

литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № **165** [5'2020]

Журнал "Новое литературное обозрение" входит в перечень рецензируемых научных изданий Всероссийской аттестационной комиссии и в коллекцию "Arts & Humanities" международной базы данных "Web of Science"

ЭРОТИЧЕСКОЕ, ПАТОЛОГИЧЕСКОЕ,
КОЩУНСТВЕННОЕ

- 7 *Фредерик Х. Уайт*. Прасковья Тарновская и русские источники книги Чезаре Ломброзо «Женщина-преступница и проститутка» (авториз. пер. с англ. А.С. Волгиной)
- 24 *Мойра Марш (Смит)*. Крылатый фаллос и смеющийся инквизитор: кража пениса в «Молоте ведьм» (пер. с англ. Марии Семиколенных)

ЭРОТИЗМ, БЕЗУМИЕ, ПЕРВЕРСИЯ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАССКАЗА
«ВЫПРЯМИЛА» ГЛЕБА УСПЕНСКОГО

- 44 *Павел Успенский*. Гипотеза Якобсона, Глеб / Иванович и перверсия: безумие Г. Успенского и его рассказ «Выпрямила»
- 63 *Дмитрий Токарев*. «Долго-долго смотрел на нее»: эротическое и идеологическое в визуальной метафорике рассказа Глеба Успенского «Выпрямила»

ISSN 0869-6365

ООО Редакция журнала "Новое литературное обозрение", Москва 2020
При перепечатке материалов ссылка на ООО Редакция журнала
"Новое литературное обозрение" обязательна

- дание Константина Батюшкова. Патография. Киров: [Б.и.], 2010.
- (Yuferev L.A. Pechal'nyu strannik: Zhizn' i boleznennoye stradanije Konstantina Batyushkova. Patografiya. Kirov, 2010.)
- [Якобсон 1990] — Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. С. 110—132.
- (Jakobson R.O. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Teoriya metafory. Moscow, 1990. P. 110—132. — In Russ.)
- [Anderson 2012] — Anderson S.W. Readings of Trauma, Madness and the Body. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- [Klioutchkine 2009] — Klioutchkine K. Between Ideology and Desire: Rhetoric of the Self in the Works of Nikolai Chernyshevskii and Nikolai Dobroliubov // Slavic Review. 2009. Vol. 68. Issue 2. P. 335—354.

- [Madness and the Mad in Russian Culture 2007] — Madness and the Mad in Russian Culture / Ed. by A. Brintlinger, I. Vinitzky. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- [Mondry 2006] — Mondry H. Pure, Strong and Sexless. The Peasant Woman's Body and Gleb Uspensky. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- [Symptoms of Disorder 2016] — Symptoms of Disorder. Reading Madness in British Literature, 1744—1845 / Ed. by I. Natali, Annalisa Volpone. Amherst; New York: Cambria Press, 2016.
- [Oyebode 2009] — Mindreadings: Literature and Psychiatry / Ed. by Femi Oyebode. London: RCPsych Publications, 2009.
- [Schur 2016] — Schur A. "Maria Ivanovna Was Reclining on a Settee": Gleb Uspensky's Search for a New Optics // Slavic Review. 2016. Vol. 75. Issue 4. P. 825—846.

«Долго-долго смотрел на нее»: ЭРОТИЧЕСКОЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ В ВИЗУАЛЬНОЙ МЕТАФОРИКЕ РАССКАЗА ГЛЕБА УСПЕНСКОГО «ВЫПРЯМИЛА»

Dmitry Tokarev

"I Looked at Her for a Long, Long Time": The Erotic and the Ideological in the Visual Metaphors of Gleb Uspensky's Short Story *Straightened*

Дмитрий В. Токарев (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; профессор; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru.

Dmitry Tokarev (HSE University; Professor; Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; Leading Researcher; Doctor hab.) tokarevd@mail.ru.

Ключевые слова: Глеб Успенский, рассказ «Выпрямил», визуальная метафорика феминности, Венера Милосская

Key words: Gleb Uspensky, the novel *Straightened*, visual metaphors of the feminine, the Venus de Milo

UDC: 82

UDC: 82

В статье тексты Г. Успенского трактуются не только как литературная проекция его личностных особенностей (в плане как идеологическая установка, так и психических проблем), но и как пространство смыслов, внутри которого эта личность формируется и нарративизируется. В центр внимания помещается рассказ «Выпрямил» (1885), который аккумулирует опыт выработки новой идентичности; его негативной кульминацией становится диссоциативное расстройство личности и блокировка художественной речи. В то же время система образов текста не рассматривается как потенциально психотропическая; речь скорее идет о тенденции к метафоризации, которая нарастает в творчестве писателя, будучи лишь косвенно зависимой от процессов, происходящих в его психике. Три женских образа «Выпрямил» анализируются в статье как визуальные метафоры, транслирующие не только психологические, но и мифологические и даже метафизические смыслы. Привлекаются также тексты циклов «Волей-неволей» (Отрывки из записок Тяпушкина) и «Из разговоров с приятелями (На тему о власти земли)», а также рассказ Тургенева «Довольно».

This article is less concerned with the literary projections of Gleb Uspensky's personal characteristics (such as his ideological views and mental health problems), and more so with the space of meaning, within which this individual took shape and narrated. At the center of attention is the story *Straightened* (1885), which is accumulation of experiences of development a new identity, the negative culmination of which is *Dissociative Identity Disorder* and writer's block. At the same time, the system of imagery in the story is not looked as potentially schizophrenic; rather, it is more about the tendency toward metaphORIZATION, which was growing in the writer's work and which was only indirectly dependent on the processes occurring in his psyche. The three female images in *Straightened* are analyzed in the article as visual metaphors that translate not only ideological, but also mythological and even metaphysical meanings. This trend to "think by images" is supported by organic evolution of Uspensky's literary work and is thus only indirectly related to his progressing mental disease. Also of interests are texts from the cycles "Like It or Not (Fragments from Tyapushkin's notes)" and "Some Conversations with Friends (On the Subject of the Power of the Soil)" and the novel *Enough* by Ivan Turgenev.

Личность и творчество Глеба Успенского — явление по-своему уникальное: обсессивная заикленность на теме народного страдания и вызванная им (страданием) глубокая меланхолия обретают у писателя форму почти патологического «народнического бреда», то ли провоцирующего душевную болезнь

автора, то ли, наоборот, спровоцированного нарастающими психологическими и психическими проблемами, отзвуки которых можно предположительно обнаружить в написанных до его госпитализации текстах.

Еще с детства Успенский отличался повышенной чувствительностью и впечатлительностью и был склонен к истерическим припадкам, сопровождаемым обильными слезами¹. Не стоит сбрасывать со счетов и чисто физиологический аспект, связанный с возможным заражением писателя сифилисом в 1860-е годы, в результате чего его поразил прогрессивный паралич². Вполне вероятно, что душевная болезнь развилась бы у Успенского независимо от того, как бы сложилась его профессиональная жизнь (учился он на юриста), однако понятно при этом, что его писательская деятельность, целиком подчиненная навязчивой идее о «человеческой неправде», сформировавшейся на основе детского опыта, также сыграла важную роль в процессе негативной трансформации личности, который начинает активно реализовываться с осени 1889 года.

Ключевым здесь оказывается один из наиболее известных текстов Успенского «Выпрямила (Отрывок из записок Тяпушкина)»³ (1885), так как в нем в сердцевину идеологизированного дискурса помещен культовый арт-объект — статуя Венеры Милосской, которая, с одной стороны, придает этому дискурсу новое, «культурное» измерение (античная Венера становится идеализированным «двойником» русской крестьянки), а с другой, имплицитно актуализирует половую проблематику, выступая в качестве прекрасного, но при этом асексуального объекта желания.

В целом, писательство мыслится Успенским — о чем он эксплицитно заявляет в «Автобиографии» (1883) — как забвение «личного прошлого» (в том числе и тех произведений 1860-х годов, в которых «хоронилось» это прошлое) и как опыт построения «новой биографии», «пересказанной» в книгах:

Таким образом, вся моя личная биография, примерно до 1871 года⁴, решительно должна быть оставлена без всякого внимания; вся она была сплошным затруднением «жить и думать» и поглощала множество сил и времени на ее окончательное забвение. Все же, что накоплено мною «собственными средствами» в опустошенную забвением прошлого совесть, все это пересказано в моих книгах, пересказано поспешно, как пришлось, но пересказано все, чем я жила лично. Таким образом, вся моя новая биография, после забвения старой, пересказана почти изо дня в день в моих книгах. Больше у меня ничего в жизни личной не было и нет [Успенский 1952—1954, 14: 580].

- 1 В «Автобиографии» он вспоминал: «Я помню, что я плакал беспрестанно, но не знал, отчего это происходит» [Успенский 1952—1954: 14—576]. Д. Мережковский в статье «Иваныч и Глеб» (1909) специально отмечает этот факт, рассматривая особенности психологии Успенского, и в частности позднейшее раздвоение его личности, в мифологизирующей перспективе, в которой находит свое место и Венера Милосская.
- 2 Из современников к этому диагнозу склонялся Н.К. Михайловский; см.: [Успенский 1935: 509]. Его поддерживает Г. Мондри [Mondry 2006: 182].
- 3 Впервые напечатана в журнале «Русская мысль» в составе цикла очерков «Через пень-колоду». В статье цитируется без указания страниц по изданию: [Успенский 1952—1954, 10 (1): 246—272].
- 4 Имеется в виду поездка за границу (Германия, Бельгия, Франция), которая на самом деле состоялась весной-летом 1872 года. Во второй раз Успенский (вместе с семьей) приезжает в Париж в декабре 1874 года и пребывает в нем до сентября 1876 года (с перерывом на поездку в Калугу и в Лондон).

Гибелью служит поездка за границу в 1872 году, во время которой он, собственно, и посещает в первый раз Лувр; написанный спустя 13 лет рассказ «Выпрямила», таким образом, не только ретроспективно отсылает к этой поездке, но и аккумулирует тот опыт выработки новой идентичности, негативной кульминацией которого становится утрата себя⁵, диссоциативное расстройство личности и блокировка художественной речи, принимающая форму кататонического мутизма.

Важно, однако, иметь в виду следующее: если во время эпизодов острого шизофренического бреда Успенский воспроизводит (дополняя их новыми чертами) некоторые образы, ранее зафиксированные в его произведениях, это не означает, что в текстах они функционируют в качестве потенциально шизофренических. Например, образ девушки «строгой, почти монашеского типа», который возникает в «Выпрямила» и непосредственно связан с фигурой Веры Фигнер, трансформируется в поздний период в галлюцинаторный образ инонии Маргариты. Несмотря на генетическую преемственность, вряд ли можно с уверенностью утверждать, что первый образ, порожденный историческим контекстом и «дорисованный» воображением писателя, обязательно должен был развиваться во второй и стать частью той искаженной картины мира, которая была спровоцирована патологическим состоянием его психики.

Отметим при этом, что образ Фигнер рисуется Успенским с достаточной степенью абстрагирования, и это связано не только с цензурными ограничениями, но и с тенденцией к метафоризации, которая нарастает в его творчестве. Иван Кубиков отмечал в 1925 году, что «главным препятствием для интереса к Успенскому в наше время является хаотическое построение его очерков и рассказов» [Кубиков 1925: 113]. Кубиков, по сути, прав, и речь здесь не только и не столько об определенной художественной беспомощности писателя, сколько о конфликте двух установок, которые с трудом уживаются внутри текста: первая связана с пристальным вниманием к мельчайшим деталям жизни, вторая — с тенденцией к переводу жизненных проявлений в сферу метафорического. Нестабильная жанровая принадлежность многих произведений Успенского, в том числе и «Выпрямила» — то ли очерк, то ли рассказ, то ли то и другое вместе⁶, — в полной мере отражает эту двойственность авторской оптики.

В самом деле, можно сказать, что Фигнер превращается в некий собирательный и поэтому отвлеченный (но не «бредовый» *per se*) образ, уже «готовый» к тому, чтобы мутировать в образ Маргариты. В сущности, все три женских образа «Выпрямила» (голоногая деревенская баба, революционерка-«монашка» и Венера) выступают в качестве визуальной метафоры, транслирующей не столько идеологические, сколько мифологические и даже метафизические смыслы. Так, образ бабы уже никак не связывается с «несчастьем» народной жизни, а, наоборот, символизирует счастливую жизнь «в полной гармонии с природой»; образ «строгой» девушки выходит за рамки собственно идеоло-

⁵ «Писатель я не писатель, отец я не отец — семью мою содержат другие, а не я, муж я не муж, никому я не нужен, а только в тягость», — жалуется он доктору Б.Н. Синани в 1893 году [Успенский 1935: 522].

⁶ В письме к М.М. Стасюлевичу от 22 декабря 1884 года Успенский называет свой *work in progress*, который носит название «Венера Милосская», то очерком, то рассказом [Успенский 1952—1954: 386].

гической парадигмы «борьбы с проклятым режимом» и также актуализирует мотивы жизни и счастья (через страдание); наконец, образ Венеры, появление которого подготавливается двумя другими женскими образами, соединяет экзистенциальный опыт с опытом эстетическим, кульминируя в экстатическом переживании «каменного существа» как «животворящей тайны» и одновременно как инструмента преобразования жизни.

Учитывая вышесказанное, адекватное прочтение феномена Венеры вряд ли возможно без обращения к другим текстам писателя, в которых обозначенная тенденция выражается с большей или меньшей степенью эксплицитности. Эти тексты, и я имею в виду прежде всего цикл очерков под названием «Волей-неволей (Отрывки из записок Тяпушкина)» (1884), не привлекали до сих пор внимания толкователей «Выпрямила». Эта статья ставит перед собой задачу перенастроить оптику восприятия текстов Успенского: на наш взгляд, они должны трактоваться не столько как литературная проекция личностных особенностей Успенского (в том числе и его идеологических взглядов) и его зреющей душевной болезни, сколько как пространство смыслов, внутри которого эта личность формируется и нарративизируется. Писательство для Успенского есть способ «пересказывания», а по сути формирования, своей биографии, частью которой становятся, кстати, тексты других писателей, как, например, это происходит с рассказом Тургенева «Довольно (Отрывок из записок умершего художника)» (1865; спародирован впоследствии Достоевским в «Бесах»), который является своеобразным ориентиром для Успенского с точки зрения выстраивания фокальной перспективы⁷.

«Возмутительный случай»

В «Волей-неволей» Успенский ближе всего подошел к жанру романа, написать который мечтал всегда, однако выдержать жанровые ограничения так и не смог и свернул на привычную стезю «очерка из жизни...». Повествование начинается с безуспешной попытки отнести его к одному из основных жанров — роману, повести или мемуару. В тексте, который в современном прочтении мог бы трактоваться как пример автофикшна, описывается жизненный и духовный путь Ивана Тяпушкина еще до того, как он съездил в Париж, а затем стал сельским учителем. Тяпушкин выступает здесь в роли alter ego самого Успенского, «передающего» герою важные элементы своей собственной биографии, при этом несколько «усиливая» их негативное содержание⁸.

В третьем очерке с названием «Возмутительный случай в моей жизни. Опыт определения “подлинных” размеров и подлинных свойств “русского сердца”» Тяпушкин выступает в роли «подпольного человека», который передается психологическому самоанализу не без садомазохистского оттенка: рассказывая о «неисторгаемом из совести» случае, он «терзается и мучается» сам

и «терзает и мучает» читателя, но, конечно, с извиняющей его уверенностью, что этот частный случай имеет «большое общественное значение». А случай заключается в том, что Тяпушкин,

если вечером около колыбели своего собственного четырехмесячного ребенка, мог думать такую черную думу: «Хорошо, если бы этот ребенок умер!» И дума эта была до того черная, что самоотверженный человек не спускал глаз с коробки спичек, даже руку к ней протянул. Прибавлю к этому, что никаких материальных забот, нищеты, безденежья — ничего этого не было [Успенский 1952—1954, 8: 374].

Понятно, что этот разрушительный импульс не был реализован; примечательно, однако, реакция на него Тяпушкина: он ужасается самого себя и... бросает жену и ребенка. С этого момента и начинается «общественный» период его жизни, посвященный служению народу. Разъяснению этой парадоксальной связи между желанием убить младенца и вступлением в борьбу с властью ради избавления народа от социального насилия посвящена исповедь Тяпушкина. Но еще до того, как пуститься в воспоминания, Тяпушкин прибегает к проlepsису, чтобы продемонстрировать будущее развитие событий, где он из активного субъекта действия (потенциального убийцы сына) становится пассивным объектом (потенциальной жертвой выросшего сына):

Чтобы уж окончательно успокоить читателя по этой части, скажу, что ребенок этот в настоящую минуту оканчивает курс в одном из видных учебных заведений, вполне обеспечивающих карьеру своих питомцев. Фамилия ему, разумеется, не Тяпушкин, а совсем другая. Не сегодня-завтра этот юнец займет хорошее и влиятельное место и... что греха таить? Иной раз я даже побаиваюсь: ну-ка судьба бросит меня ему в лапы? «Тяпушкиных» он уж и теперь ненавидит, а попадись я ему, ведь, пожалуй, упечет в места не столь и столь? [Успенский 1952—1954, 8: 375].

Сын Тяпушкина носит уже другую фамилию и, судя по всему, учится на правоведа (как в свое время сам писатель). Хотя факт этот приводится якобы для «успокоения читателя», понятно, что основной интерес Тяпушкина состоит в том, чтобы снять с себя моральную ответственность за предсудительные желания за счет перевода жизненной проблематики в идеологическую плоскость. По его мнению, в России общественное служение возможно лишь в форме самопожертвования, подразумевающего отказ от личной и семейной жизни. Причины этого кроются в русской истории, которая сформировала русского человека таким образом, что он не способен реализовать себя как личность и если пытается сделать что-то для себя, то неизбежно начинает совершать подлости и притеснять других.

Добиваться своего личного благообразия, достоинства и совершенства нам трудно необыкновенно, да и поздно. «Уведи меня в стан погибающих», — вопиет герой поэмы Некрасова «Рыцарь на час». И в самом деле: лучше увести его туда, а не то, оставьте-ка его с самим собой, так ведь он от какого-нибудь незначительного толчка того и гляди шмыгнет в стан «обагрющих руки в крови»... [Успенский 1952—1954, 8: 419].

Забота о своем ребенке, о его будущем — может увести *не туда*, такой вывод делает Тяпушкин. Дилемма проста: либо остаться в семье с риском превратиться в «подлеца», либо уйти в народ, в коллектив, в «мы», но тогда ребенок

7 Обращает на себя внимание и схожесть подзаголовков обоих текстов.

8 Например, случай из детства писателя, когда он избежал, благодаря заступничеству отца, телесного наказания в гимназии за потерю номера от шинели [Успенский 1935: 29], в изложении Тяпушкина выглядит так: «Можете представить, что сделал со мной этот варвар, узнав, что я просто-напросто потерял жестянку, если он драл за то, что забудешь ее вернуть или взять» [Успенский 1952—1954, 8: 390].

вполне возможно, сам станет «подлецом». Тяпушкин выбирает второе, как, собственно, и сам Успенский, тяготившийся семейной жизнью (см.: [Успенский 1935: 196, 483–484, 496]).

Разница между Тяпушкиным и Успенским состоит в том, что для первого возможное убийство ребенка относится не к сфере бредовых фантазий⁹, а к области чисто головного идеологического конструирования. Тяпушкин чрезвычайно ловко манипулирует смыслами, прибегая к разнообразным риторическим приемам (обращения к читателю и к «приятелям», ссылки на Некрасова и Тургенева и т.п.); так, он утверждает, что мысль об убийстве ребенка приходит к нему не от ненависти к нему, а, наоборот, от «необычайной любви к этому маленькому существу» [Успенский 1952–1954, 8: 409].

Проблема в том, что любовь к конкретному существу, к индивидуальному, делает человека уязвимым в социальном плане; и, напротив, уход в коллективное, можно сказать даже — в коллективное народное бессознательное, позволяет избавиться от «человеческого, слишком человеческого»: «Но я не могу быть тут. Мне именно нужно быть там, идти туда, зная, что не я хочу, — то хочет... Надобно идти туда, где никто ничего так же, как и я, не знает, где кишит нужда в тысячах вещей, идти туда и делать то, что велит жизнь» [Успенский 1952–1954, 8: 423, 425]. В сущности, то «новое», которое «будет», не формируется самим героем, а скорее формирует его — «не я хочу, — то хочет», как говорит Тяпушкин, повторяя слова Елены из романа Тургенева «Накануне» (1860).

Самой доступной для разночинца Тяпушкина формой погружения в коллективное является, разумеется, педагогическая деятельность в деревне, довольно подробно описанная в первой части «Выпрямила». Эта деятельность, однако, воспринимается героем как достаточно травматичная как с физиологической (скудость быта в «скверной, неприветливой избе»), так и с психологической (его давит, обессиливает «тяжкая деревенская жизнь») точки зрения. При этом Тяпушкин не готов пассивно принять то жалкое состояние, в котором он оказался, поддавшись зову народной жизни и преодолев тем самым (по крайней мере, в теории) соблазны жизни «для себя». Он обладает определенными амбициями, реализовать которые ему как раз и помогает луврская Венера. Понимая себя как нечто неидеальное и будучи при этом нарциссической личностью, он нуждается в компенсаторном замещении собственного несовершенства (о чем свидетельствует и его курьезная фамилия — Тя+Пушкин) кем-то или чем-то идеальным.

«Вот она там!»

В поезде на обратном пути из города герой становится свидетелем погрузки в вагоны третьего класса рекрутов последнего призыва. Мрачная атмосфера зимнего вечера взрывается криками сотен людей, согнанных чьей-то злой волей в «испуганное стадо», состоящее даже не из тел, а из фрагментов тел («какие-то энергические кулаки, какие-то поднятые локти, жесты пихающих

9 По свидетельству Синани, Успенскому представлялось, что «он совершал чудовищные преступления. Он, например, убил своих детей, свою семью, перетравил их всех до единого стрихнином» [Успенский 1935: 513].

рук»). При этом сцена длится для наблюдателя «буквально две-три минуты», и далее он оказывается опять наедине со своим «несчастьем».

С этим ощущением полной безысходности герой засыпает, вернувшись домой, беспокойным сном. Интересно, что он продолжает сохранять позицию внешнего наблюдателя, но уже по отношению к себе самому: он как будто смотрит на себя спящего и тяжело вздыхающего во сне. С ним происходит что-то (сначала плохое, потом хорошее), что вроде бы не зависит от него самого, но при этом Тяпушкин осознает это — все еще находясь в состоянии сна — как процесс внутреннего преобразования:

И вдруг, во сне же, я почувствовал что-то другое; это другое было так непохоже на то, что я чувствовал до сих пор, что я хотя и спал, а понял, что со мной происходит что-то хорошее; еще секунда — и в сердце у меня шевельнулась какая-то горячая капля, еще секунда — что-то горячее вспыхнуло таким сильным и радостным пламенем, что я вздрогнул всем телом, как вздрагивают дети, когда они растут, и открыл глаза.

Здесь в рассказ впервые входит тема выпрямления — Тяпушкин как будто бы растет, как растут дети. Но этот момент нерелексивного удовольствия не длится долго, и герой начинает мучительно размышлять о том, что же ему «вспомнилось». Интересно, что усилие припоминания направлено здесь не на поддержание сна, а на восстановление в памяти тех образов, с которыми можно было бы сравнить то «хорошее», что произошло с ним во сне.

Первое, что ему припоминается, — «самая ничтожная деревенская картинка»:

Не ведаю почему, припомнилось мне, как я однажды, проезжая мимо сенокоса в жаркий летний день, засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено; вся она, вся ее фигура с подобранной юбкой, голыми ногами, красным полойником на маковке, с этими граблями в руках, которыми она перебрасывала сухое сено справа налево, была так легка, изящна, так «жила», а не работала, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело и ее душа (как я думал), что я долго-долго смотрел на нее, думал и чувствовал только одно: «как хорошо!»

Рассказчик оговаривается, что этот образ лишь «чуть-чуть» соответствует тому впечатлению, от которого он пробудился; и вообще всячески старается подчеркнуть случайность, немотивированность его появления. Возникает подозрение, что все эти оговорки нужны ему только для того, чтобы сгладить тот эстетический эффект, который несет в себе сцена напряженного разглядывания голоногой деревенской бабы. Представляется, что именно эта «картинка» и составляет эмоциональный центр повествования, многократно редуцируясь в других женских образах и получая свое наивысшее, идеальное воплощение в образе Венеры Милосской.

В пользу этого предположения говорит несколько обстоятельств. Прежде всего, помимо чисто хронологической близости (деревенская сценка вспоминается первой), «картинка» с голоногой бабой связана с содержанием сна (которое само по себе остается непроговоренным) еще и общим для обоих эпизодов ощущением того, что происходит что-то «хорошее», причем «хорошее» не в нравственном, а во вполне физиологическом смысле. «Холодная, истомленная» жизнь героя, воротившегося в «свой угол, неприветливый, холод-

ный», вдруг наполняется жаром и возбуждением (он чувствует себя «свежо и возбужденно»).

Почему так хорошо Тяпушкину, когда он смотрит на ворошащую сено голоногую бабу? Потому что ее тело гармонично сочетается с напоенной летним жаром природой. Тяпушкин проживает эту сцену как насыщенную визуальную «картинку», действующую прежде всего на чувственные рецепторы. Это доставляет удовольствие, но это и кажется предосудительным с идеологической точки зрения, поэтому Тяпушкин тут же вспоминает о душе крестьянки («были слиты и ее тело и ее душа»). Вводная конструкция («как я думал») свидетельствует, впрочем, о «головном» характере этого предположения.

Баба олицетворяет то, чего лишен Тяпушкин, причем лишен по своей воле, — тепла домашнего очага, радости телесного соединения и прокреации¹⁰. Кстати, расставание с женщиной — основная причина тяжелой депрессии рассказчика в тургеневском «Довольно», с неточной цитатой из которого (опущено модальное слово «пожалуй», при этом дана неверная атрибуция) начинается «Выпрямила». Пронизанный мизантропическим настроением, этот монолог безымянного художника организован как серия фрагментарных воспоминаний о молодой женщине и следующих за ними отрывочных размышлений рассказчика о бренности всего земного, и в том числе предметов искусства. «Показания» рассказчика (судя по всему, он собирается покончить с собой) противоречивы: с одной стороны, он говорит, что его с возлюбленной что-то разлучило, с другой, повторяет, что сам ее покинул, удалившись в изгнание. Подобно Тяпушкину, он пытается вернуть утраченное через воспоминания, сравнивая их — любопытный момент! — с «закутанными фигурами афинских феорий, которыми — помнишь? — мы так любовались на древних барельефах Ватикана...» [Тургенев 1981, 7: 221]. Лишь намеченный здесь мотив развивается Тяпушкиным в целую философию физического и морального «выпрямления», рассказ о котором запускается именно благодаря череде воспоминаний, а эпитет «закутанные» отсылает к одной из ипостасей собирательного женского образа, актуализированной во втором воспоминании героя Успенского.

Этот образ, лишенный солнечного света и нарисованный в серых, темных тонах, возникает в памяти Тяпушкина как непосредственная и репрессирующая реакция моральной инстанции, фрейдовского Сверх-Я, на эмоциональный взрыв, вызванный рассматриванием голоногой бабы. Сам рассказчик подчеркивает, что и этот образ видится им «также со стороны», то есть и баба, и «монашка» выступают в его воспоминании не в качестве «реальных», близких ему женщин, а в качестве дистантных объектов наблюдения, которые, по сути, являются объективированными проекциями его влечений.

Обратим внимание на то, что в «Довольно» одно из воспоминаний художника воссоздает похожий контекст; тело женщины как будто окаменевают, превращаясь в изваяние, а ее душа устремляется к небу: «Ты стоишь возле меня безгласно и безучастно, точно ты мне чужая; каждая складка твоего темного плаща висит неподвижно, как изваянная; неподвижно лежат пестрые отраженья цветных окон у ног твоих, на потертых плитах» [Тургенев 1981, 7: 224].

Вообще, тургеневский текст оказал значительное влияние на очерк Успенского. И это касается не только отмеченного выше уподобления женщины статуе. Главное в том, что в обоих произведениях женский образ оказывается про-

дуктом мнемонической реконструкции, когда память предлагает рассказчику различные «картины», по сути формирующие этот образ. Занимая вроде бы центральное место в этих воспоминаниях, женщина при этом не организует само пространство репрезентации, поскольку фактически сведена к визуальному «образу», целиком «вписанному» в «картину» памяти. Особенно ярко это проявляется в «Довольно», где образ покинутой возлюбленной, ускользающий от описания, как будто просвечивает сквозь плотную фактуру того «места», в которое оно вписывается нарратором. Не будучи в состоянии удерживать возлюбленную как физическое «тело», его память предлагает гораздо более интенсивный способ коммуникации с прошлым, а именно проживание утраченного как насыщенной «картины», которую он «видит». Не случайно каждый акт воспоминания, фиксируемый рассказчиком, начинается с описания места, где происходила встреча с любимой или, точнее, с ее образом: так, переправа весной через великую русскую реку влечет за собой взрыв эмоций, кульминирующий в образе, буквально «вспыхивающем» [Тургенев 1981, 7: 221] в рассказчике; затем «встают», «являются» «другие картины» — старого сада, древнего собора, уютной комнатки, опять сада, но уже заграничного. И везде женский образ соответствует «месту»: во время переправы и в саду он дается как предчувствие, как нечто до предела абстрактное, как «быстрый шлеп шаг», в соборе он обретает черты монахини, в комнатке — любовницы, в саду заброшенного дворца — романтической подруги. Успенский использует похожую схему — сначала возникает солнечная деревенская «картинка» с голоногой бабой¹¹, затем на сером фоне (каземата?) проявляется образ девушки-монашки, и, наконец, после мучительных метаний по «каким-то темным закоулкам и переулкам» памяти, рассказчик обретает искомый образ.

Согласно романтической модели репрезентации, предложенной В.Г. Вагенродером в «Видении Рафаэля» («Сердечные излияния отшельника — любителя искусств», 1797) и затем воспроизведенной с некоторыми модификациями Жуковским, образ Мадонны нисходит к художнику (Рафаэлю) во сне в качестве видения, навеки запечатлевающегося в его душе, так что он может впоследствии многократно его воспроизводить (см.: [Токарев 2013: 84–91]). У Успенского вроде бы происходит нечто подобное: образ Венеры — это, как он утверждает, и есть «то, от чего <он> проснулся». На самом деле, все не так очевидно: если Рафаэль, очнувшись, кричит «она здесь»¹² и указывает на свой незаконченный холст, то Тяпушкин вспоминает о том, что «почувствовал» во сне, лишь с третьей попытки. Образ Венеры не приходит к нему в качестве видения, а формируется из двух других женских образов. Тяпушкин не может сразу вспомнить содержание своего сна, поскольку воспоминание блокируется отсутствием конкретного, данного ему в ощущениях (прежде всего, зрительных) образа. Когда он открывает глаза, перед ним ничего нет, кроме убогой обстановки промерзшей избы. «Горячая капля», которую он почувствовал в своем сердце, не собирается в визуальный образ. Но Тяпушкин, разумеется,

11 И. Доронченков предположил, что несущая кувшин сельская девушка, изображенная на картине Жюль Бретона (Breton) «Источник» (1870–1871), выставленной в парижском Салоне 1872 года, может быть визуальным аналогом деревенской бабы [Доронченков 2017: 271]. Впрочем, женский образ у Бретона гораздо менее эротичен.

12 В версии Жуковского, несколько отличающейся от версии Вагенродера, см.: [Жуковский 1985: 308].

10. Повторяя на голове бабы свидетельствует о ее статусе замужней женщины.

не может этим удовлетвориться и пытается понять, «что это такое». «Всматриваясь в тьму» «широко открытыми глазами», он ищет те образы, которые могли бы «подойти» к тому впечатлению, от которого он «вздрогнул и проснулся», и ищет он их, конечно, в своем реальном, но подзабытом опыте. Так он находит уравнивающие друг друга образы голоногой бабы, олицетворяющей Эрос, и «строгой» девушки, «отвечающей» за Танатос¹³. Но наблюдает он их, как мы уже отмечали, «со стороны», причем эти когда-то реально увиденные им женские образы экстериоризируются не в качестве «чистого», «идеального» образа (подобного образу Мадонны), а как часть некой «картины».

Кульминации этот процесс объективации достигает в тот момент, когда вдруг рассказчику кажется, что он переносится из своей «берлоги» в Лувр, в ту «самую комнату, где стоит она, Венера Милосская...». Внутренний неуловимый образ, вспыхивающий в сердце «сильным и радостным пламенем», манифестирует себя в качестве предстоящего наблюдателю («совершенно ясно стоит передо мною») музейного экспоната, по сути неотделимого от своего контекста.

Хотя Тяпушкин и связывает свой ночной опыт с опытом лицезрения статуи, имевшим место 12 лет назад, очевидно, что только вторичная объективация образа Венеры, прошедшего через «фильтр» двух других женских образов, позволяет ему осмыслить свои ночные эйфорические ощущения как имеющие отношения к когда-то увиденному им музейному экспонату. Другими словами, Венера не является ему во сне в качестве священного образа, которому он благоговейно предстоит (как в случае с Рафаэлем) и который его преобразует духовно.

На первый взгляд, в музее все происходит по-другому: рассказчик принимает в себя «животворную тайну» Венеры, «радость» от встречи с которой он ощущает с «первого момента, как только увидел статую»: «Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искаленного, измученного существа и выпрямило меня...»

Сходясь с Генриэттой Мондри (но не апеллируя при этом к ее работам) в том, что в рассказе образ Венеры приобретает качества священного образа, иконы [Mondry 2006], Сергей Зенкин однозначно толкует этот эпизод как момент эпифании; по его мнению, статуя обладает «сакральностью, которая создается поведением и переживанием людей по отношению к ней, и чудотворностью, о которой заявлено в заголовке рассказа» [Зенкин 2017: 119].

Эти утверждения, однако, кажутся спорными. В самом деле, сакральный статус любой иконы, тем более чудотворной, определяется отнюдь не поведением и переживанием людей, а тем, что она является носителем Божьей благодати, действующей через нее независимо от того, верят в это люди или нет. Любое иконическое изображение отсылает к сакральному, нерукотворному первообразу (Мандилиону — плату, которым, по преданию, Христос отер свое лицо) и обладает «силой», которая в особых случаях проявляет себя как чудесное воздействие на физическую природу человека. Но вот с этим в «деле» Тяпушкина как раз и есть проблемы.

Во-первых, обращает на себя внимание то, как герой «знакомится» со статуей: побывав в парижских катакомбах и в морге, Тяпушкин выходит утром из

гостиницы с ощущением «какой-то холодной, облипающей тело, промозглой дряни» и бесцельно ходит по парижским улицам, пройдя «десятки верст». (С похожим ощущением он уедет из губернского города спустя двенадцать лет.) Неожиданно для самого себя и «без малейшей нравственной потребности» он «доплетается» до Лувра и «машинально» бродит по залам, разглядывая античную скульптуру, в которой, по собственному признанию, ничего не понимает. Какого рода эта скульптура, он ясно дает понять далее. В коридоре, ведущем к Венере Милосской, полно и других «венер», «млеющих», «кипящих» и «щеголяющих» своим «смеющимся телом», но их обилие вызывает у рассказчика лишь неприятные физиологические ощущения — «усталость, шум в ушах и колюще в висках». Лицезрение Венеры Милосской, напротив, провоцирует эффект «выпрямления», когда Тяпушкин буквально оживает. Вся метафорика данного эпизода связана с различными телесными «эффектами», включая сюда сравнение себя Тяпушкиным со скомканной перчаткой: «До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку».

Нужно ли воспринимать здесь дуновение как манифестацию божественного вмешательства в жизнь Тяпушкина? Скорее этот мотив дуновения играет глубоко вспомогательную роль, помогая рассказчику выстроить убедительный образ. «Я дунул в нее», — говорит он и тут же вновь использует удачную находку, чтобы проиллюстрировать свои ощущения при виде статуи, — «что-то дунуло в глубину <его> скомканного, искаленного, измученного существа». Примечательно, что тут же происходит возвращение к мотиву зрения: «Я в оба глаза глядел на эту каменную загадку, допытываясь, отчего это так вышло? Что это такое? Где и в чем тайна этого твердого, покойного, радостного состояния всего моего существа, неведомо как влившегося в меня?»

Понятно, что именно зрительный контакт со статуей является смысловым центром всей сцены, которая неразрывно связана с музейным контекстом. Венера не выступает в роли «иконы» хотя бы потому, что на икону не «глядят в оба глаза». Такое возможно, только если икона из сакрального храмового объекта¹⁴ становится экспонатом музея. Да, Венера преобразует Тяпушкина, но механизм этого преобразования имеет мало общего с чудотворной силой иконы, которая дается предстоящему перед ней *по молитве*. Тяпушкин хоть и стоит перед ней в Лувре, воспринимает ее не как объект поклонения, с которым надо вступить в контакт, причем контакт физический (к иконе *прикладываются*), а как объект наблюдения, как «каменное существо», «каменную загадку».

Характерно, как тщательно он соблюдает дистанцию, когда в другие дни заходит в Лувр:

Дорожа моей душевной радостью, я не решался часто ходить в Лувр и шел туда только в таком случае, если чувствовал, что могу «с чистою совестью» принять в себя животворную тайну. Обыкновенно я в такие дни просыпался рано, уходил из дому без разговоров с кем бы то ни было и входил в Лувр первым, когда еще никого там не было. И тогда я так боялся потерять вследствие какой-нибудь случайности способность во всей полноте ощущать то, что я ощутил здесь, что я при малейшей душевной нескладнице не решался подходить к статуе близко, а при-

13 При взгляде на нее страдание делается «живым», то есть смерть становится «делом простым, легким»

14 Храмовое происхождение иконы считается важным фактором для признания ее чудотворной.

дешь, заглянешь издали, увидишь, что она тут, та же самая, скажешь сам себе: «ну, слава богу, еще можно жить на белом свете!» — и уйдешь.

Контакт (и так-то только визуальный) с «великим художественным произведением» невозможен, если у наблюдателя нечистая совесть; эстетическое здесь не только ставится в зависимость от этических категорий, но, в сущности, ими определяется. Если к иконе как раз и идут при душевных (и физических) «не-складацах», то здесь мы имеем нечто обратное: чем хуже себя чувствует в моральном смысле рассказчик, тем больше дистанция между ним и статуей. Налицо, на первый взгляд, определенный парадокс: когда у Тяпушкина «душевная радость», он идет в Лувр; когда «нескладница» — держится от Венеры подальше. Приехав спустя четыре года еще раз в Париж, рассказчик, вновь «скомканный» «крепкой, сильной, неумолимой рукой действительности», не идет дальше ворот Лувра: «...просто совестно стало идти: что ж я пойду *понапрасну* беспокоить ее? Все равно ничего не выйдет, а *ее* только сконфузишь!..» Почему же статуя не может еще раз его «выпрямить», ведь вроде бы уже был положительный опыт «чудотворства»? Не может как раз потому, что сила ее воздействия не обладает онтологическим статусом; иными словами, сама по себе Венера не способна никого «выпрямить», механизм ее «работы» «запускается» наблюдателем, желания которого объективируются с ее помощью¹⁵.

Тот факт, что Тяпушкин намеренно входил в Лувр первым, «когда еще никого там не было», говорит о том, что переживания других людей по отношению к статуе, которые Зенкин считает фактором формирования ее сакрального статуса, рассказчиком никак не учитываются и, более того, ему просто мешают. Единственный чужой «положительный» опыт, к которому обращается рассказчик, — это апокрифический опыт Гейне, который, по уверениям служителя музея, целыми часами сидел и плакал перед статуей. Отчего плакал, в тексте не говорится, но можно предположить, что немецкого поэта также «выпрямило», как и Тяпушкина. По свидетельству народника А. И. Иванчина-Писарева, Успенский так излагал, во время их совместного посещения Лувра, историю с Гейне:

— Вот красненький диванчик! — заговорил Глеб Иванович, когда мы отошли от «чуда искусства». — На нем сживал Гейне и плакал... О чем? Так надо полагать, каялся. ...Покойник ведь любил женщин, и как любил! Не одну, не двух, а сотни!.. У одной хороши глазки: «пожалуйста». У другой шейки: «не уютно-ли?» У третьей — ручки: «и эту надо приспособить». — А вот спина... — разве найдешь еще такую спину? — «не откажите разделить ложе»!.. Да-а, целовал, миловал женщин, песни им пел, а хоть бы в одной поискал *человека!*.. Тут, только перед этой безрукой признал свой грех...¹⁶ [Успенский 1935: 182].

15 Зенкин справедливо отмечает, что «икона вряд ли может «skonфузиться» от приближения недостаточно чистого душой зрителя, учитель Тяпушкин явно переносит на нее свои собственные комплексы». Но если в данном случае Венера не «работает» как икона, тогда можно ли вообще называть ее таковой? Зенкин объясняет это противоречие тем, что «внешний визуальный образ интериоризировался» [Зенкин 2017: 135], упуская из виду, что чудотворная икона не интериоризируется по романтической модели репрезентации.

16 В письме к жене из Парижа Успенский более краток: «В стороне от этой статуи ... стоит диванчик, на котором больной и слепой Гейне каждое утро приходил сюда и плакал» [Успенский 1935: 120].

Успенский гиперболизирует сексуальный опыт Гейне, который якобы любил даже не каждую конкретную женщину в отдельности (пусть их и было «сотни»), а лишь какую-то часть женского тела — глазки, шейки (забавная оговорка — «у другой — шейки», как будто бы у женщины может быть несколько шеек), ручки, спина. В отличие от разъятого (антинародной властью) на части крестьянского коллективного тела, данного Тяпушкину в травматичном опыте наблюдения за погрузкой новобранцев, «расчлененное» женское тело, каждая часть которого становится объектом фетишизации, нагружается однозначно негативными смыслами: там «сухая правда» деревенской жизни; здесь «женская прелесть», «смеющееся естество».

Оказавшись перед «калекой безрукой», Гейне и Тяпушкин испытывают разные чувства: сидя на «красненьком» диванчике, немецкий поэт плачет потому, что «признал грех» сладострастия; русский учитель, наоборот, не «раскидается», а «отвердевает», «выпрямляется». Его наполняет радость, подобная той, которую он испытал, засмотревшись на голоногую русскую бабу. Выделяя один элемент женского тела — ноги, Тяпушкин, однако, смягчает эротический эффект этого образа, помещая его в контекст природной гармоничной «картины».

В рассказе, повторимся, об «истинных причинах» плача Гейне не говорится ни слова. Тяпушкин выбирает для создания контраста между своим и чужим опытом созерцания Венеры другого поэта — Афанасия Фета. Он не может понять механизм воздействия на него статуи, пока не вспоминает, «совершенно случайно», стихотворения Фета, которое дает ему возможность описать этот механизм а contrario. В отличие от Фета (которого он цитирует довольно неточно), Тяпушкин открывает в статуе не эротический, а этический потенциал: статуя якобы будоражит не воображение, а совесть. Вспомним оговорку рассказчика, что он, по своему «тяпушкинскому положению», ничего не понимает в античной скульптуре; и правда, он видит в ней лишь один эротический элемент, никак не оценивая ее эстетические качества. Но если так, то тогда ведь и Венеру Милосскую он не мог бы оценить соответствующим образом. Собственно, Венера приковывает его внимание не как шедевр (что знает Тяпушкин о шедеврах?), но как эстетический объект, пусть даже лишенный эротических коннотаций (на чем он так страстно настаивает), а как проекция его собственных (эротико)идеологических фантазий. Причем эти фантазии вербализируются путем негации чужих, неправильных, представлений, точно так же, как Венера описывается, по сути, апофатически: нет, она не «млеет», не «смеется» и не «кипит».

Венера «работает» именно через отрицание; положительный идеал, который она являет, возможен для Тяпушкин лишь в том случае, если он манифестирует себя в качестве антитезы. Именно поэтому так важен «маршрут движения» Тяпушкина по Лувру: сначала он должен пройти через всех «Венерок», чтобы затем вдруг остолбенеть перед Венерой¹⁷. Таким «длинным» маршрутом ведет Иванчина-Писарева и сам Успенский: «В первом зале Лувра Глеб Иванович предупредил меня, указывая вдаль: — Вот она там!¹⁸ Но вы не смотрите

17 На мой взгляд, Зенкин не совсем прав, когда утверждает, что «идеальный облик богини разменивается во множестве реальных и вульгарных тел (живых или искусственных), пародирующих и профанирующих ее совершенство» [Зенкин 2017: 126]. Напротив, облик богини как бы собирается из этих тел, но не за счет аккумуляирования, а за счет негации их качеств.

18 В легенде о Рафаэле Мадонна, наоборот, является художнику как непосредственно данный объект, как «близкое»; она «здесь», а не «там».

туда... сначала пойдем коридором и будем смотреть другие статуи...» [Успенский 1935: 181]. Посмотрев на «Венерок», они останавливаются в двух шагах от зала с Венерой, Успенский велит приятелю закрыть глаза и подводит его к статуе. Иванчин-Писарев как будто лишается не только собственной воли, но и способности посмотреть на статую своими глазами — Успенский прижимается к нему и «почти шепотом» толкует ему свое представление о «тайне» статуи, и так убедительно, что Иванчин-Писарев, по собственному признанию, начинает смотреть на Венеру глазами Успенского¹⁹.

Понятно, что, если бы они (и Тяпушкин) сразу направились в зал с Венерой, эффект был бы не тот. Потому собственно так подробно и с таким «смаком» описывает Тяпушкин все «ужасы» Парижа и Лондона, потому, уже в русской деревне, он так концентрируется на проявлениях «неправды», что без этого негативного контекста не заработает в полную силу тот визуальный образ, ради которого и пишется текст. И этот образ не сводится только к статуе Венеры; скорее статуя служит идейной «надстройкой» над тем образом голоногой бабы, который занимает важное, если не центральное место в произведении.

«И точно, зацепился»

В «Автобиографии» Успенский четко обозначает направление своих творческих поисков [Успенский 1952—1954, 14: 579—580]: утомившись от описания «свинских» деревенских нравов, он хочет обнаружить «источник» деревенской жизни, того «глубинного» мужика, который свободен от власти общины и подчиняется лишь *власти земли*. На этом этапе речь уже идет не о погружении в анонимную, бессознательную народную жизнь, о которой говорил Тяпушкин, но о концептуальном выстраивании нового образа, приобретающего поистине глобальный размах. Идеальный «пахарь» буквально оживляет землю своей работой, и его труд на «диком месте» становится метафорой жизни вообще²⁰.

В данной перспективе семейные отношения также трактуются довольно своеобразно: из категории социальной брак превращается в категорию почти метафизическую, в союз мужчины и женщины (сливающихся подчас в муже-женщину, андрогина) с землей. В очерке «По поводу одной картинки», входящем в цикл «Из разговоров с приятелями (На тему о власти земли)» (1889), Успенский указывает, что такого рода союз возможен только в крестьянской среде (изученной им во время пребывания в Новгородской губернии), живущей «под охрану велений ржаного поля» [Успенский 1952—1954, 8: 168].

19 Любопытно, что в шизофренический период Успенский и Иванчин-Писарев меняются ролями: последний «ведет себя дьяволом» и провоцирует писателя на блуд (см. статью П. Успенского в настоящем номере журнала).

20 Интересно, что в «Волей-неволей» Успенский прямо пародирует «Довольно», которое завершается фразой «Нет... нет... Довольно... довольно... довольно!» [Тургенев 1981, 7: 221]: приятель Тяпушкина, любитель эротических картин «из римской жизни», бесконечно повторяет как заклинание (слово «довольно» повторено 33 раза!) «мужик, мужик, мужик, мужик, нет! довольно! довольно! довольно!» [Успенский 1952—1954, 8: 359]. Парадокс заключается в том, что Тяпушкин (Успенский), осуждая риторическое «отрицание» мужика, сам занимается его риторическим «утверждением».

В «культурной» среде подобный союз пока что недостижим. Герой очерка Протасов говорит здесь даже не о праздных светских людях, а именно об образованном обществе, частью которого является и он сам, находящийся в поисках места службы, и сельский учитель Тяпушкин, и сам писатель Успенский. Это люди, готовые к труду и желающие трудиться. Проблема в том, что их «форма труда» подразумевает лишь интеллектуальное, но не физическое усилие: их тело, в отличие от тела крестьянина, не вступает с *землей* в особые метаэротические отношения. Выходом из этой ситуации было бы радикальное опрощение в духе толстовства, но Успенский критически относился к такого рода практикам.

Учитель Тяпушкин не должен, да и не может стать крестьянином Тяпушкиным. Характерно, что Тяпушкину не приходит в голову присоединиться к ворошащей сено крестьянской бабе, чьи голые ноги так привлекли его внимание. Он любуется ею издали, сублимируя охватившее его эротическое волнение в рассуждения о сопричастном природе крестьянском труде. Не готов он и к самопожертвованию, олицетворением которого является образ революционерки-«монашки». Только третий вспомнившийся ему образ позволяет ему запустить механизм собственного «выпрямления», причем как в переносном, духовном, так и в прямом, физиологическом смысле. Очевидный эротизм статуи²¹, который только подчеркивается нарочитым неприятием стихотворения Фета, компенсируется за счет апофатического идеологического проектирования (статуя не обладает ничем из того, чем обладают продажные женщины буржуазного города) и последующей мифологизации. Выбор именно статуи Венеры для подобной «деконструкции», конечно, неслучаен: во-первых, она является вопиющим примером стереотипного восприятия, которое всеми силами пытается опровергнуть герой очерка; во-вторых, история статуи, наважной неизвестным скульптором и откопанной в 1820 году на острове Милое, как бы программирует ее интерпретацию как объекта наполовину природного, наполовину рукотворного. С одной стороны, это произведение искусства, а с другой, — порождение самой земли, но, в отличие, например, от Венеры Илльской из новеллы Проспера Мериме (1835), потенциальный эротический элемент здесь полностью блокируется за счет помещения статуи в контекст созидательного крестьянского труда²².

Риснем предположить, что Венера Милосская становится для Успенского-Тяпушкина сверхценным объектом именно потому, что позволяет им выстроить аффективные отношения с объектом, который сами они же и формируют, приписывая ему определенные идеологические и мифологические коннотации. Двусмысленный исходный статус самого этого полуискусственного, полуприродного объекта открывает широкое поле возможностей для интерпретации: так, знаменитый пассаж о «почти мужичьих завитках волос по углам лба» Венеры не вписывается в собственно народническую парадигму²³ и переключо-

21 Попытка отрицать этот эротизм приводит Успенского к явным противоречиям: «Она вся закрыта, — у нее видны — лицо, грудь и часть бедер» (курсив мой. — Д.Т.), — пытается он описать статую в письме к жене [Успенский 1952—1954, 13: 111].

22 Успенскому, возможно, было известно, что статую обнаружил греческий крестьянин, возделывавший свою землю.

23 В письме к Стасюлевичу Успенский оговаривается, что для «Вестника Европы», куда он хочет определить «Выпрямилу», он работает «в совершенно новом роде, без всякого народничества» [Успенский 1935: 386].

чает внимание на мистическую составляющую крестьянского труда, трактуемого как акт соединения с землей, с «ржаным полем», в процессе которого раскрываются «нравственные и физические стороны человеческого существа» [Успенский 1952—1954, 8: 169], то есть мужа и жены, сливающихся в это двуполое «существо», «образчиком» которого является греческая статуя Венеры²⁴. Тяжелый крестьянский труд обретает, таким образом, нравственное измерение, а труд учителя Тяпушкина по производству знания наделяется, благодаря его контакту с луврской статуей, коннотациями, связанными с работой тела, с физическим усилием: Венера не только «выпрямляет» его, но и «укрепляет» в его «тогдашнем желании идти в темную массу народа».

В парижском письме к жене от 10 мая 1872 года, в котором «старой» Венере приписываются материнские и одновременно мужские черты (она «мужественная») [Успенский 1952—1954, 13: 111], упоминается начинающий на тот момент художник Николай Ярошенко. Успенский хочет написать ему о своем впечатлении от Венеры, но думает, что тот «не поймет всего» [Там же]. Спустя годы картины Ярошенко становятся для писателя объектом пристального интереса: так, вполне возможно, что образ строгой девушки монашеского типа навеян картиной «Террористка» (1881), изображающей Веру Засулич. Любопытно, что триггером рассуждений о «власти ржаного поля» послужило другое полотно Ярошенко, а именно знаменитая «Курсистка» (1883), подробный экфрасис которой дается в начале очерка «По поводу одной картинки». Именно в этом описании и возникает мотив андрогинности, визуальные манифестации которого тут же проецируются в сферу мыслительной деятельности:

Вот это-то изящнейшее, не выдуманное и притом реальнейшее слитие девичьих и юношеских черт в одном лице, в одной фигуре, осененной не женской и не мужской, а «человеческой» мыслью, сразу освещало, осмысливало и шапочку, и плед, и книжку и превращало в новый, народившийся, небывалый и светлый образ человеческий [Успенский 1952—1954, 8: 166—167].

Понятно, что в крестьянской семье, для которой также характерна «полная, неразрывная связь мужа и жены в самых малейших движениях мысли», эта «мысль» проявляется несколько по-иному — как «практическая мысль о земле», в то время как в случае курсистки речь идет об интеллектуальном, а не физическом усилии.

Важно, однако, что образ курсистки обладает тем же важным качеством, которое свойственно и статуе Венеры, а именно материальностью — помимо того, что он изображает «реальнейшее слитие» мужских и женских черт, он и действует на зрителя как физический предмет. Если Венера «выпрямила» Тяпушкина, то Протасова картина буквально «цепляет», не давая двинуться дальше:

Сначала, взглянув на эту картинку в том состоянии деревянного благоговения, о котором я говорил, я было хотел уже перенести мой деревянно-благоговейный взгляд на другие предметы и сделал было уже шаг далее, как почувствовал, что не могу двинуться, словно кто ухватил меня за полу (или словно я зацепил карманом, как иногда бывает, за ручку двери). И точно, зацепился [Там же: 167].

24 По словам Мережковского, «божественная “баба” Венера, Великая мать Сущего — та самая “мать сыра земля”...» [Мережковский 1991: 242].

Суть в том, что и картина, и статуя «работают» не только в сознании персонажа, но и вступают с ним в определенные «телесные» отношения, подобные тем, в какие вступает с «ржаным полем» крестьянин. Эротический подтекст этих отношений очевиден, но он сублимируется за счет включения этих образов в мифологизирующую картину мира, в которой Тяпушкин, курсистка, Венера, монахиня Маргарита, «принципы восемьдесят девятого года» и крестьянин Новгородской губернии обладают одинаковой «несомненностью».

«Рабочие руки»

Тяпушкина обуревают на первый взгляд странное желание — «во что бы то ни стало» найти отсутствующие руки Венеры. Почему же с обретенными руками «будет еще лучше жить на свете»? Потому что Тяпушкина на самом деле не устраивает предельная абстрактность того образа Венеры, который он сам же и рисует. Статуя должна «работать», причем как в переносном, так и в прямом смысле. «Калека безрукая» может быть объектом мифотворчества, но не может эффективно функционировать в рамках той картины мира, основой которой является *физический* труд. Единичный случай телесного «выпрямления», которому подвергся Тяпушкин, не может стать универсальным механизмом «работы» статуи, а это ставит под сомнение сакральный статус этого объекта. Неудивительно поэтому, что герой Успенского хочет «собрать» фрагментированное тело Венеры в цельный образ «работающей бабы». Образ идеальной Венеры, прошедший в сознании героя через «фильтры» двух других женских образов, начинает «работать», только когда он обращен к своему истоку, а именно к образу голоногой крестьянки. Андрогинная Венера вновь превращается в земную женщину, но это не означает, что ее тело снова становится сексуальным объектом, опять начинает «смеяться». Тело крестьянки, хотя и порождает эротические импульсы, тоже не «смеется», так как «живет» (то есть трудится) в «полной гармонии с природой». Оно совсем не похоже на тела парижских кокоток, которые репрезентируют город и которые в этом смысле абсолютно антиприродны.

Характерно, что в одном из поздних текстов Успенский вновь соединяет свой парижский опыт с опытом наблюдения за работающими женщинами. Речь идет об очерке «Рабочие руки» (1887), входящем в цикл «Мы» на словах, в мечтаниях и на деле», где он описывает то «истинно поэтическое впечатление», которое на него производит «работа трехсот молодых женщин, занимавшихся чисткою шерсти» [Успенский 1952—1954, 10(2): 147]. Успенский подчеркивает телесную красоту этих занятых трудом женщин, противопоставляя ее ложной красоте «искусственных» тел, изображенных современными французскими художниками. Так, он упоминает картину «La Vérité» (в «Выпрямила» она проходит как статуя под названием «Истина»²⁵), изображающую

25 С. Зенкин убедительно показал, что речь идет о картине Жюль Лефевра (Lefebvre) «La Vérité», выставленной в Салоне 1870 года [Зенкин 2017: 126—127]. Непонятно, впрочем, почему «светоч», который обнаженная женская фигура держит высоко в правой руке, назван «фаллическим», коль скоро у него идеально круглая форма. Именно эта форма, а также частое присутствие зеркала в этом живописном сюжете (см., например, картину Поля Бодри (Baudry) с этим же названием (1879)) наводят Успенского на мысль, что фигура держит зеркало, а не светоч, см.: [Vasselin 2008].

раздетую женщину с высоко поднятым над головой зеркалом, которое «всегда так высоко поднято над головой, что посмотреться в него невозможно, а следовательно, нельзя узнать и истину; надобно стул подставлять». Такие картины не способны «выпрямить»:

...никогда от созерцания таких художественных произведений не получалось впечатления *жизни*, радости *жить на свете*, без всяких объяснений и толкований, дополнений и комментариев, т.е. не получалось именно впечатления красоты, распрямляющей душу... [Успенский 1952—1954, 10 (2): 149].

Не так выглядят и «работают» тела молодых женщин с их голыми загорелыми ногами:

И вот для такого-то впечатления — радости жить на свете и видеть живого человека — не потребовалось никаких неопытных приспособлений: все девчата одеты, хотя и в трехкопеечные ситцевые платяшки, хоть у всех у них и более загорелые ноги, мозолистые руки... и в то же время, несмотря на «черную работу», в них не пропала ни единая черта истинной красоты — человеческой вообще и женской в частности [Успенский 1952—1954, 10 (2): 150].

Женская красота является неотъемлемой частью красоты человеческой, без нее последняя просто не будет «работать» на «выпрямление».

Финал «Выпрямила» демонстрирует, определенную амбивалентность: с одной стороны, Тяпушкин собирается купить фотографию статуи Венеры, рассчитывая, что она его «ободрит» в будущем. С другой, практический эффект этого «оживления» небольшой — Тяпушкин мечтает о том, чтобы устроить «овацию» волостному старшине Полуптичкину, так что тот «обеими руками начнет строчить донесения!» Мотив утраченных рук звучит здесь откровенно пародийно: совсем не Венера их обретает, а Полуптичкин, в то время как Тяпушкин способен лишь делать «овацию» всему этому бессмысленному действию²⁶.

Важно, что против Тяпушкина работает не только политический контекст, но и сам образ, который вроде бы должен ему помогать в его противостоянии с местной властью. Венера как реально увиденная статуя, включенная к тому же в ряд визуальных картин, данных в воспоминании, и Венера на фотографии — совсем не одно и то же. Если бы фотография действительно имела статус иконы, как это утверждают Мондри [Mondry 2006: 75] и Зенкин [Зенкин 2017: 119], она могла бы без проблем вновь «выпрямить» Тяпушкина. Причина неудачи в том, что плоская фотография «убивает» телесность статуи, ее «живую» красоту. Неслучайно сам Успенский, увидев репродукцию Венеры, не может признать в ней ту самую «богиню», которую лицезрел в Лувре:

...увидав фотографию, — вспоминала В.В. Тимофеева, — он не хотел даже верить, что это — «она, та самая». — Помилуйте, — с волнением говорил он: — Там это что-то уму непостижимое... Туда ведь молиться²⁷ на нее ходят... Там это действительно богиня... Может быть, оттого, что там это в мраморе... и стоит она одна,

26 В период болезни Успенский пытается остановить процесс превращения себя в свинью (в буквальном смысле) и вновь обрести человеческие руки; см.: [Успенский 1935: 512—513].

27 «Молиться» здесь вряд ли обладает христианскими религиозными коннотациями, тем более что дальше речь идет о «богине». На мой взгляд, предположение Мондри о том, что Успенский «христианизирует» образ Венеры, ошибочно.

в отдалении... Но как есть живая... во весь человеческий рост? Одним словом, не знаю отчего, но только — это совсем *не то*. — И он захлопнул альбом, не пожелав даже посмотреть другие, более удачные снимки [Успенский 1935: 134].

* * *

В «Выпрямила» многое, начиная с названия, напрашивается на психоаналитическую интерпретацию. Фрейд, как известно, посвятил специальную работу новелле Вильгельма Йенсена «Градива» (1903), в которой античный барельеф, изображающий идущую девушку, не только становится объектом обсессивного влечения со стороны археолога Норберта Ханольда, но и «работает» как триггер его психологического и сексуального «выпрямления» (герой может жениться на подруге детства). Как поясняет отец психоанализа,

античное изображение на рельефе пробуждает в нем дремлющую эротику и активизирует детские воспоминания. Из-за внутреннего сопротивления против эротики эти воспоминания могут действовать только бессознательно. Далее в нем происходит борьба между мощью эротики и вытесняющими ее силами; эта борьба выражается в бреде [Фрейд 1995: 155].

Тяпушкин вроде бы тоже сопротивляется эротическому, однако эта борьба не выражается в бреде. Действительно, в «Выпрямила» нет ни бреда, ни снов, которые можно было бы интерпретировать, ни воспоминаний детства. Классическая психоаналитическая перспектива здесь работает плохо. Воспоминания Тяпушкина не связаны со сновидением; напротив, они являются продуктом сознательного напряженного припоминания и организованы как мнемонические визуальные «картины», обладающие высокой степенью отчетливости. Скорее, речь здесь должна идти о форме ясновидения, о визионерском опыте, который пока что питается реальными впечатлениями жизни и поэтому может стать объектом идеологической перекодировки²⁸. Но уже вскорости эти «картины» «оторвутся» от своего контекста и мутируют в галлюцинаторные образы, не связанные ни с работой памяти, ни с идейными установками Успенского. Доступная всеобщему обозрению статуя Венеры, перекодированная для начала в метафору телесной и духовной красоты²⁹, окончательно и бесповоротно превратится в инокиню Маргариту, доступную лишь духовному зрению большого писателя.

28 По наблюдению доктора Синани, Успенский «только и может мыслить (если можно так выразиться) образами» [Успенский 1935: 512].

29 А. Камегулов отметил, что читатель Успенского подавлен «множеством сваленных в словесном пространстве деталей» [Камегулов 1930: 65], организованных по принципу метонимии. Р. Якобсон, как известно, благожелательно цитирует Камегулова в работе «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений». Однако развитие болезни Успенского демонстрирует, что видимые им в шизофреническом бреде образы как раз не отягощены деталями и скорее выглядят как абстрактные визуальные метафоры.

- [Доронченков 2017] — Доронченков И.А. Винкельман и Глеб Успенский: об одной возможной аналогии // Древность и классицизм: наследие Винкельмана в России / Antike und Klassizismus—Winckelmanns Erbe in Russland / Hrsg. von M. Kunze, K. Lappo-Danilevskij. Mainz; Ruhpolding: Verlag F. Ph. Ruten; Petersburg: M. Imhof Verlag, 2017. P. 269—274.
- (Doronchenkov I.A. Vinkel'man i Gleb Uspenskij: ob odnoj vozmozhnoj analogii // Drevnost' i klassicizm: nasledie Vinkel'mana v Rossii. Mainz; Petersburg, 2017. P. 269—274.)
- [Жуковский 1985] — Жуковский В. Рафаэлева «Мадонна» (Из письма о Дрезденской галерее) // Жуковский В. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С. 307—311.
- (Zhukovskij V. Rafeleva «Madonna» (iz pisma o Drezdenskoj galeree) // Zhukovskij V. Estetika i kritika. Moscow, 1985. P. 307—311.)
- [Зенкин 2017] — Зенкин С.Н. Несмеющееся тело (Глеб Успенский, «Выпрямил») // Замечательное шестидесятилетие. Ко дню рождения Андрея Немзера. Т. 1. [Б.м.]: Издательские решения, 2017. С. 104—138.
- (Zenkin S.N. Nesmeyushcheesya telo (Gleb Uspenskij, «Vypriyamil») // Zamechatelnoye shestidesyatiletie. Ko dnyu rozhdeniya Andreyu Nemzera. Vol. 1. Moscow, 2017. P. 104—138.)
- [Камегулов 1930] — Камегулов А. Стиль Глеба Успенского. Л.: Прибой, 1930.
- (Kamegulov A. Stil' Gleba Uspenskogo. Leningrad, 1930.)
- [Кубиков 1925] — Кубиков И.Н. Глеб Успенский. М.: Гос. изд-во, 1925.
- (Kubikov I.N. Gleb Uspenskij. Moscow, 1925.)
- [Мережковский 2011] — Мережковский Д. Иваныч и Глеб // Мережковский Д. Акрополь. М.: Книжная палата. 1991. С. 227—246.
- (Merezhkovskij D. Ivanych i Gleb // Merezhevskij D. Akropol. Moscow, 1991. P. 227—246.)
- [Токарев 2013] — Токарев Д.В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна—Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафа-

эля—Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. Д. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 61—112.

(Tokarev D.V. Deskriptivnyj i narrativnyj aspekty ekfrasisa («Mertvyy Hristos» Golbejna—Dostoevskogo i «Sikstinskaya madonna» Rafeleya—Zhukovskogo) // «Nevyrazimo vyrazimoe»: ekfrasis i problemy reprezentacii vizualnogo v hudozhestvennom tekste / Ed. by D. Tokarev. Moscow, 2013. P. 61—112.)

[Тургенев 1981] — Тургенев И. Довольно // Тургенев И. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / Под ред. М.П. Алексеева и др. Т. 7. М.: Наука, 1981. 2-е изд. С. 220—231.

(Turgenev I. Dovol'no // Turgenev I. Poln. sobr. soch. i pismen: In 30 vols. / Ed. by M.P. Alekseev. Vol. 7. Moscow, 1981. P. 220—231.)

[Успенский 1935] — Глеб Успенский в жизни: по воспоминаниям, переписке и документам / Сост. А.С. Глинки-Волжского. М.; Л.: Academia, 1935.

(Gleb Uspenskij v zhizni: po vospominaniyam, perepiske i dokumentam. Moscow; Leningrad, 1935.)

[Успенский 1952—1954] — Успенский Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. / Под ред. Н.Ф. Бельчикова и др. М.: Изд-во АН СССР, 1952—1954.

(Uspenskij G. Poln. sobr. soch.: In 14 vols. / Ed. by N.F. Belchikov et al. Moscow, 1952—1954.)

[Фрейд 1995] — Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Йенсена // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 137—175.

(Freud S. Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva» // Freud S. Hudozhnik i fantazirovaniye. Moscow, 1995. P. 137—175. — In Russ.)

[Mondry 2006] — Mondry H. Pure, Strong and Sexless. The Peasant Woman's Body and Gleb Uspensky. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.

[Vasselin 2008] — Vasselin M. Le corps dénudé de la Vérité // Rives nord-méditerranéennes. 2008. № 30. P. 77—91.

Составитель блока Наталия Харитонова

Александр Белобратов

Эрос, Арес и Плутос в системе гендерных отношений

(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК)

Aleksandr Belobratov

Eros, Ares, and Plutos within the System of Gender Interrelations (Using Elfriede Jelinek's Novels)

Александр Белобратов (СПбГУ; доцент кафедры истории зарубежной литературы; кандидат филологических наук) austrianlibr@hotmail.com

Ключевые слова: эротика, насилие, гендер, роман, Елинек

УДК 82-313.1

В статье осуществляется попытка определить функции изображения эротического в романах австрийской писательницы Эльфриды Елинек (1946) в 1970—1980-е годы. Отношения между мужчиной и женщиной в этих произведениях предстают в свете войны полов и соединения сексуального и экономического, как отношения сексуальной эксплуатации. При этом писательская позиция Елинек предполагает изображение женщины как объекта и жертвы подобных отношений. Возбуждающая функция, свойственная порнографической литературе, в этих текстах отсутствует. Писательница намеренно разочаровывает читательские ожидания, вводя большое количество сцен сексуального характера в свои произведения, однако изображая их в сатирическом ключе.

Aleksandr Belobratov (Saint Petersburg University; Department of History of Foreign Literature, Ass. Prof.; PhD) austrianlibr@hotmail.com.

Key words: eroticism, violence, gender, novel, Jelinek

UDC 82-313.1

The article is an attempt to define the functions of erotic images in the novels of the Austrian author Elfriede Jelinek (1946) from the 1970s and 1980s. The relationships between men and women are approached through the perspective of the war of the sexes and the union of the sexual with the economic, as relationships of sexual exploitation. In addition, Jelinek's position as an author asserts the image of women both as an object and a victim of such relationships. The function of stimulation, characteristic of pornographic literature, is lacking in these texts. The writer purposefully disappoints readers' expectations, introducing a large number of sexual scenes into her works, but depicting them in a satirical manner.

...люди любят, чтобы их любили. Им нравится, чтоб изображались возвышенные и благородные стороны души. Даже и в злодеях им хочется видеть проблески блага, «искру Божию», как выражались в старину. Потому им не верится, когда перед ними стоит изображение верное, точное, мрачное, злое. Хочется сказать:

— Это он о себе.

Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман.

Сологуб Ф. Мелкий бес.