

Н.В. Барковская

СТАТУАРНАЯ НАГОТА И ИДЕЯ РОССИИ-ОТЕЧЕСТВА¹

Образы России-матери и России-жены уживались в культурном сознании Серебряного века без какого-либо оттенка «эдипова комплекса», поскольку «жена» понималась не в семейно-бытовом, а в мифологическом смысле, как «Жена, облаченная в Солнце», вызывающая платоническую любовь-преклонение². Однако женственный образ родины был внутренне противоречив, он таил в себе небесную и земную, ангельскую и демоническую, «западную» и «восточную» составляющие. Вероятно, не случайно поэты боялись увидеть ее без покровы (Блок: «Твоей одежды не коснусь...»). 1917 год и последующие события вызвали разочарование в спасающей силе родины-матери (Мережковский: «Так во грехе тобой зачатые / Должны с тобою погибать / Мы, дети, матерью проклятые / И проклинаящие мать») [13, с. 656]. Колчаковский офицер А. Несмелов писал в стихотворении «Переходя границу»:

Пусть дней немало вместе пройдено,
Но вот – не нужен я и чужд,
Ведь вы же женщина – о Родина! –
И, следовательно, к чему ж

Все то, что сердцем в злобе брошено,
Что высказано горяча:
Мы расстанемся *по-хорошему*,
Чтоб никогда не докучать

Друг другу больше. Все, что нажито,
Оставлю вам, долги простив, –
Вам эти пастбища и пажити,
А мне просторы и пути,
Да ваш язык. Не знаю лучшего... [14, с. 100]

«Опрощение» мифологизированного образа Родины, низведение ролей матери и жены до житейского уровня характерно и для нынешних эмигрантов, ср. Вера Павлова: «Брак с иностранцем / Полюбит ли невестку / Родина-свекровь» [15, с. 71].

В культуре Серебряного века был еще один образ, свободный от амбивалентности родины-матери и жены – это образ Афродиты. В отличие от «облаченной» родины-матери, античная богиня раскрыта в горделивой красоте, без «потаенности» и без «утайки». Если образ Родины-матери актуализируется в кризисные периоды истории, например, в годы войны (И. Жеребкина отмечает, что образ советской матери призывал к смерти [7, с. 208]), то античные статуи становятся культурными знаками в

периоды государственного строительства, способствуя помпезности и амбициозности в указании на «истоки» возрождения.

По мнению Е. Фарина, «человек нагой, без костюма – социально не значим, голое тело почти асемiotично, оно может выдавать только сведения о поле, возрасте и физической силе человека» [19, с. 184]. Очевидно, в рассматриваемом нами случае как раз и важно отсутствие старых социальных признаков («отягощенной наследственности»), иллюзии «первородства».

Д.С. Мережковский, мечтавший о «Третьем Риме», о возрождении России на путях обновленного христианства, делает статую Афродиты сквозным образом в трилогии «Христос и Антихрист». Каждый раз, когда герой начинает государственное строительство, статуя словно бы благословляет его. В первом романе («Смерть Богов. Юлиан Отступник», 1896) будущий император-антихрист, задумавший возродить радость и веселие язычества, вопреки аскетичному христианству, любителю статуей богини:

Это была она. Под открытым небом стояла посреди храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита-Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготы. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, еще не зная, что это – ее собственная прелесть, отраженная в небе и море, как в вечных зеркалах. Прикосновение одежд не оскверняло ее. Такой стояла она там, вся целомудренная и вся нагая, как это безоблачное, почти черно-синее небо над ее головой [13, с. 53].

Земным воплощением Афродиты видится Юлиану дочь сенатора Арсиноя, похожая на древний Фидиев мрамор, когда она занимается метанием диска. Девушка совершенно нагая, но Юлиан чувствовал, что «ни одной грешной мысли» не могла породить ее нагота у поклонников древней Эллады [13, с. 97].

В романе «Антихрист (Петр и Алексей)» (1905) император Петр I, создавая Летний сад («парадиз»), выписывает из-за границы скульптуры античных богов. Фрейлина Арнгейм записывает в дневнике:

В полтавском триумфе русский царь представлен был на одной аллегорической картине в образе древнего бога солнца, Аполлона [13, с. 423].

Вот как описывается момент установки статуи в Летнем саду: «Петр был почти такого же нечеловеческого роста, как статуя», укрепляя ее на пьедестале, он «схватил ее обеими руками, точно обнял».

То было изваяние Праксителя: Афродита Анадиомена – Пенорожденная, и Урания-Небесная, древняя фини-

¹ Статья написана при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», гос. контракт №02.740.11.5002.

² Подробный анализ смысла «укрощения желания» см.: [12].

кийская Астарта, вавилонская Милитта, Праматерь существ, Великая кормилица...

Она была и здесь все такая же, как на холмах Флоренции, где смотрел на нее ученик Леонардо да Винчи в суеверном ужасе; и как раньше, в глубине Каппадокии, близ древнего замка Мацеллума, в опустевшем храме, где молился ей последний поклонник ее, бледный худенький мальчик в темных одеждах, будущий император Юлиан Отступник. Все такая же невинная и сладострастная, нагая и не стыдящаяся наготы своей... [13, с. 339].

(Заметим, что Афродита Праксителя не сохранилась, остался только культурный миф о ней, все ее статуи – своего рода «римейки», копии без оригинала, т.е. то, что Делез назвал, вслед за Платоном, симулякром; кроме того, в разных романах Мережковского – разные Афродиты, т.е. копии-подобия множатся, как и подобает симулякрам).

Красота обнаженного женского тела, в соответствии с панэстетизмом символистов, элитарна и асексуальна, воплощает райское совершенство – еще до грехопадения, до различения добра и зла. Герои Ф. Сологуба (Людмила в романе «Мелкий бес», Елена в рассказе «Красота» и др.), акмеисты, стремящиеся к пластическому совершенству «мира искусства», бескорыстно любят наготу; вспомним строки А. Ахматовой о царскосельской статуе: «Смотри, ей весело грустить / Такой нарядно-обнаженной».

Однако государственные преобразования героев романов Мережковского – Юлиана и Петра I – всякий раз заходят в тупик, и Афродита погребается – либо в землю, на долгие века, либо в дощатый ящик, на зиму в Летнем саду, в ритуале символического жертвоприношения. В произведениях символистов (Мережковского, Ф. Сологуба и др.) губит дело государственного строительства и опошляет красоту обывательское, мещанское сознание толпы, видящей в обнаженном теле – тело голое, т.е. неприличное, стыдное. Так, в романе Мережковского «Воскресшие Боги (Леонардо да Винчи)» (1902) ученик художника Джованни с ужасом бежит прочь от статуи Афродиты, извлеченной из земли на Мельничном холме: он увидел в ней ту Белую Дьяволицу, которой пугала его в детстве нянька. В рассказе Ф. Сологуба «Царица поцелуев» старейшины города возмущаются бесстрашно и дерзко обнаженным перед всеми телом юной Мафальды, а убивает ее слабейший из любовников, наслаждаясь ее уже мертвым телом, измятым многими ласками [18, с. 16]. Героиня рассказа Ф. Сологуба «Красота», молодая и богатая девушка с «античным» именем Елена, остается одна после смерти матери; люди отталкивают ее своей скучной заурядностью. Она находит утешение в нарциссическом любовании красотой своего обнаженного тела (подобно тому, как статуе Афродиты в романе «Юлиан Отступник» нужны были «зеркала» моря и неба):

Горели лампы, – их свет разливался неподвижно ясно и бело. Пахло розою и миндаем. Елена была одна.

Она замкнула на ключ дверь, зажгла перед зеркалом свечи, и медленно обнажила свое прекрасное тело.

Вся белая и спокойная, стояла она перед зеркалом и смотрела на свое отражение. Ответы от ламп и от свеч

пробежали по ее коже и радовали Елену. Нежная, как едва раскрывшаяся лилия с мягкими, еще примятыми листочками, стояла она, и безгрешная алость разливалась по ее девственному телу. Казалось, что сладкий и горький миндальный запах, веющий в воздухе, исходит от ее нагого тела. Сладостное волнение томило ее, и ни одна нечистая мысль не возмущала ее девственного воображения... [17, с. 322].

Но однажды горничная Макрина, «смазливая девица с услужливо-лукавым выражением на румянном лице», подглядела в щелку за барышней и рассказала о том, что видела, на кухне: «Циничные, грубые слова звучали с беспощадно-гнусной ясностью». Елена, чья красота осквернена, убивает себя кинжалом, предназначенным, отметим, для разрезания книг.

Позднее Г. Иванов отметит глумление победившего пролетариата над статуями в Петергофе:

...мраморные Дианы, Фавны и купальщицы грустно глядели белыми глазами в светлое северное небо. Статуями этими, впрочем, любоваться рекомендовалось издали. Если подойти близко – то во рту одной торчал лихо залепленный окурок, другой приделаны запорожские усы, а третья не удовлетворила, должно быть, какого-нибудь отдыхающего пролетарского эстета условность изображения, и он при помощи красного и синего карандаша бойко пририсовал ей все, что для полной натуральности ей не доставало [9, с. 276].

(У античных статуй гениталии были весьма уменьшены; художник К. Коровин [10, с. 347-350], а позднее М. Веллер [4, с. 205-214] рассказывают анекдотичные случаи с попытками начальников чиновников сначала «одеть» статуи, а потом вернуть их наготу, но уже «в натуральную величину», в итоге получилась «...полная неприличность. Такой соцавангардный сексхепенинг»).

Внутренняя противоречивость, изначально присущая образу России-матери и жены, требует от человека жертвы во имя будущего, и жертвовать он должен даже гендерной идентичностью. В повести А. Белого «Крещеный китаец» борьба за сына отца – математика и «скифа» и матери – красавицы, музыкантши, поклонницы западной культуры, приводит к мучительной раздвоенности ребенка:

Удивителен я: одевают – в шелка, в кружева; и кокетливо выютя темнейшие кудри на плечи; и лоб закрывают – до будущей лысины; – Я – точно девочка. <...> Локоны, платье, банты – личина: орангутанг приседает за ней! [1, с. 184].

Котик понимает, что для примирения родителей он должен принести себя в добровольную жертву (на автобиографический ряд в повести проецируется христологический сюжет, личная судьба осмысливается как мировая мистерия). В литературе начала XX в. актуализируется образ бесполого существа, некоего «оно» (например, в стихотворении Ф. Сологуба «Лихо»). У А. Белого в романе «Петербург» красное домино имеет отчетливую отнесенность к мужскому роду, что не удивительно, поскольку из-под маскарадного костюма выглядывают ботинки Николая Аполлоновича. А вот образ белого

домино не столь однозначен: это и Христос спасающий, и ополоумевший офицер Сергей Сергеевич Лихутин в исподнем, но белое домино, это «печальное очертание», окружает нечто «невыразимое» [2, с. 173]. В романе достаточно часто фигурирует некое «оно», возникающее при распаде здравого смысла, при «пробуксовке» позитивистского мышления: Лихутин чувствует, что «со вчерашнего вечера оно – началось: приползло, зашипело: что такое оно – почему оно началось?» (выделено автором) [2, с. 193]. Сходящий с ума террорист Дудкин ищет «оно»: «Верно, оно поджидает во двореке», «Где же оно?», «в этом мире, не похожем вовсе на наш, обитало оно» и т.д. [2, с. 309]. В революционной поэме «Христос воскрес» (1918) А. Белый выразил мысль о принесении в жертву прежней России – ради «Тела Солнечного Человека» и нарисовал страшный образ истерзанной России – Мессии: «Какое-то ужасное Оно, / С мотающимися перепутанными волосами, / Угасая / И простирая рваные / Израненные / Длани...» [3, с. 435]. К сожалению, символистский миф о новом человеке-артисте оказался утопией.

В первые послереволюционные годы, когда утверждался миф о государстве свободных людей на свободной земле, о национальном возрождении, снова была востребована нагота скульптурного монумента. В Екатеринбурге на центральной площади в мае 1920 г. был установлен – на месте памятника царю-освободителю Александру II (1906) и статуи Свободы (одетая женщина с факелом, 1918) – шестиметровый монумент «Освобожденный труд» работы скульптора С.Д. Эрзи. В народе монумент получил прозвище «Ванька голый»; с приходом к власти Сталина монумент выбросили в городской пруд, а на его месте установили в 1957 г. памятник Ленину (в пальто). В другом месте города (ныне – площадь Коммунаров), на прямой линии с «Ванькой голым» и явно рифмуясь с ним, первоначально был установлен памятник погибшим коммунарам – гипсовая фигура обнаженной женщины с флагом, на верхушке земного шара; также простоявшая весьма недолго. Таким образом, массовому сознанию обнаженные статуи были явно не по нраву; в сталинское время парки культуры и отдыха украсили знаменитые «Девушки с веслом» и «Волейболистки»: эти пролетарские Афродиты были в спортивной форме, фактически – в нижнем белье. (Н. Петухова вспоминает, что «Девушку с веслом» лепили с Нины Хоменковой, чемпионки по академической гребле 30-х годов. Однако она встречала женщин, которые уверяли, что «Девушка с веслом» – это они [11, с. 16]). А. Еременко с иронией напишет об элитарном писательском «заповеднике» Переделкино: «на штаб-квартире патриарха, / где в центре английского парка / Стоит Венера. Без трусов» [6, с. 237]; напомним также и знаменитый народный стишок про «статую в лучах заката».

Как отмечает И. Жеребкина, в модели советской женщины «биологические», гендерно-маркированные характеристики были заменены идеологическими, а модель репродуктивной биологии была скрыта за моделью «социального воспроизводства»

[7, с. 190] (не случайно статуи девушек с веслом – не штучный, а серийный товар). У строителей коммунизма основные функции должны лежать вне сексуальной сферы, это приводило к утрате гендерных различий – снова восторжествовало «оно». Л.В. Зубова, анализируя парадоксальное употребление существительных среднего рода в современной поэзии, приводит стихотворение Д.А. Пригова:

Такой бывает вечер беспричинный
Особо в нашей средней полосе
Когда вдруг исчезают все
Все эти женщины-мужчины
Все эти знаки различенья
И над землею на весу
Гуляют ангелы внизу
Исполненные среднего значенья
Средней полосы нашей [8, с. 259]

Современный поэт Д. Строцев говорит: «Тело для нас – Оно, мы не умеем сказать телу – Ты».

В постперестроечную эпоху «сюжет усреднения» сменился лихорадочной социальной динамикой, на волне экономического подъема снова актуализировались идеи государственного возрождения России – Отечества. Губернатор Свердловской области Э. Россель, пытавшийся осуществить в недавнем прошлом автономию Уральской республики, вспомнил о «Ваньке голом» и распорядился в 2007 г. отыскать монумент в пруду – очевидно, для поддержания имиджа Екатеринбурга как третьей столицы [5]. Статую не нашли, но зато в парке культуры и отдыха им. Маяковского на одной из центральных аллей установили снова гипсовых девушек с веслом. Однако эти «римейки» воспринимаются в контексте постмодернистской «карнавальности», а сам экономический подъем, увы, оказался не очень продолжительным. Стихотворение одесского поэта Б. Херсонского «Песня гипсовой девушки» говорит о смерти прежней идеологемы, а под гипсовой плотью статуи очевиден железный каркас – в отличие от «живого» мрамора античной статуи, сохранившейся героями Мережковского, это просто грубое чучело или пугало.

Песня гипсовой девушки

Я в почти незримом купальнике, с мощным веслом в руке стою посреди заснеженного, тоже гипсового, парка. Я – четвертая грация. Три первых на бугорке обнялись, вспоминая Лесбос. Над нами – огромная арка

в честь Культуры и Отдыха. Культура угрюмо глядит куда-то в сторону. Отдых в позе расслабленной неги прислонился к колонне. Взыскательный обшепит на площадке раскинул кафе «Евгений Онегин».

Имеется свежее пиво. И несвежее – тоже здесь. Как добро и зло, ночь и день, материя и сознание. Из высоких кружек народ потребляет смесь настоящего с прошлым. Пена – суть мироздания.

Черные куклы на фоне снега смешны и нежны. Я – иное дело. Неподвижность сродни идеалу. Я никому не нужна. И они никому не нужны, но, пьянея, об этом они забывают помалу. Вот горбатый уродец расстегивает штаны, и тепло стекает в сугроб по моему пьедесталу.

Сколько бы ты ни выпил, иди домой по прямой,
да поможет тебе моя белизна на белом
фоне зимы. Иди, неласковый мой.
Твой дом обуглен. Несет за версту горелым.
Я тоже была живой. Я шла, виляя кормой.
И кто-то хотел «упиться роскошным телом».

Но лодка моя уплыла навстречу грядущим векам.
Бесчувственна плоть моя на железном каркасе.
Чертово колесо возносит людей к облакам.
Два подвыпивших старика занимают очередь к кассе.

Литература:

1. Белый А. Крещеный китаец: Репринт. – М., 1992.
2. Белый А. Петербург. – Л., 1981.
3. Белый А. Стихотворения и поэмы. – М., 1994.
4. Веллер М. Легенды Невского проспекта. – М., 2008.
5. Вьюгин М. Мечте Росселя не суждено сбыться. Ваньки Голого в городском пруду нет. Куда он делся. // URA.Ru. 28.09.2007. [Site] <http://www.ura.ru/content/svrd/28-09-2007/news/28163.html>.
6. Еременко А. Opus magnum. – М., 2001.

7. Жеребкина И. Женское политическое бессознательное. – СПб., 2002.
8. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. – М., 2000.
9. Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. – М., 1994.
10. Константин Коровин вспоминает... – М., 1990.
11. Котлеты для Сталина / Кружков А., Голышак Ю. Интервью с Н. Петуховой // Спорт-экспресс. 11.09.2009.
12. Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. – М., 2008.
13. Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. – М., 1990.
14. Несмелов А. Собр. соч. Т. 1. – Владивосток, 2006.
15. Павлова В. Мудрая дура. – М., 2008.
16. Строцев Д. Интервью // Воздух: журнал поэзии. – 2008. – № 3.
17. Сологуб Ф. Мелкий бес. Рассказы. – М., 1989. С. 322.
18. Сологуб Ф. Царица поцелуев: Репринт. – Л., 1990.
19. Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004.