

И Р И Н А
Ж Е Р Е Б К И Н А

СТРАСТЬ



Ж е н с к а я
с е к с у а л ь н о с т ь
в Р о с с и и в э п о х у
м о д е р н и з м а

Ирина Анатольевна Жеребкина
Страсть. Женская
сексуальность в России
в эпоху модернизма
Серия «Генеалогия женской
субъективности в России»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42642191

Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма:

ISBN 978-5-907030-19-0

Аннотация

Основной задачей книги является анализ с точки зрения современной феминистской теории парадоксов и апорий женской субъективации и «женской культуры» в России (на материале культуры эпохи модернизма), которая в дискурсе академической науки полагалась второстепенной и незначимой в контексте «большой» русской истории и культуры. В ходе исследования, которое можно обозначить как проект генеалогии женской субъективности (в отличие от традиционных дискурсивно линейных проектов женской истории, гендерных социологии, литературоведения, этнографии и др.), обнаруживается, что история феминизма в России

не принимает форму завершенности или единства, относясь скорее к истории воображения и изобретения действий феминистского сопротивления. Именно поэтому смысловой потенциал феминизма в России неизбежно революционен: он должен вновь и вновь переизобретаться.

Содержание

Предисловие ко второму изданию	6
Предисловие	10
Часть первая	16
Изобретение «истерички» в русской культуре (Достоевский и Распутин)	16
Любовь или игра, или что такое «страсть»	34
Дора: русский вариант	43
«У вас есть все то, чему нельзя научиться»: парадоксы <i>jouissance féminine</i> в русской культуре XIX века (Аполлинария Сулова и Мария Башкирцева)	48
Конец ознакомительного фрагмента.	55

**Ирина Анатольевна
Жеребкина
Страсть. Женская
сексуальность в России
в эпоху модернизма**

© И. А. Жеребкина, 2018

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2018

Предисловие ко второму изданию

Странно писать предисловие к книге, изданной много лет назад. Ведь за это время методологические и политические установки автора могут (и должны!) основательно измениться. Например, если 20 лет назад я иронически относилась к проекту эмансипации женской субъективности *через сексуальность*, то теперь к такому проекту я отношусь критически.

Однако ироническое измерение этой книги не было замечено тогда, когда она вышла в первый раз. Скорее книга вызвала скандал в рядах литературоведов.

Связано это было, очевидно, с тем, что постсоветская культура в те казавшиеся эмансипаторными годы испытывала глубочайшую потребность в феминизме как атрибуте либеральной демократии наряду с другими её атрибутами: ведь после распада СССР появился заказ на капитализм, где перформирование сексуальности/ей стало в соответствии с курсом капитализма необходимым симптомом социо-экономической «модернизации» общества. Никто не знал, как писать феминистские книги, но был заказ на то, чтобы их все-таки писать. Эта любовь к западному капитализму привела к тому, что мы сейчас имеем в наших странах, – к неолиберальному капитализму, который *до сих пор* является для советских и постсоветских жителей тем, что в лакановском

психоанализе обозначается понятием *jouissance* – через которое Лакан и вслед за ним Жижек не без иронии пытались описать женскую субъективность и которое в качестве основного методологического было использовано мною в первом издании этой книги.

Тот поворот, который мы наблюдаем уже в современном феминизме в странах бывшего Советского Союза, сродни, как мне кажется, бадьюанской критике практик сопротивления, доступных только *привилегированным субъективностям*, в том числе феминистским. Бадью вопреки такой точке зрения утверждает, что практики сопротивления как события могут происходить с *любым/ой, каждым/ой*, а не только с привилегированными субъективностями, и на уровне тех модусов бытия, которые и были проанализированы в первом издании книги – по критерию возможности функционирования на этих уровнях именно женской субъективности, – на уровне модусов любви, науки, искусства и политики. В этом смысле позиция Бадью близка современной теории и практике нового постсоветского феминизма, исходящей из того, что *каждый* и *каждая* может пережить любовь и *каждый/ая* имеет доступ к знанию, искусству и политике. Эта же позиция отличает и теорию революции Бадью, утверждающего, что революцию способны пережить *каждый и каждая вне зависимости от пола*. Она, мне кажется, близка тому повороту, который происходит сегодня в современном постсоветском феминизме, в отличие от феминизма 1990-

х годов. Современный постсоветский феминизм реализует-
ся как уход от либеральной идеологии, в которой *институт*
представительства не позволяет состояться *феминисткой*
онтологии множества, делая ставку на *представительные*,
фактически привилегированные субъективности.

Целый год я сомневалась, стоит ли мне, несмотря на уве-
ренность из-за их беспрецедентной преданности философии
уникальных издателей Татьяны и Игоря Савкиных, переиз-
давать эту книгу. Решила, что нет. Принять решение о пере-
издании неожиданно помог выдающийся учёный, писатель и
общественный деятель Михаил Берг, с которым я лично не
знакома, однако переписка с которым и послужила толчком
к тому, чтобы ещё раз решиться на издание этой вызвавшей
антифеминистский литературоведческий скандал книги.

Поэтому искренняя благодарность за помощь в принятии
совсем непростого решения не только бесстрашным и иро-
ничным одновременно Татьяне и Игорю Савкиным, но и Ми-
хаилу Бергу.

И ещё одно уточнение: сегодня я бы определила проект,
в рамках которого была опубликована *Страсть* и последо-
вавшие за ней другие книги, написанные в жанре «фемини-
стской интервенции» в разные типы российской культуры
(от модернизма к сталинизму, позднему советскому и пост-
советскому периоду) проектом *Генеалогии женской субъек-*
тивности в России – в отличие от традиционных дискурсив-

но линейных проектов женской истории, гендерных социологии, литературоведения, этнографии и др.

Посвящается книга тем же женщинам-подругам, которым она была посвящена и в первом издании – Татьяне Герасимовой, Ольге Липовской и Татьяне Ждановой.

27 ноября 2017 года

Предисловие От «страсти» к *jouissance*... и обратно?

Основной задачей книги является анализ с точки зрения современной феминистской теории *парадоксов* женской субъективации и так называемой «женской культуры» в России, которая в дискурсе академической науки полагалась второстепенной и незначимой в контексте «большой» русской истории и культуры – а именно анализ того, как русские «феминистки до феминизма», с одной стороны, трагическим образом адаптируют навязываемые им нормы патриархатной культуры, редуцируя женскую субъективность к структуре страсти как онтологии избытка (лакановскому *jouissance féminine* – женскому наслаждению, т. е. субъективации без так называемой «символической кастрации»), а с другой – реализуют стратегии сопротивления с такой силой *jouissance féminine* как на уровне творчества, так и на уровне жизни, которая оказывается скорее возможностью, но не результатом. Я исхожу из того, что история феминизма в России вряд ли имеет вид завершенной формы или единства, относясь скорее к истории воображения и изобретения действий феминистского сопротивления. Именно поэтому смысловой потенциал истории феминизма в России

неизбежно революционен: он должен вновь и вновь переизобретаться.

Основные женские фигуры, рассмотренные в книге с точки зрения феминистской теории, – Аполлинария Сулова, Мария Башкирцева, Вера Засулич, Нина Петровская, Любовь Дмитриевна Блок, Марина Цветаева, София Парнок, Зинаида Гиппиус, Анна Мар, Мария Закревская-Бенкендорф-Будберг, Нина Берберова, Лидия Гинзбург, Ольга Фрейденберг, Эмма Герштейн, Надежда Мандельштам, Лилия Брик и другие. Таким образом, специальной задачей книги является реконструкция того, что не существует, но предположительно могло существовать в традиционной русской культуре – то есть женского субъекта, который в ней всегда полагался или второстепенным по сравнению с мужским, или вообще отсутствующим.

В результате в книге представлена воображаемая и потому гетерогенная, как и всякая другая, метонимичность женских практик феминистской субъективации в основном эпохи модернизма (в которой и осуществляется интенсивное патриархатное формирование конструкции «новой» женской субъективности как наконец-то подверженной модусу наслаждения (в том числе сексуального) и практикам эротической трансгрессии). Основным отличием методологии этой книги от методологии, характерной для славистских исследований, рассматривающих этот же этап формирования женской сексуальности в России (С. С. Гречишкин, К. Кел-

ли, А. В. Лавров, К. Эконен, А. М. Эткинд и др.), в которых репрезентация сексуальности в эпоху модернизма понимается в позитивных терминах сексуального прогрессивного, по мнению вышеназванных авторов, «раскрепощения» гендерной субъективности, является, во-первых, базированная на постжижекианской философии невозможность «собрать» трансгрессивные практики сексуальности ни в дискурс биографизма, ни в дискурс историзма: ведь частичные объекты наслаждения стремятся воспрепятствовать тенденции сформировать целое, избегая процедуры синтеза: во-вторых, феминистский скептицизм по отношению к проекту эмансипаторности гендерной субъективности через сексуальность.

В результате в первой части книги содержится попытка показать невозможность присвоения «великой русской литературой» тех, кого она изобрела как атомарных – наконец-то «женских» (маркированных в качестве «истерических») – субъективностей, не обратив внимания на то, что в самом вменённом модернистскому женскому субъекту предикате *истерии* содержится модус, делающий его нередуцируемым к любой атомарности. Поэтому один из основных тезисов книги – это тезис, что модус вменённой патриархатом женской экзатичности под именем истерии обеспечивает функционирование женских политик субъективации по критериям традиционного патриархатного дискурса, который в то же время производит формы субъективности, действующие как неидентитарные, инкорпорирующие различие в такой степе-

ни, которая не сводима ни к какой предустановленной предположительно единой «женской» сущности.

Книга включает также материал из советской эпохи (ту женскую субъективность, которая и в этот новый период развития страны продолжает сохранять по преимуществу модернистский тип субъективации даже в условиях новых режимов власти – то есть как в условиях революции 1917 года, так и наступившего после эмансипаторных 20-х годов сталинского тоталитаризма 30-х), когда одним из основных способов функционирования женской субъективности фактически буквально становится вышеназванное лакановское *jouissance féminine* – практики женского наслаждения без кастрации символическим. Хотя это одно из самых известных, но и одновременно одно из самых проблематичных понятий в постлакановской феминистской философии: ведь, с одной стороны, оно создает дискурсивные возможности для артикуляции женской субъективности в дискурсе аналитической антропологии, а, с другой, – реализуя этот антропологический проект в амбивалентной ситуации «смерти субъекта» – позволяет говорить о пределах антропоцентризма, уходя от традиции объективизма и детерминизма (теории «интересов» и т. п.) в регистры возможного и воображаемого.

Итак, основным объектом анализа заявлена женская субъективность в русской культуре как конструкция *страсти* в терминах онтологии избытка, то есть собственно наслаждения. В то же время понятие «страсти» при характеристи-

ке модуса несимволизируемого наслаждения является операциональным и для того, чтобы определить женскую субъективность наслаждения в качестве субъекта «больше, чем он есть» или «меньше, чем он есть» – то есть не обладающего сущностью субъекта страсти/истерии в терминах аналитической антропологии. В то же время выбор в исследовательской стратегии модуса страсти в вышеназванном контексте способствует важному для книги в целом указанию на амбивалентность и основной парадокс функционирования репрессивных политик по отношению к феномену женского в патриархатной культуре, когда культура русского модернизма не ограничивается реализацией различных репрессивных стратегий подчинения и вытеснения женского, но подводит нас к тому, чтобы задать вопрос о том, почему эти репрессивные политики принимаются женским субъектом в качестве приносящих наслаждение. В той степени, в какой мы оказываемся способными хотя бы зафиксировать данный парадокс, мы обретаем ещё одну способность – поставить вопрос о возможностях (женского) сопротивления не только в эпоху модернизма, но и в современных режимах власти, то есть тот вопрос, который является основным в современной философии феминизма. А коль вопрос задан, то могут появиться хотя бы попытки поиска возможных ответов на него.

Кажется, что модернизм в русской культуре наконец-то обеспечивает женскому субъекту возможность разорвать «оковы» патриархатно детерминированной женской субъ-

ективности. Однако не определяемая в терминах сущности женская страсть – учитывая проблематичность самой конструкции *jouissance féminine* – реализует двойственную возможность: она выступает не только как нормализующая структура, устанавливающая новый, допускающий модус сексуальности тип репрезентации женской субъективности, но одновременно и как конструкция, обеспечивающая *нарциссическое* условие трансгрессивного функционирования женского в терминах онтологии избытка, столь значимой для современной феминистской философии.

Однако являются ли практики *jouissance féminine* как практики онтологии избытка (в данном случае – истерии) в культуре русского модернизма действительно эмансипаторными по отношению к традиционному патриархатному курсу «большой» русской культуры? Это и есть основной вопрос книги.

Ноябрь, 2000 год

Часть первая

Изобретение истерички

Изобретение «истерички» в русской культуре (Достоевский и Распутин)

Последняя четверть XIX века в русской культуре – это время больших открытий в области женской психики и сексуальности. В частности, в центре внимания «большой русской литературы» в этот период оказывается проблема женской истерии, интерпретируемой как важнейшее проявление «загадочной русской женской души». Именно Достоевский был одним из тех русских писателей, которые начали размышлять над феноменом истерической («инфернальной») женщины и попытавшимся его зафиксировать в различных интригующих, непредсказуемых, порочных и одновременно возвышенных женских образах своих знаменитых романов, положив тем самым начало патриархатному стереотипу «загадочной русской души» в европейской культуре конца XIX – начала XX века. Истерическая, инфернальная женщина Достоевского – это и есть, оказывается, «настоящая» русская женщина с её мятущейся уникальной «русской» душой.

Что называется истерией *par excellence*? Её элементарной формой является так называемая конверсионная истерия, когда субъект с помощью своего тела (истерического симптома) выражает то, что не может быть выражено посредством языка. Иначе говоря, некоторое травматическое психическое ядро конвертируется в телесный симптом, а психическое содержание, которое не может быть означено с помощью языка, выражает себя с помощью симптома – так называемого телесного языка, который использует Достоевский в своих произведениях. В этом контексте интерпретация Достоевского близка известной интерпретации истерии Фрейда: причиной истерии обоими признается сексуальность – «темная сила» либидинального влечения в терминах Фрейда, или «страсть» в терминах Достоевского. Таким образом, основными показателями «подлинной» женской русской «души» у Достоевского становятся симптомы женской сексуальности – так называемой «страсти», которые легализуются в его творчестве после периода длительного запрета на репрезентацию сексуальности в дискурсе «великой русской литературы», устанавливающим безусловный приоритет нравственных ценностей над характеристиками телесности. Основным выразителем дискурса морализма («проповеди») в русской литературе, по свидетельству Льва Шестова, выступал другой знаменитый русский писатель – Лев Николаевич Толстой¹.

¹ См. *Шестов Лев*. Добро в учении графа Толстого и Ницше. Берлин: Скифы,

Женской сексуальности в контексте общего пробудившегося интереса русской литературы к проблематике сексуальности в период модернизма уделяется особое внимание; именно она выступает в качестве основного средства репрезентации сексуальности как таковой. Литературные сюжеты этого периода изобилуют описаниями различных женских сексуальных перверсий – «эротомании» и «нимфомании» (в качестве причины «уникальной», отличающейся от мужской женской сексуальности признается никогда неудовлетворяемое несублимированное женское сексуальное желание), женской суицидальности на почве сексуальности (характерный пример – образ Ренаты в романе Валерия Брюсова *Огненный ангел* (1909)), насильственной и агрессивной женской сексуальности (например, образ сектантки Матрены в романе Андрея Белого *Серебряный голубь* (1909)) и т. д. и т. п.

Что касается Достоевского, то он совпадает с Фрейдом и в том, что основной фигурой «страсти» у него выступает женская фигура; более того, Фрейд, как оказывается, вполне разделяет отстаиваемый Достоевским, мыслящим в терминах бинарной оппозиции восток – запад, европейский канон представления о русской женщине как «особенной», отличающейся от западной женщины по критерию аффективной чувственности – о чем свидетельствует особый интерес

Фрейда к русским пациентам и пациенткам². И действительно, самые интенсивные женские переживания и страсти Достоевский изобразил на примерах «страстей» именно русских героинь, противопоставляя женские образы «подлинно русских» и вестернизованных героинь: «русская» Грушенька и вестернизованная Катерина Ивановна в *Братьях Карамазовых*, «русская» Настасья Филипповна и вестернизованная Аглая в *Идиоте* и др. Реальные судьбы многих известных русских женщин – Марии Башкирцевой, Лу Андреас Саломе, Сабины Шпильрейн, Марины Цветаевой, повстречавшихся в своей жизни со знаменитыми европейскими мужчинами – Мопассаном, Ницше, Фрейдом, Юнгом, Рильке – по видимости подтверждают патриархатный миф об особенной, непостижимой «женской русской душе». Почему Сабина Шпильрейн устремляется в 1923 году навстречу своей смерти в голодную Россию от своего любовника Юнга и от дружеской опеки Фрейда? Почему так страдает в России, но возвращается туда незадолго до смерти из Парижа больная туберкулезом художница-аристократка Мария Башкирцева, корреспондентка Мопассана и подруга Бастьен-Лепажа? Почему в 1939 году уезжает из Парижа вслед за мужем в Россию навстречу своей гибели Марина Цветаева, подруга по переписке знаменитого Рильке? Почему образ Рос-

² О «русских связях» и «первых контактах» с русскими Фрейда см.: Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993, с. 130–140.

сии всю жизнь так притягивает Лу Андреас Саломе, которая совершает свои знаменитые путешествия в Россию вместе с Рильке и вовлекает Ницше, а позже и Фрейда в ситуацию особенного отношения к России? Почему вообще роль русских женщин в судьбах многих знаменитых европейских мужчин – Гала Дали, Надя Леже, Эльза Триоле, Мария Кудашева, Мария Закревская-Бенкендорф-Будберг – столь значима и необычна?

Возможно, одними из самых выдающихся «истеричек» в русской культуре конца XIX века являются умершая в 23 года в Париже молодая художница-аристократка Мария Башкирцева³, известная своим написанным по-французски *Дневником*, опубликованным её матерью в 1887 году, спустя три года после смерти дочери и позже переведенным на многие языки мира. Дневник оказался одним из первых в русской культуре образцов новой, откровенной, открывающей, по словам самой Башкирцевой, тайны «женской души» женской автобиографической прозы («Жизнь женщины, записанная изо дня в день, без всякой рисовки, как будто бы никто в мире не должен был читать написанного, и в то же время со страстным желанием, чтобы оно было прочита-

³ Башкирцева оставила после себя более ста картин, большую часть которых родственники перевезли в Украину, в места бывшего полтавского имения Башкирцевых, где большинство из них погибло от бомбы в начале Первой мировой войны; несколько картин Башкирцевой находятся в Русском музее и несколько – в Ницце и в экспозиции Люксембургской галереи.

но», – как пишет Мария Башкирцева)⁴. Второй была Аполлинария Сулова, молодая любовница Достоевского, которая, как известно, является прототипом многих женских – «инфернальных» и «роковых» – образов его произведений. Это и Полина из *Игрока*, и Настасья Филипповна из *Идиота*, и Грушенька из *Братьев Карамазовых*, и Ахмакова из *Подростка*. Так же, как и Башкирцева, Сулова оставила после себя дневник (*Годы близости с Достоевским*, впервые опубликован в 1928 году⁵), являющийся образцом истерического женского письма со всеми его стилистическими особенностями и близостью к графомании. Действительно, образ истерички в конце XIX – начале XX века становится не только литературным, но и жизненным канонем женского в России, в который вписываются самые различные персонажи русской женской истории и культуры. Например, Цветаева идентифицировала себя с Марией Башкирцевой, которой посвятила первую книгу стихов *Вечерний альбом*⁶ и с

⁴ Дневник Марии Башкирцевой. М.: Молодая гвардия, 1991, с. 20. Или: «Вся моя жизнь в этом журнале... Если я умру, скоро, я все сожгу, но если я не умру, дожив до старости, все прочтут этот журнал. Я думаю, что еще не существует такой фотографии, – если можно так выразиться – целой жизни женщины, всех её мыслей, всего, всего». (Там же, с. 49.)

⁵ Сулова А. П. Годы близости с Достоевским. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928.

⁶ С той девушкой у темного окна
Виденьем рая в сутолоке вокзальной
Не раз встречалась я в долинах сна.
Но почему она была печальной?
Чего искал прозрачный силуэт?
Быть может ей – и в небе счастья нет?
(стихи Марины Цветаевой, посвященные Марии Башкирцевой)

матерью которой состояла в переписке, а Василий Розанов женился на Аполлинарии Суловой, почти на двадцать лет старше его. Брак этот, как известно, закончился для него трагически.

Одним из главных проявлений истерии, отмечаемых и Фрейдом, и Достоевским является гетерогенность женского желания. В романах Достоевского представлена серия истерических женских персонажей, жизненный мир которых разделен на два основных состояния – предельное отчаяние (и поэтому уничижение) и предельный энтузиазм. Например, одна из самых известных героинь Достоевского Настасья Филипповна в романе *Идиот* постоянно переходит от состояния страдания к состоянию истерического возбуждения (и, соответственно, откровенно деструктивного поведения). Дневники Аполлинарии Суловой и Марии Башкирцевой также написаны в ритме перехода от крайнего отчаяния и неверия в собственные силы к абсолютной убежденности в своей уникальности и превосходстве над другими. В обоих дневниках практически полностью игнорируются принципы нарративной и темпоральной последовательности, а доминирует стремление описывать *события*, которые не могут быть редуцируемы ни к истории, ни к фабуле. У Суловой – это прежде всего событие её трагической любви к молодому испанцу Сальвадору (из-за чего она разрывает с Достоевским), а у Башкирцевой – травматическое событие творческих неудач в период учебы в художественной академии

Жюлиана в Париже, когда ей не удаётся в рисунках выразить всю полноту своих переживаний («целую жизнь женщины, все её мысли»).

Именно этот непрерывно воспроизводящийся истерический ритм письма по схеме или/или, все/ничто в свое время так потряс не только Марину Цветаеву, но и Велимира Хлебникова, специально изучавшего ритмику *Дневника* Марии Башкирцевой и пытавшегося соотнести её индивидуальный истерический ритм с глобальными ритмическими колебаниями и изменениями в истории. «Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа. В этой области у человечества есть лишь один дневник Марии Башкирцевой – и больше ничего», – писал Хлебников⁷.

Истерическая инверсия предполагает невозможность занятия субъектом рефлексивной позиции по отношению к травме и полное отрицание того, что является причиной, вызвавшей её/его истерический симптом. Другими словами, истерия – это, по словам Славоя Жижека, феномен, который существует для того, чтобы устранить причину своего существования. В этом смысле вслед за Лаканом можно определить истерию через понятие *Реального* – травматического ядра, которое хотя и бесконечно дает основания для новых

⁷ Хлебников Велимир. Свояси // Хлебников Велимир. Творения. М.: Советский писатель, 1987, с. 37.

символизаций с целью его нейтрализации, но одновременно и приговаривает все эти попытки к конечному поражению. Таким образом, истерия – это способ, с помощью которого субъект сопротивляется существующим дискурсивным формам интерпретации/символизации.

Как же строилась модель истерички в мужском литературном дискурсе эпохи модернизма? Андрей Белый в скандальных воспоминаниях *Начало века* (1933) фиксирует предельно театрализованную манеру поведения одной из главных героинь эпохи русского модернизма, своей бывшей возлюбленной Нины Петровской, послужившей прототипом образа Ренаты в романе Брюсова *Огненный ангел* (1907). Факт реальной гибели Нины Петровской не вызывает у Белого сочувствия, поскольку связь женской сексуальности со смертью в эпоху русского модернизма представляется для Белого, как и для других авторов-модернистов, естественной. Катастрофические, самоубийственные проявления женского несимволизируемого истерического универсума в дискурсе русского модернизма актуализируют задачу спасения из него женщины. Эта задача (которая является основной темой брюсовского романа *Огненный ангел*) может быть реализована исключительно посредством аскетического и асексуального действия мужского субъекта: в *Огненном ангеле*, в частности, миссия спасения Ренаты от её истерических страданий возложена на фигуру аскетического ангела Мадизеля. Истерические поиски женщиной драматических эффектов и

в то же время желание вечного мира и покоя могут найти разрешение только в процедурах экстаза, то есть абсолютно-го отказа от собственной воли и в полной самоотдаче трансцендентному. Накал этого экстатического напряжения столь высок, что в культуре модернизма оно не может быть разрешено иначе, чем через смерть: только смерть женского субъекта может обеспечить ему успокоение. Собственно, смертью Ренаты и заканчивается роман Валерия Брюсова *Огненный ангел*, а любовные отношения самого Брюсова и Нины Петровской, на основе которых написан роман, и были практикой соединения любви и смерти в одно целое. Из *Воспоминаний* Нины Петровской:

«В январе этого года подступила к сердцу такая невыносимая тоска, что я решила умереть... Он спросил:

– А ты найдешь второй револьвер? У меня нет...

– А зачем же второй?

– А ты забыла обо мне?...

– Ты хочешь умереть? Ты... ты? Почему?

Он сказал:

– Потому что я люблю тебя»⁸.

Одновременно с «открытием» истерички сначала в западноевропейской, а потом и в русской культуре возникает страстное желание её изучить и познать – то есть символизировать несимволизируемое, дискурсивно представить

⁸ Петровская Н. Из Воспоминаний // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976, с. 776.

недискурсивное – раскрыв тем самым её «действительную сущность», скрытую за множеством сменяющихся, гетерогенных, шокирующих непредсказуемостью состояний, недоступных мужскому субъекту и необратимо отделяющих в патриархатной культуре женскую субъективность от мужской. Поэтому момент встречи мужчины и женщины трактуется в культуре этого периода как состоящий из двух последовательных процедур – вначале рассматривания и изучения, а затем насильственного подчинения женской психики мужскому сознанию. Разглядываемая, изучаемая, фотографируемая безумная женщина – так, начиная со знаменитой «нейропсихиатрической революции» Шарко, строилось гносеологическое (или дознавательное, как позже назвал этот тип дискурса Мишель Фуко) отношение к женщине в культуре и науке на рубеже XIX–XX веков. На каждой сессии Шарко демонстрировал истерических пациенток, через их голову обращаясь к мужской аудитории. Известная картина художника Луи Брьёе *Урок в клинике Сальпетриер* показывает Шарко, читающего лекцию группе сидящих мужчин. Слева от него его ассистент и ученик Жозеф Бабинский поддерживает молодую женщину, голова которой откинута назад, глаза наполовину закрыты, на губах блуждающая улыбка. Интерпретатором истерии, по словам Лакана, является «тот, кто знает»: мужчина – врач/учитель/писатель/судья. Основной особенностью присутствия женского в этой универсальной гендерной гносеологической стратегии явля-

ется то, что женщина в ней лишена языка: вместо неё говорит другой/мужчина (те же самые врач/учитель/писатель/судья).

Одновременно в западноевропейской культуре появляется и другая медицинская практика интерпретации истерии – когда мужчина-врач находится не на дистанции, а как бы внутри переживаемой женщиной травмы, в то время как женщина-пациентка сама участвует в акте своей собственной интерпретации. Сюда относится изобретение лечения женской истерии с помощью нарратива, а не гипноза в психоанализе, когда «разговорный метод» был предложен самой пациенткой – знаменитой Анной О., которую старший коллега Фрейд Брейер лечил с 1880 по 1882 год⁹. Вместо эффектных психиатрических спектаклей, которые устраивал в своей клинике Шарко, Анна О. сама переводит свои невротические симптомы в нарративную форму, вовлекая в процедуру переживания и врача в такой степени, что Брейер, обнаружив себя в ситуации двусмысленной близости с пациенткой, вынужден был прервать лечение. Основной особенностью репрезентации женского в этой новой гендерной гносеологической стратегии является то, что женщина как бы обретает свой собственный язык и говорит наконец-то сама и от своего собственного имени, а другой/мужчина (врач/учи-

⁹ Интересно, что эта знаменитая пациентка – Берта Паппенгейм – впоследствии стала первой женщиной-социальным работником в Германии и активной феминисткой.

тель/писатель/судья) лишь интерпретирует/рационализирует её речь. Таким образом, общим для обеих стратегий интерпретации женской субъективности является то, что истерия – как симптом эксцессивной и несимволизируемой, в отличие от мужской, женской сексуальности – постулируется в этот период в качестве основной характеристики женской субъективности, а её лучшими интерпретаторами выступают мужчины, задача которых в конечном итоге состоит в том, чтобы концептуализировать, то есть «нормализовать» сопротивляющийся интерпретации феномен женского, исходя из «мужской» субъект-позиции. Основным отличием двух вышеназванных стратегий является отношение к языку: если в первом случае предполагается, что женщина лишена языка, то во втором случае она как бы обретает язык, который в то же время нуждается в рационализирующей интерпретации мужским субъектом.

Базисная гносеологическая стратегия русской культурной традиции в изучении и интерпретации женской истерической субъективности на рубеже веков на первый взгляд во многом совпадает с западной. В ней также можно выделить два подхода к познанию женского. *Первый* – на основе отстраненного дистанционного наблюдения, в котором ведущими экспертами, на дистанции наблюдающими женскую субъективность, выступают «великие русские писатели» – Достоевский, Толстой и другие, которым принадлежит, начиная с *Бедной Лизы* Карамзина и пушкинского *Евгения*

Онегина, «честь» открытия и исследования «загадочной русской женской души» (вспомним в этом контексте известный штамп Пушкина «Татьяна, русская душою»). *Второй* – на основе так называемого «включенного наблюдения».

Парадоксально, но данную модель познания женского в России представляет, например, знаменитый Григорий Распутин, который известен не только тем, что роковым образом вмешивался в политику предреволюционной России, но и тем, что был известным целителем и массовым образом излечивал истерических женщин (в том числе больных падучей, кликуш и т. п.). Распутин, по свидетельствам его дочери, в 1910-е годы почти ежедневно собирал в своем доме на Гороховой, 64 многочисленный женский кружок («В столовой разместилось многочисленное исключительно дамское общество. Казалось, были представлены все сословия. Собольи боа аристократок соседствовали со скромными суконными платьями мещанок. Стол сервирован просто. Пили чай. После чаепития обыкновенно пели что-нибудь божественное. Посуду со стола прибирали по очереди. Каждая – в свой день. И мыли тоже по очереди. Я и сейчас вижу холеные руки аристократок и сияние бриллиантов в грязной воде...»¹⁰), где терапия осуществлялась самими женщинами через проговаривание и обсуждение ими собствен-

¹⁰ См. *Распутина Матрена*. «Дамский кружок» и «Бедная Муня» // *Распутина Матрена*. Распутин. Почему? Воспоминания дочери. М.: Захаров, 2000, с. 166–168.

ных травматических историй.¹¹ Обычными темами этих обсуждений были семья, дети, адюльтер, несчастная любовь и т. п. («Большинство из них – женщины, – пишет Матрена Распутина. – Причем женщины, пребывающие в том состоянии, когда душа ищет опоры, а надорванное сердце – утешения».¹²) Распутин при этом выполнял функцию того, кто включался в процедуру коллективного женского признания буквальным телесным способом, т. е. посредством осуществления сексуального акта или его имитации, как бы устраняя тем самым границу между мужским и женским началом и вбирая в свое тело женские страдания и болезни, избавляя от них женщин. Особенностью *первой* гносеологической стратегии, во многом сходной с психоаналитической западной, является то, что женщина в ней лишена собственного языка: за неё говорят другие/мужчины («великие русские писатели»), ведь все знаменитые истерички Достоевского – Настасья Филипповна, Аглая, Грушенька или Катерина Ивановна на самом деле говорят языком, вложенным в их уста самим писателем. Особенностью *второй* гносеологической стратегии в интерпретации женского – опять же по аналогии со стратегией западного психоанализа – является то, что женщины в кружке Распутина общаются друг другом на собственном языке и на близкие им темы, дают друг другу советы и принимают совместно обговоренные решения в

¹¹ Там же, с. 167.

¹² Там же.

целях терапии, а Распутин лишь изредка вставляет реплики.

В то же время при определенном сходстве обеих стратегий в дознании женского – русской и западноевропейской – между ними имеется важное различие, касающееся практик *насилия*, применяемых к женскому субъекту в целях его изучения: если в западноевропейских практиках познания/лечения женской истерии – при всей их артикулированной Фуко дисциплинарной жестокости – насилие ориентировано на технологии символического надзора, образцовым исполнителем которого является фигура молчащего аналитика (Фрейда или Лакана, например), то для российских практик познания и лечения женской истерический субъективности в качестве наиболее эффективного средства предлагается насилие, осуществляемое в форме прямого насилия – вплоть до применения такой brutальной процедуры как изнасилование. Например, один из самых известных случаев лечения женской истерии Распутиным – история излечения его преданной соратницы, бывшей молодой послушницы Акилины которую Распутин вылечил от безумия. Основным методом этого излечения было *изнасилование* её Распутиным, в результате которого Акилина из неспособного к членораздельной речи животного, сидящего в келье монастыря в груде собственных экскрементов, превращается, по свидетельству дочери Распутина Матрены, в наделенную «ясным сознанием, чистой душой и способностью к самопожертвованию» преданную помощницу Распутина – то есть обретает

все «истинно женские» для традиционных культур характеристики («Вся её фигура как-то преображалась, – вспоминает дочь Распутина Матрена. – Из зверя она на глазах превращалась в женщину. Несчастливая даже пыталась стыдливо прикрываться, натягивая лохмотья то на грудь, то на колени. Постепенно девушка совсем успокоилась. Казалось, невидимая рука сняла с неё груз ненависти и греха».¹³) Известно, что это не единственный случай подобного «исцеления» Распутиным женщины, причем в дискурсе русской культуры на рубеже XIX–XX веков он не квалифицировался как акт насилия – ведь и убийство самого Распутина родственником царской семьи князем Феликсом Юсуповым до сих пор оценивается в этом дискурсе не в терминах уголовного преступления, а в гуманистических терминах спасения – освобождения несчастной России от злого рока распутинских преступлений. Парадоксальным образом убийцы Распутина приобретают по отношению к своей жертве те же коннотации спасителей, что и сам Распутин по отношению к своим пациенткам-женщинам...

Итак, женская истерия играла в русской культуре на рубеже веков двойственную роль: с одной стороны, она репрезентировала те специфические характеристики женской субъективности, которые трангрессивно выходили за пределы конституирования женского как социально признаваемого и поощряемого; с другой стороны, она понимается в качестве

¹³ Там же.

такой особой формы субъективности, познание которой является исключительно значимым для раскрытия аутентичного опыта субъективности в этот период в России.

Любовь или игра, или что такое «страсть»

Парадоксальным образом позиция Распутина в русских культурных стратегиях концептуализации женского фактически совпадает с идеологией Достоевского, культивирующей «уникальность» русской женской субъективности, которая, по мнению Достоевского, способна породить такую онтологию избытка (т. е. «страсти»), которая не поддается объяснению в терминах западной рациональной культурной логики, базирующейся на буржуазном меркантилизме.

Во-первых, в дискурсе «большой» русской литературы понятие страсти связывается не с функцией *удовольствия*, которую Фрейд анализирует в связи с механизмом либидинального удовлетворения, а со структурой *трансгрессивно-го*, объектно не ориентированного *желания* (по ту сторону принципа удовольствия), являющегося ведущей темой лакановского психоанализа в интерпретации Славоя Жижека. «Страсть – прежде всего тайна, – в унисон теоретикам психоанализа пишет лидер русского символизма Валерий Брюсов – Любовь – чувство в ряду других чувств, возвышенных и низких... Страсть не знает своего родословия, у неё нет подобных... Страсть в самой своей сущности загадка; корни её за миром людей, вне земного, нашего. Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми

обойдена наша “голубая тюрьма”, наша сферическая, плывущая во времени, вселенная. Страсть – та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них».¹⁴ Характерно, что Достоевский в письме к Аполлинарии Суловой яростно осуждает западный меркантильный, мещанский рационализм, не знающий иной страсти, кроме страсти наживы, на примере дурного обслуживания в гостинице в Висбадене и противопоставляет ему свою игру на рулетке как воплощение русской не поддающейся символизации страсти.¹⁵ Не случайно Брюсов связывал страсть как аффект с ситуацией страдания: поскольку «страсть» *никогда не может быть удовлетворена*, то страдание является наиболее выразительной и необходимой характеристикой страсти.

Во-вторых, Достоевский посредством понятия страсти выделяет такую сущностную особенность «русской женской души», как способность к *трансгрессивному действию*. В противовес эмансипаторным моделям женской субъективности, популяризовавшимся в западном либеральном дискурсе второй половины XIX века в терминах прав чело-

¹⁴ Брюсов Валерий. Страсть // Весы. № 8. 1904, с. 25.

¹⁵ Из письма Достоевского Аполлинарии: «Продолжаю не обедать и живу утренним и вечерним чаем вот уже третий день. И странно: мне вовсе не хочется есть. Скверно то, что меня притесняют и иногда отказывают в свечке по вечерам, особенно в случае, если остался от вчерашнего дня хоть крошечный огарочек. Я, впрочем, каждый день в три часа ухожу из отеля и прихожу в шесть часов, чтоб не подавать виду, что совсем не обедаю». См.: Брегова Д. История одной любви. Документальная повесть (Достоевский – Аполлинария Сулова). М.: Издатцентр, 1997, с. 126.

века, в литературном дискурсе Достоевского эмансипация женской субъективности связана не с либеральной идеологией борьбы женщин за свои права, но с её способностью осуществлять трансгрессивное действие нарушения патриархатных норм, репрезентированное, в частности, в практиках русского женского революционного терроризма. Все героини-истерички Достоевского трансгрессивны: Грушенька в *Братьях Карамазовых*, соблазняя своим иррациональным поведением всех троих братьев, разрушает их жизни и провоцирует отцеубийство Федора Карамазова; Настасья Филипповна в *Идиоте* организует неразрешимый конфликт героев, завершающийся её убийством, Сонечка Мармеладова в *Преступлении и наказании* становится проституткой, будучи одержима высокой миссией спасения не просто своей семьи от нищеты, но и всего мира от несправедливости. Можно предположить, что в русской литературе во многом благодаря Достоевскому задается также отличающаяся от западной конфигурация женской вины: если, например, у Флобера в романе *Госпожа Бовари* Эмма Бовари губит себя как основную причину «страсти», то русская Катерина Измайлова в *Леди Макбет Мценского уезда* Николая Лескова убивает не себя, но своего мужа – как внешнее препятствие для реализации своей неудержимой любовной страсти. Другими словами, критерий вины не включается в русском литературном дискурсе в измерение женской страсти – например, не виновны ни обвиняемая в убийстве купца Смелькова Катюша

Маслова в романе *Воскресение* Толстого, ни Матрена в совершенном с её ведома убийстве Пети Дарьяльского в *Серебряном голубе* Андрея Белого и т. п.

Одновременно с признанием измерения «страсти» в структуре женской субъективности в русском литературном дискурсе эпохи модернизма осуществляется демонизация женской истерии и фигуры женщины-истерички, характерным примером которой является возникший в русской предреволюционной культуре миф о последней русской императрице Александре Федоровне: истеричке, сосредоточенной на семье, муже и больном ребенке – наследнике престола царевиче Алексее, русским массовым сознанием того времени приписываются не только традиционные признаки истерии (нервные болезни императрицы, ложная беременность, постоянная смена психического ритма от отчаяния до высокомерия и наоборот, избыточная набожность и т. п.), но и трансгрессивное действие – грех прелюбодеяния императрицы с мужиком Распутиным, вменяемый не только ей, но одновременно и её несовершеннолетним княжнам-дочерям! В этом контексте можно также уточнить, что отличие позиций Достоевского и Фрейда по вопросу о понимании женской истерии состоит в том, что если у Фрейда присутствует установка на *излечение* женской истерии (маркирующая её в негативных терминах – терминах болезни), то Достоевский понимает её как *норму* реализации не только «уникальной» русской женской субъективности, но и самой России, недо-

ступную – вследствие запрета на трансгрессивное действие – рациональному буржуазному Западу.

В то же время позиция Достоевского в репрезентации русской женской субъективности в терминах «страсти» амбивалентна: с одной стороны, он повлиял на формирование канона «уникальной»/истерической женской субъективности в России, конституирующегося с помощью аффекта не направленной объектно «страсти» как *jouissance féminine*, с другой стороны, – строго регламентировал допустимые формы её реализации, производя при этом сегрегацию концепта страсти по гендерному критерию, когда мужская страсть оказывается более социально признаваемой по сравнению с женской. Мужская страсть у Достоевского – это страсть к игре в рулетку, свойственная и самому Достоевскому, и его литературному альтер-эго – Алексею Ивановичу из романа *Игрок*. Для такой страсти Достоевский находит вполне рациональные и даже прагматичные объяснения, фактически нормализуя её: ведь в жизни Достоевского действительно бывали случаи, когда выигранными в рулетку деньгами он поддерживал брата, племянника и больную жену Марию Дмитриевну.

Амбивалентность структуры женской субъективности у Достоевского представлена в его интерпретации образа Аполлинаруи Сусловой – женщины, которая была для него актуальным воплощением женской русской «страсти». С одной стороны, Достоевский приписывает Аполлинаруи избы-

точное, не знающее границ *jouissance féminine* (этим он объясняет самому себе постоянно растущие материальные расходы и унижительные просьбы о деньгах у брата Михаила, у Герцена, у Полонского и других во время его заграничного путешествия с Аполлиnaireй. «... Итак, со вчерашнего дня я не обедаю и питаюсь только чаем. Да и чай подают прескверный, без машины, платье и сапоги не чистят, на мой зов нейдут и все слуги обходятся со мной с невыразимым, самым немецким презрением. И потому если Герцен не придет, то я жду больших неприятностей, а именно: могут захватить мои вещи и меня выгнать и еще того хуже». ¹⁶). С другой стороны, внезапно возникшую в Париже любовь молодой и красивой Аполлиnaireй к испанскому студенту Сальвадору Достоевский редуцирует исключительно к опыту страдания, вписывая понятие женского в так называемую онтологию нехватки. Можно сказать, что Достоевский испытывает любовь к Аполлиnaireй только в той степени, в какой он представляет её субъективность конституируемой измерением *нехватки*.

В результате Достоевский разрабатывает близкое к психоанализу представление о женской страсти как, с одной стороны, реализации женского наслаждения, в принципе недоступного мужчине, а, с другой стороны, как определяемой конститутивной нехваткой и влечением к смерти, лишаящем его героинь возможности существования в рамках

¹⁶ Брегова Д. История одной любви, с. 126.

jouissance féminine. Например, Настасья Филипповна в романе Достоевского *Идиот* представлена, с одной стороны, как личность, способная совершать экстремальные трансгрессивные действия, на которые в принципе не способны мужчины, и поэтому обладает особым наслаждением, им недоступным и непонятным, позже в феминистской теории названного «женским»; однако, с другой стороны, она может существовать в романе только как фигура мужского фантазма, а не как реальная женщина, на что указывает характер её убийства Рогожиным, словно стремящимся таким способом воспрепятствовать её *jouissance féminine*. Показательно, что, тело Настасьи Филипповны после её убийства описывается Достоевским как лишенное ясных очертаний и безликое, что ещё более придает женской фигуре форму их общего, одного на двоих героев (Рогожина и князя Мышкина) мужского фантазма: «— Рогожин! Где Настасья Филипповна? — прошептал вдруг князь и встал, дрожа всеми членами. Поднялся и Рогожин. — Там, — шепнул он, кивнув головой на занавеску... Князь шагнул еще ближе, шаг, другой, и остановился. Он стоял и всматривался минуту или две; оба, во все время, у кровати ничего не выговорили; у князя билось сердце так, что, казалось, слышно было в комнате, при мертвом молчании комнаты. Но он уже пригляделся, так что мог различать свою постель; на ней кто-то спал, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. Спавший был закрыт с головой бе-

лою простыней, но члены как-то неясно обозначились; видно только было, по возвышению, что лежит протянувшись человек». ¹⁷

Что может противопоставить мужской субъект женской страсти и женскому наслаждению, механизм которого он стремится изучить и описать? В случае самого Достоевского – это страсть как игра (ассоциируемая с мужским началом), оцениваемая им по параметрам трансгрессии как более интенсивная, чем страсть как любовь (ассоциируемая с женским).

Об этом свидетельствует известный эпизод из жизни самого Достоевского в истории его любовных отношений с Аполлиной, когда он, вырвавшись из Петербурга, от долгов и обязательств перед больной женой, нетерпеливо спешит в Париж на встречу с ожидающей его молодой любовницей, однако вдруг неожиданно сходит с поезда в Висбадене, где на целых четыре дня задерживается – словно в тумане – в игорном доме. Потом, когда он добрался наконец до Парижа, Аполлинария и сообщила ему новость о том, что полюбила другого («ты приехал немножко поздно»). Только с этого момента начались подлинные любовные муки Достоевского, легшие в основу страданий его позднейших романских героев-мужчин. Но, тем не менее, и в своей любовной трагедии во время совместного путешествия по Италии

¹⁷ Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т., Т. 7. М.: Правда, 1982, с. 303–304.

с Аполлинарией, когда он был лишен права дотронуться хотя бы до её туфель, Достоевский продолжает играть. Проигрывается в прах, заставляет Аполлинарию жить впроголодь, она даже закладывает свои ценности (брошь и часы) – и он опять играет и проигрывает: «Если ты в Париж доехала и каким-нибудь образом можешь добыть что-нибудь от своих друзей и знакомых, то пришли мне не 150 гульденов, а сколько хочешь. Если б 150 гульденов, то я бы разделался с этими свиньями и переехал в другой отель в ожидании денег...!». ¹⁸ И даже Аполлинария, не прощающая, по его словам, никому никаких слабостей, прощает ему эту *страсть*...

¹⁸ Брегова Д. История одной любви, с. 126.

Дора: русский вариант

Можно заметить, что подход Достоевского к проблеме женской субъективности во многом совпадает и с подходом Лакана, который, с одной стороны, определил женское наслаждение (*jouissance féminine*) как нефаллическое (более того, задача обоснования существования женского наслаждения как нефаллического, т. е. не обусловленного трансцендентальным означающим Фаллоса, сыграло впоследствии важную эмансипаторную роль в философии феминизма¹⁹), а, с другой стороны, включил его в фаллоцентристскую модель интерпретации желания. Не случайно одновременно с возникновением психоанализа, редуцирующего женскую субъективность к структуре истерической симптоматики, в западноевропейской культуре возникает также и решительное женское сопротивление репрессивным психоаналитическим техникам и процедурам – в частности, в лице одной из наиболее известных «восставших» фрейдовских пациенток Доры.

Русская история также знает своих героинь, сопротивлявшихся репрессивным приемам *рационального дознания* женской субъективности. Именно такой восставшей героиней

¹⁹ См. Жеребкина Ирина. «Соблазненные или соблазняющие»? – постлакановский феминистский психоанализ // Жеребкина Ирина. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000, с. 107–133.

можно считать Аполлинарию Суслову, которая, в отличие от фрейдовской Доры, отвергла не просто нанятого для её лечения состоятельным отцом врача (Фрейда), с которым её не связывали никакие близкие, любовные отношения, а, бросила, будучи социально незащищенной и неопытной, своего знаменитого любовника Достоевского, мечтающего о браке с ней, и – в отличие от обреченной и гибнущей романной героини Настасьи Филипповны – не умерла от отчаяния и прожила достаточно долгую жизнь (78 лет), не только не жалея о разрыве с «великим русским писателем Ф. М. Достоевским», но, что до сих пор кажется возмутительным для почитателей его творчества, вообще не считая Достоевского «великим писателем», а его литературу, посвященную женщинам, заслуживающей внимания. И если Дора, по свидетельству Фрейда, вышла в итоге замуж за любимого молодого человека (т. е. «излечилась», в терминах психоанализа), то Суслова – в соответствии с феминистской стратегией *симптомальной борьбы*²⁰ – бросила впоследствии еще одного знатока проблем семьи и женской сексуальности в России, своего мужа, русского философа В. В. Розанова, который претендовал даже на более глубокое понимание природы женской субъективности, чем его кумир Достоевский. Более того, хотя ни великий русский писатель Достоевский, ни выдающий-

²⁰ См. Жеребкина Ирина. Мимезис и истерия: их значение для «генеалогии женщин» // Жеребкина Ирина. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм, с. 172–175.

ся русский философ Розанов так и не признали литературные способности и права Аполлинару на её собственный язык, сама Аполлинария Суслова – в отличие от молчащей и оперирующей лишь телесным языком симптома фрейдовской Доры – отвоевала это право, стала писательницей (написала несколько повестей) и оставила потомкам свой скандально знаменитый *Дневник*.

В результате фигуру Аполлинару Сусловой в русской культуре можно считать не менее значимой, чем фигуру Доры в западной: за драматизмом отношений несчастных любовников открывается механизм того, как женская субъективность одновременно вписывается и не вписывается в культурные схемы её патриархатной интерпретации, которые предопределил для неё великий изобретатель канона женского в России Федор Михайлович Достоевский.

Не случайно сестры Аполлинария и Надежда Сусловы вошли в *невидимую* историю женского освободительного движения и России: Надежда – как первая женщина-врач в России, исключенная за левизну из Военно-хирургической академии, но получившая медицинскую степень в Швейцарии,²¹ Аполлинария – как участница радикальных революционных кружков, находящаяся под полицейским надзором нигилистка «в синих очках и с постриженными волосами»,²²

²¹ См.: Смирнов А. А. Первая русская женщина-врач. М., 1960.

²² Из характеристики Сусловой министру народного просвещения Д. Толстому. См.: Суслова А. П. Годы близости с Достоевским. Издание М. и С. Сабаш-

отмеченная в библиографическом словаре *Деятели революционного движения в России* (1928).²³ Примечательно, что главным политическим интересом обеих сестер в революционном движении был именно «женский вопрос». «Только одна идея из идей века действительно захватывает её целиком, становится её собственной идеей, определяя собою в известной степени все своеобразие истории её жизни, – это вопрос об эмансипации женщины»,²⁴ – пишет исследователь творчества Достоевского А. С. Долинин, опубликовавший *Дневник* Сусловой. Примечательно, что первая повесть двадцатилетней Аполлинару Сусловой *Покуда*, опубликованная в 1861 году в журнале братьев Достоевских *Время*, посвящена эмансипированной молодой русской женщине Зинаиде и её трудной судьбе. Соответственно и Достоевский, по словам его дочери, «может быть назван первым русским феминистом», так как огромное внимание в своем *Дневнике* уделяет именно женскому вопросу: «Я много жду от русской женщины»,²⁵ – писал он; он надеялся, по словам дочери, что русская женщина «впоследствии, став когда-нибудь

никовых, 1928. С. 40.

²³ См.: *Летушков Т.* Сестры Суслavy // *Рабочий край*. № 256. 29 окт. Иваново, 1965. Цит. по: *Сараскина Л.* Возлюбленная Достоевского. Аполлинария Суслava: биография в документах, письмах, материалах. М.: Согласие, 1994.

²⁴ *Долинин А. С.* Достоевский и Суслava // *Достоевский Ф. М.* Статьи и материалы под редакцией А. С. Долинина. Сб. 2. М.; Л., 1924, с. 172.

²⁵ *Достоевская Л. Ф.* Достоевский в изображении своей дочери. СПб., 1992, с. 143.

совершенно свободной, будет играть большую роль в своей стране». ²⁶

Чего же на самом деле так ждал от «русской женщины», которую он представлял в качестве инфернальных героинь своих романов, жизнь которых проходила на грани самоубийства, Федор Михайлович Достоевский? И в чем же состояла загадка этой «новой» женщины Аполлинарии Сусловой, главной и трагической любви в его жизни, а позже сыгравшей роковую роль в жизни Василия Розанова, одновременно являвшейся выразительницей идей феминизма в России и в то же время ставшей прототипом большинства «истерических», «инфернальных» женских образов в творчестве обоих знаменитых мужчин?

²⁶ Там же.

«У вас есть все то, чему нельзя научиться»: парадоксы jouissance féminine в русской культуре XIX века (Аполлинария Суслова и Мария Башкирцева)

В качестве главной черты Аполлинарии Сусловой и Марии Башкирцевой как фигур женской «страсти» в русской культуре XIX века знавшие их отмечали потрясающую силу самодостаточности, которой они выделялись среди своего окружения и которая так травмировала влюбленных в Суслову Достоевского и Розанова, а также многочисленных поклонников красавицы-аристократки Марии Башкирцевой. У Сусловой её женская «страсть» как реализация самодостаточности проявляется в нетипичном для русской культуры XIX века феминизме и интенсивных («роковых») любовных стратегиях на протяжении всей жизни, у Башкирцевой – в поразительном для богатой аристократки²⁷ стремлении к реализации в художественном творчестве.

В то же время фигуры обеих женщин объединяет общий

²⁷ Имение Башкирцевых было вторым по размерам в тогдашней Малороссии после имения князя Кочубея; отец Марии – предводитель местного дворянства, дед – генерал, герой Крымской войны; по материнской линии род восходит к татарским князьям первого нашествия.

драматический парадокс: в обоих случаях сила «страсти» столь интенсивна, что не укладывается ни в традиционный канон любви (Суслова, несмотря на многочисленные любовные истории, до конца жизни остается одинокой, а её феминизм остался чуждым женскому движению в предреволюционной России), ни в традиционный канон творчества (ни Башкирцева, ни Суслова так и не достигли уровня открытия новых художественных стратегий в искусстве или литературе).

Почему? Какой логический механизм лежит в основе женской страсти, не позволяя ей реализоваться в социально признаваемых формах деятельности, оставляя женской субъективности место лишь «второго пола» в культуре, – вплоть до полного вычеркивания Аполлинарии Сусловой и Марии Башкирцевой из «табели о рангах» русской культуры, отведя им маргинальное место «инфернальных», истерических женщин?

Фрейд интерпретирует феномен женской самодостаточности как проявление нарциссизма – направленность «страсти» не на другого, а на себя, когда основным либидинальным объектом для субъекта является он сам, а все другие объекты значимы лишь поскольку они способствуют реализации этой главной «страсти». «С тех пор, как я сознаю себя, – пишет в *Дневнике* Мария Башкирцева, – с трехлетнего возраста (меня не отнимали от груди до трех с половиной лет), все мои мысли и стремления были направлены к

какому-то величию. Мои куклы были всегда королями и королевами, всё, о чем я сама думала, и всё, что говорилось вокруг моей матери, – всё это, казалось, имело какое-то отношение к этому величию, которое должно было неизбежно прийти».²⁸

И действительно, на первый взгляд, жизнь и творчество Башкирцевой и Сусловой являют образцы исключительно устойчивой фиксации на своей собственной субъективности и вполне соответствуют интерпретациям женской субъективности Фрейдом и Достоевским в терминах онтологического нарциссизма. *Дневник* Марии Башкирцевой поражает беспредельным восхищением собой и одновременно полным пренебрежением к людям, относящимся к разряду «обычных». «Я создана для триумфов и сильных ощущений... Я благородного происхождения, я не имею необходимости что-нибудь делать, мои средства позволяют мне это, и, следовательно, мне будет еще легче возвыситься, и я достигну еще большей славы. Тогда жизнь моя будет совершенна. Слава, популярность, известность повсюду – вот мои грезы, мои мечты».²⁹ Или: «Не думаю, что когда-нибудь я могла бы испытать такое чувство, в которое не входило бы честолюбие. Я презираю людей, которые не представляют из

²⁸ *Дневник Марии Башкирцевой. Избранные страницы.* М.: Молодая гвардия, 1991, с. 9.

²⁹ Там же, с. 23.

себя ничего».³⁰ Другими словами, её *Дневник* действительно представляется показательным примером того, как нарциссическое «я» выбирает себя или часть своего тела в качестве либидинального объекта: «Я не дурна собой, я даже красива, – пишет Башкирцева – да, скорее красива; я очень хорошо сложена, как статуя, у меня прекрасные волосы, я хорошо кокетничаю, я умею держать себя с мужчинами, я умею теперь очень хорошо позировать».³¹ Откровенный нарциссизм Башкирцевой, как и Сусловой, производит шокирующее впечатление на окружающих: Башкирцева публично игнорирует любящих её мать и тетю («мне хотелось бы, чтобы мама была элегантная, умная или, по крайней мере, с достоинством, гордая...»³²), не замечая их проблем и переживаний разведённой матери, будучи занята исключительно собой. Что касается Аполлинаруи Сусловой, то не только брошенный ею Достоевский, но даже её старшая и самая близкая подруга графиня Салиас де Турнемир, вынуждена деликатно упрекать Суслову в эгоизме: «забота о других спасет вас». Когда Суслова взяла на воспитание девочку-сироту Сашу, которая позже утонула в реке, недоброжелатели Сусловой объясняли это тем, что Саша просто не выдержала нарциссизма и эгоизма своей воспитательницы и покончила с собой. Нарциссизм Аполлинаруи Сусловой не позволил ей

³⁰ Там же, с. 213.

³¹ Там же, с. 23.

³² Там же, с. 213.

заметить не только великого, пережившего драму неразделённой любви к ней Достоевского, но и многих других известных мужчин, с которыми она была знакома в разные периоды своей жизни – Александра Герцена, Якова Полонского, революционеров Евгения Утина и Андрея Салиаса и других. В то же время, как свидетельствует её *Дневник*, она была постоянно поглощена отношениями с различными мужчинами, которые, как ей казалось, проявляли к ней интерес, и которых она, тем не менее, никогда *даже не называет по имени*: это «лейб-медик голландец», «пожилой англичанин», «валах», «американцы» и др. Не случайно Достоевский поражался тому, насколько отношения Аполлинару с собой были для неё более значимыми, чем все социальные отношения, и насколько она, увлеченная собой, не нуждается в нем или в других людях. В этом же контексте обнаруживается поразительная способность Аполлинару отвергать любые общепризнанные ценности и авторитеты: ценности образования, семьи, культуры, «высокой» революционной миссии своих знаменитых современников-знакомых. Она насмехается не только над важнейшими культурными ценностями своего времени, но и над воплощающими их «великими» людьми – например, семейством Герценов. Исследователей творчества Достоевского возмущает сосредоточенность Суловой на своей обыденной жизни вместо обязательного для неё, по их мнению, соучастия в делах и трагических переживаниях «великого писателя», который именно в это вре-

мя создает *Игрока*, основанного на опыте травмы неразделенной любви. И если Полина из *Игрока* является неординарной личностью и вызывает сочувствие читателей, то её прототип Аполлинария Суслова, по мнению исследователей, явно проигрывает литературной героине, являя собой образец эгоизма, «пошлости» и «мелочности». Достоевский пишет об Аполлинарии в письме к её сестре: «Аполлинария – больная эгоистка. Эгоизм и самолюбие в ней колоссальны. Она требует от людей *всего*, всех совершенств, не прощает ни единого несовершенства в уважение других хороших черт, сама же избавляет себя от малейших обязанностей к людям...». ³³

В то же время Лакан находит в структуре женского нарциссизма ряд парадоксов, обнаруживающих зависимость по видимости самодостаточной женской субъективности от структуры большого Другого. Анализируя в *Encore* феномен женской сексуальности, он предлагает рассматривать желание как ключевую конструкцию истерии. С точки зрения Лакана, ведущим в структуре истерического желания является желание Фаллоса, что означает для нарциссического субъекта структурную невозможность целостной идентификации – ведь определяющей характеристикой истерического желания является его опосредованность Другим. ³⁴

³³ Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т., Т. 28. Кн. 2, с. 121–123.

³⁴ С другой стороны, именно Лакан, как уже сказано, вводит связанное с женской субъективностью понятие наслаждения, в отношении которого он уточняет

Прежде всего Лакан обращает внимание на то, что поскольку нарциссическая модель «я» предполагает, что субъект может воспринимать себя только как объект желания, то нарциссическое «я» конституировано как «я» через отчуждение. Поэтому парадоксом женской нарциссической субъективности в интерпретации Лакана является то, что её сексуальный выбор включает не только безграничную любовь к себе, но одновременно и любовь к той/тому, кто способен любить субъекта таким образом, чтобы компенсировать её/его нехватку; благодаря такой компенсации субъект способен реализовать статус субъекта в качестве того, кем она/он *желает* быть (субъектом «больше, чем он есть», в терминах Лакана). Традиционный женский нарциссический выбор объекта любви в этой ситуации осуществляется как выбор или 1) мужского субъекта, который способен подтвердить статус женского субъекта в качестве субъекта «больше, чем он есть» (как в случае Сусловой) или 2) как выбор искусства в качестве объекта любви (как в случае Башкирцевой, у которой именно верность искусству является ведущей в её стремлении к становлению «уникальной» женщиной). Поэтому для Марии Башкирцевой так важны поклонники-художники, которых она в то же время беспощадно высмеивает в своем *Дневнике*,

только то, что оно нефаллическое, задав тем самым феминистской философии ориентир для поисков альтернативной концепции сексуальности.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.