39 Евтушенко, Е., «Мученики догмата, вы тоже – жертвы века». Литературная газета 42, 1996, с. 3.
- 40 Новиков, В., Раскрепощение. Воспоминания читателя. Знание 3, 1990. с. 212.
- 41 Пурин, А., Набоков и Евтерпа. Новый мир 2, 1993, с. 239.
- 42 Письма Набокова. Литературная газета 18, 1990, с. 7.
- 43 Там же.
- 44 Эткин, А., Культура против природы: психология русского модерна. Октябрь 7, 1993, с. 184.