

Мариэтта Чудакова

СУБЛИМАЦИЯ СЕКСА КАК ДВИГАТЕЛЬ СЮЖЕТА В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА 20-Х И В 30-Е ГОДЫ

1.

Новый материал (февральская революция, Октябрьский переворот и Гражданская война) – и новая социальная ситуация (победа большевиков и учреждение новой власти) заставили прервать русскую литературную традицию.

В начале 20-х годов она осознается как эпигонская – ей наследует психологическая и бытописательская проза 1910-х годов. Об этой традиции напишет в 1924-м году Шкловский в первой статье о Бабеле, вспоминая его дореволюционный дебют в горьковской *Летописи*: «Журнал был полон рыхлой и слоистой, даже на старое сено непохожей беллетристикой. В нем писали люди, которые отличались друг о друга только фамилиями» (Шкловский 1924, 152). Что это за традиция? Это традиция романа второй половины XIX века и прозы символистов. Конечно, ни Толстой, ни Достоевский не создали стандарта – стандартизован был в первую очередь тургеневский роман.

Раскрепощение печати после октября 1905 года породило среди прочего литературу п о л а . Перескочив через все перипетии любовных отношений, разработанных европейскими литературами второй половины века, русская беллетристика сразу оказалась на изнаночной стороне темы, причем с непременным философствованием по этому поводу. Это обобщит потом Пастернак, описывая умонастроение 1916 года: «В братниной истории имелись и свободная любовь, и яркая коллизия с житейскими цепями брака, и право сильного, здорового чувства, и, Бог ты мой, чуть ли не весь Леонид Андреев» (Пастернак 1991, 107 [«Повесть»]; курсив мой. – М.Ч.).

В начале 20-х Бабель отвернется от этой «философствующей» беллетристической линии. Он формирует, с опорой на французскую традицию, изобразительную манеру.¹ Он изображает секс либо с проституткой, либо в ситуации насилия, либо с точки наблюдения со

¹ Об этом – в нашей статье: Чудакова 1992.

сторонны, т.е. нечто близкое к поэтике порнографических фильмов, вне этических и философских оценок. Это именно секс – не эрос и не любовь.

В России кончилось православие как государственная религия, и одним из следствий стало стремительное освобождение тела, считавшегося греховным. Обнаженное тело глядело теперь отовсюду – но в новой функции обозначения нового здорового быта.

Например, на обложках журнала *Медицинский работник* (1926 г.) голые мужчины сидели на краю ванн в грязелечебницах, предоставленных рабочим. Физкультурницы шли на парад в коротких трусах и открытых майках – в противостоянии недавним «ню», не для любования обнаженным телом, а для демонстрации нового отношения к обнаженности.

Рядом с Бабелем в середине 20-х годов будет наспех, под давлением этого стремительного обнажения – формировалась беллетристика, прямо наследующая «Савину» и «праву сильного, здорового чувства» – «половые отношения»; согласно установившемуся обозначению, секс вне любви, вне психологических тонкостей, но в этом качестве всячески обсуждаемый – в повести С. Малашкина «Луна с правой стороны» и романе Л. Гумилевского *Собачий переулочек*, в рассказах П. Романова. Сборник рассказов последнего (как и соответствующий том его собрания сочинений) со знаменитым рассказом «Без черемухи» так и назван *Вопросы пола* (1926). При этом, как справедливо фиксирует М. Слоним, «несколько лет назад повесть Малашкина не могла бы появиться в России: ее убила бы цензура» (Слоним 1927а, 127).²

Весь «вопрос» целиком развернут в сторону совпадения или несовпадения с «нашим социалистическим идеалом» и укору дидактической критики сосредоточены обычно на недостаточной развернутости в эту сторону.³

² Слоним высказывает свое предположение относительно этого изменения (по сравнению с началом 20-х): «Теперь, очевидно, и сами коммунисты отдадут себе отчет, во что превратилось «разрешение полового вопроса» у молодежи» (там же). В 1925 г. выходит повесть М. Борисоглебовского «Святая пыль» – о разврате у монахов, в *Круге*, № 6 – «Блаженный Ананий» Вс. Иванова, следующим образом охарактеризованный М. Слонимом: «Половой патологией занялся талантливый Вс. Иванов, потративший много умения и стилистической ловкости для того, чтобы рассказать, как пьяные солдаты заставили блаженного безногого Анания провести ночь с разгульной девицей, от чего он и умер. Рассказано это с такими «густыми» натуралистическими подробностями, что чтение «Блаженного Анания» вызывает ощущения, схожие с морской болезнью» (Слоним 1927б, 207).

³ Ср.: «Произведения Малашкина, Романова и Гумилевского чересчур слабо критикуют уродливости в области половых отношений у нашей молодежи. Слабость и критики объясняется тем, что они недостаточно или совсем не подчеркивают противоречия между этими уродливостями и нашим социалистическим идеалом» (Гусев 1927; курсив мой. – М.Ч.).

Беллетристика устами персонажей объявляет: «Любви у нас нет, у нас есть только половые отношения»,⁴ потому что любовь презрительно относится у нас к области «психологии», а право на существование у нас имеет только одна физиология» (Романов 1988, 187; ср.: Полонский 1927а).

В повести Н. Никандрова литератор Шибалин излагает в выступлении, как определяет он сам, «несколько моих личных мыслей по половому вопросу»: Слушатели – собратья по цеху – взбудоражены выступлением, женщины – возбуждены.

– Ты только погляди, какие у него губы! В такие губы так вкусно целоваться! – Вот! Ты уже и «влюбляться» и «целоваться»! [...] человек дышит великой социальной идеей, – а ты? А ты все сводишь в нем к физическому. Тьфу! Даже противно! [...] – [...] Почему ты так вооружаешься против физического? Ведь без физического тоже нельзя. Хорошо, когда и то есть, и другое: и физическое, и духовное.

Возбуждена жена самого Шибалина:

– Я безумная оттого, что люблю тебя! Я безумная оттого, что мне даже сейчас хочется ласкать тебя, ласкать неторопливо, мучительно, остро, чтобы ты у меня стонал от боли, от наслаждения...

И Шибалину автор предоставляет возможность как можно более откровенно высказаться по «половому вопросу»:

– Чтобы сломить во мне человека и бросить к своим ногам, ты распалиешь во мне низкую похоть – это твой прием борьбы со мной! И ты пускаешь при этом в ход всю свою развращенность! [...] Ты и привязала-то меня к себе раз-вра-том... [...] Я не тебя любил!.. Я твой разврат любил!.. – [...] Ответь честно: ну, а ты-то, ты, ты, разве ты не получаешь со мной наслаждения?

Шибалин, как от страшной физической боли, корчит лицо:

– «Наслаждение», «наслаждение»!.. Там, где мужчина ищет только здорового удовлетворения, нужного ему для дальнейшего жизненного строительства и борьбы, там женщина, вследствие узости своих интересов, находит наслаждение и делает его смыслом своего бытия! Для мужчины любовь средство, для женщины цель!»

Повесть строится как пьеса, тезисы – перепевы *Пола и характера* Отто Вейнингера – разыгрываются партнерами:

⁴ Ср. выделенные курсивом слова в цитате, сноска 5.

В той же книжке *Нового мира* – статья Вяч. Полонского о Сергее Малашкине, где критик напоминает, что речи героя «Луны с правой стороны», который,

с благосклонного разрешения автора, предлинно тянет нудную канитель о свободе половых отношений, о том, что надо отбросить старые формы любви, раскрепостить женщину, и другое, в том же роде. [...] ...могут показаться оригинальными лишь читателю, который только понаслышке знаком с эпохой реакции после революции 1905 года. [...] Волна эротической беллетристики несла на своем гребне таких героев упадка, как Анатолий Каменский со своей «Ледой» и незабвенным поручиком Нагурским, который, однако, щенок – рядом с Таней Аристарховой, так далеко шагнула она от распутников того времени» (Полонский 1927б, 173).

Так или иначе, с прозой «половых отношений» к концу 20-х годов было покончено. А для лишенной всякой тенденциозности, близкой к французской свободе описания прозы Бабея делались исключения – главным образом благодаря его авторитету и напору; так оказались напечатаны «Старательная женщина» (1928), «Гапа Гужва» (1931), «Гюи де Мопассан» (1932), «Улица Данте» (1934) – рассказ, встретивший, однако, решительный отказ редколлегии альманаха *Год шестнадцатый* (отвергнутый там же рассказ «Мой первый гонорар» автору так и не удалось напечатать).

При этом приемов соединения «физического» секса с описаниями любви героев так и не было выработано (главным исключением стал *Тихий Дон*) – и уже не оказалось свободного поля для этой выработки: после резких выступлений в журнальной и газетной критике 1927–1928 гг. регламент наложил на темы «пола» свой жесткий запрет, сохранявшийся (за исключением вышеназванных исключений) до начала 60-х годов.

Нюансы душевных движений, связанных с сексуальными отношениями, несмотря на бурные диспуты 20-х годов, так и остались отнесенными к буржуазным пережиткам. Секс оголен, функционализирован, освобожден от эмоциональных одежд – но не должен появляться в литературе и в этом виде.

Под давлением запретов русская литература в конце 20-х годов покидает эту тему вообще. Исключения крайне редки. Среди них – повесть М. Фромана «Жизнь милой Ольги», где любовные отношения полностью выведены из круга современных трактовок и оппозиций («с черемухой» или «без черемухи») и переключены на связь с классической традицией (очевидная проекция на *Дворянское гнездо*, *Обрыв* и *Анну Каренину*), достаточно тонко осовремененной. То, что для посторонних наблюдателей выглядит как предосудительная случайная связь с женатым человеком, для самой героини и есть любовь:

Утром, войдя на кухню и не глядя на молчаливо поджавшую губы хозяйку, она испытала первый раз в жизни омерзительное чувство ничем не заслуженного унижения. [...] «Но почему? Почему? – накрывая мокрое лицо полотенцем, спрашивала она себя. – Ведь это же никого не касается! И я – люблю, люблю!» – улыбнулась она уже у себя в комнате зеркалу» (Фроман 1930, 66).

Эротика любви дана всего несколькими, но значимыми своей необычностью на тогдашнем литературном поле штрихами:

Берг прошел к себе в комнату за шапкой и, шаря в темноте рукой по шершавому одеялу постели, вдруг, уже надував шапку, увидел – опрокинутое, в свете зеленоватого абажура, лицо Ольги с плотно сжатыми ресницами и сломанными, готовыми к неизбежному страданию, полосками бровей. Берг почувствовал знакомый легкий холодок, подкативший к сердцу, стиснул зубы и вышел из комнаты (там же, 67–68).

В одно и то же время вычеркнутыми из литературы оказались и полемика с психологизацией любовных отношений, и сама психологизация. Подспудно готовится квазипуританская советская схема: любовь – это семья и рождение детей.

Но способы вытеснения темы рождаются уже в 1927 году, опережая запрет, – в журнальной публикации романа Ю.Олеши *Зависть*.

2.

Строится сюжет о невозможности эроса или с подавленным эросом, не выявленным не только для героев, но, возможно, и для самого автора.

В романе Олеши много голого юного тела, окрашенного авторским любованием, – но показанного исключительно в спортивной динамике (показанного умело, со знанием дела и с болельщичьим вкусом к нему), в продолжение линии разрешенной фотообнаженности физкультурных парадов, с влиянием конструктивистского видения обнаженной натуры:

Они увидели упражнения в прыжках. [...] Юноша, взлетев, пронес свое тело над веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, – точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И перекатываясь, он подкинул ноги и задвигал ими, подобно пловцу, отталкивающему воду. [...] Все закричали и захлопали. Прыгун, почти голый, отходил в сторону, слегка

припадая на одну ногу, должно быть, из спортсменского кокетства (Олеша 1928, 120).⁵

Сразу вслед, на той же странице, разворачивается подобное же описание девушки. Но мы пока задержимся на описаниях мужчин. Роман начинается с эпатазирующего описания паха Бабичева с определением, прямо ведущим, казалось бы, к сексу:

Это образцовая мужская особь. [...] Пах его великолепен. [...] Пах производителя. [...] Девушек, секретарш и конторщиц его, должно быть, пронизывают любовные токи от одного его взгляда (8).

Но эти предположенные Кавалеровым «любовные токи», идущие к Бабичеву или от Бабичева, более нигде не обнаруживаются.

Уделено немало места описанию голого тела Бабичева – глазами также Кавалерова:

Я увидел эту спину, этот тучный торс сзади, в солнечном свете [...]. Нежно желтело масло его тела. [...] По наследству передались комиссару тонкость кожи, благородный цвет и чистая пигментация (16).

Бабичев рассказывает Кавалерovu о Володе Макарове – «замечательном молодом человеке». Очевидно, что он испытывает к нему некое сильное чувство. Но ни названия, ни выхода этому чувству нет. Проступает подспудный, не названный гомосексуальный мотив. Даже то, что Бабичев подбирает на улице другого молодого человека – Кавалерова – и поселяет его у себя, на диване, покинутом Володей, работает на этот мотив.⁶

Но ведь и в попытках передать вербальными средствами то, как видит обнаженное тренированное мужское тело⁷ Кавалеров (взгляд которого,

⁵ Далее ссылки на страницы первого издания даются в тексте.

⁶ «Напоминание об отсутствующем слетело на него с того лежащего на решетке [...] никакого не было сходства между лежащим и отсутствующим. Просто: он живо представил себе Володю. [...] И просто: он сделал глупость, дал разыграть чувствительности» (102). У. Харкинс полагает, что Андрей Бабичев – гермафродит и его мужская сексуальность «заменяется интенсивным стремлением сделать карьеру, а его женственная сексуальность удовлетворяется с помощью латентного гомосексуализма усыновлением молодых мужчин» (Harkins 1973, 282). В статье немало точных замечаний; однако уверенность в том, что «господствующая тема *Зависти* – кастрация и бесплодие» (там же, 281), а Анечка Прокопович «олицетворяет кастрацию» (там же, 289), далека от наших подходов к материалу.

⁷ Вскоре Олеша делает попытку передать мужскую атлетическую красоту и визуальными средствами – в киносценарии *Строгий юноша* (1934): «Есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт. [...] Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь – вот тип современной мужской красоты. Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок «ГТО». Она возникает от частого обмывания с водой, машинами и гимнастическими приборами» (цит. по: Олеша 1974, 30; немаловажно, что это – единственная пространная

заметим, полностью слит в этих ракурсах со взглядом автора) присутствует тот же мотив – и так же прикровенно.

Володя Макаров, поеживаясь от свежести только надетой футбольной рубашки... [125; пристальное, двусмысленное, «прилипающее» внимание автора и Кавалерова к телу юного спортсмена. – М.Ч.]; Косо над толпой взлетело блестящее, плещущее голизной тело. Качали Володю Макарова (131); Володя стоял уже на земле. Чулок на одной его ноге спустился, обернувшись зеленым бубликом вокруг грушевидной, легко волосатой икры. Истерзанная рубашка еле держалась на туловище его. Он целомудренно скрестил на груди руки (132).

Позволим себе процитировать нашу давнюю книгу, где по цензурным условиям невозможен был и намек на скрытые мотивы *Зависти*:

Необычайно четкое по контуру, умело высвеченное, хорошо очерченное рамкой кадра взлетает это «плещущее голизной тело». И мешает здесь – только имя. Мешает прикрепленность этого яркого, сверкающего описания к герою, к роману, к его фабуле.

Имя Володи Макарова всегда появляется в *Зависти* будто случайно, будто *знак личности*, которой в романе нет. [...]

Отдельно в романе лежит письмо Володи Бабичеву, где подробно изложено его мировоззрение, и отдельно – его хорошо вылепленный автором торс, его японская улыбка, его «особенно, по-мужски блестящие зубы» (заимствованные непосредственно у Вронского).

И нет, кажется, никакого сюжетного проку ни в этом торсе, изогнутом в прыжке, ни в точной линии «грушевидной» икры ... Все эти вещи лишь случайно присвоены в романе именно Володе Макарову... (Чудакова 1972, 62–63).⁸

Невыговариваемый в советские годы «сюжетный прок» был именно в замещении какой бы то ни было личной определенности персонажа –

сентенция в сценарии, состоящая из реплик героев и коротких авторских ремарок; тем подчеркнута важность предмета для автора).

Между тем такой «тип мужской наружности» уже становился в фашистской Германии эталоном арийской внешности. Подобная внешность исполнителя роли «строгого юноши» Дмитрия Фокина, а также и исполнителя роли Дискобола могла, по мнению Дж. Хейла, стать одной из причин запрета фильма 1936 г. по сценарию Ю. Олеши (см. об этом статью: Белодубровская, в печати).

Вербализация спортивного движения стала, среди прочего, едва ли не самостоятельной художественной задачей для Олеши, и некоторые фразы описания Володи Макарова, стоящего в футбольных воротах («Перехваченная скорость мяча выбрасывала Володю на два метра вбок ...», 126) кажутся словесным комментарием к будущей картине А. Дейнеки *Вратарь* (1934).

⁸ Во время работы над книгой автору были уже известны от близкого к Олеши круга важные биографические подробности, проливавшие свет на подтекст романа: влюбленность Олеши в братьев Старосиных – красавцев-спортсменов, его бисексуальность – скорее всего, далекая от какой-либо реализации.

скрытым мотивом любования безличным мужским, юношеским, едва ли не детским⁹ (странная трогательность описания спустившегося, как на ногу маленького мальчика,¹⁰ чулка) телом, в сосредоточенности вместо привычных для русской прозы деталей личности на возможных аксессуарах («истерзанная рубашка», «целомудренно» скрещенные на обнажившейся груди руки) высоко эмоционального сексуального контакта с юным партнером.

Олеся своими смелыми литературными попытками опередил (как уже упоминалось относительно *Вратаря* Дейнеки) некоторые визуальные явления.¹¹

Именно прикровенность придает динамику сюжету *Зависти*.

Это не кроссворд, который должен быть разгадан. Это скорее тот известный в истории живописи случай, когда хочется снять папиросную бумагу с картины, чтоб лучше ее разглядеть, тогда как картина и представляет собой изображение картины, прикрытой папиросной бумагой.

В романе продемонстрировано с немалым успехом, как нащупываются пути построения сюжета в литературных условиях, когда часть тем заранее элиминирована.

Выбраны для изображения скрытые чувства, запрятанные так глубоко, что сам их носитель не может до них докопаться, сюжет движется не-возможностью любовных отношений для героев романа — у каждого из них по-своему.

Кавалеров, в отличие от Бабичева, постоянно объявляет о своем желании обладать Валей. Но много ли сексуального в этих объявлениях?

Вот описание девушки-спортсменки, идущее вслед за описанием тела прыгуна:

Кавалеров видит: Валя стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги. На ней черные, высоко подобранные трусы,¹² ноги ее сильно

⁹ Нечто близкое к зрительскому восприятию знаменитой картины А. Дейнеки *Будущие летчики* (1938) — голые спины трех подростков на заливной солнцем набережной, на фоне ясного неба и синего моря.

¹⁰ Для того, чтобы не педалировать, но лишь учесть в общем мерцающем, двоющемся контексте слова Бабичева о Володе Макарове, напомним их: «Дело в том, что это как бы сын мой. Десять лет он живет со мной» (21) — т.е. с детства, с девяти-десяти лет.

¹¹ Через несколько лет появится множество подобных фото- и киноработ в нацистской Германии: мускулистые тела спортсменов с обнаженными, как правило, ягодицами будут воспроизводиться с неперемнным гомосексуальным — нарциссическим и садомазохистским — привкусом, и это — при полном запрете на гомосексуализм. Так же и в Советском Союзе в год начавшегося Большого Террора в кинофильме «Цирк» обнаженные мускулистые циркачки с демонстрируемой натурой вращают на арене огромную карусель с главными лицами циркового представления. Неминуемо возникающая у любого, получившего школьное образование, аналогия с голыми рабами на галереях фиксирует — в искусстве 30-х годов проступало вытесненное, запрещенное к объявлению, — проступало, накопившись, и, возможно, не будучи эксплицированным авторами даже для самих себя.

заголены, все строение ног на виду [напомним об упомянутом ранее влиянии конструктивизма. – М.Ч.] Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу, и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и плотней – не женской, а мужской или детской. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи Это ноги девочки [...]. Но выше, под черными трусами, чистота и нежность тела показывает, как прелестна будет обладательница, созревая и превращаясь в женщину, когда обратит на себя внимание и захочет себя укротить (121–122).

Делая функциональное, в духе, как он полагает, Андрея Бабичева, описание Вали, он так же сливает девичье и мальчишеское в образе *подростка*. «Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами¹² – очаровательный подросток» (51; курсив мой. – М.Ч.).

Неразличимость мужского – женского в красоте здоровой, спортивной юности подчеркнута не раз, в том числе при первом появлении на сцене романа Володи Макарова: «держа котомку в руке, [...] застенчивый, чем-то похожий на Валу» (55; курсив мой. – М.Ч.).

На поверхности текста объяснение есть – они сближены тем, что оба – молодые, з н а ч и т, люди нового мира («Он совершенно новый человек», как говорит Бабичев о Володе, 21). Очарование девушки для Кавалерова открыто в тексте, очарование юноши запрятано в более глубоких его

¹² Эти «высоко подобранные трусы» едва ли не открыли путь многим советским живописцам – их вскоре можно будет увидеть на девочках-подростках (но также и на дорожной *Спортсменке с букетом* А. Самохвалова, 1933, и на плотных гипсовых девушках в советских парках) на картинах А. Пахомова (*Трое*, из цикла *На солнце*, 1934), А. Дейнеки (*В Севастополе*, 1938) и многих еще – вплоть до «новаторской» «по тем временам картины» Т. Яблонской *Утром* (1954).

¹³ И это тоже – опережающее словесное описание картины А. Дейнеки *На балконе* (1931), где действительно изображена сероглазая широкоплечая девочка-подросток с «подстриженными и взлохмаченными волосами». Эта картина – таз с водой на балконе, залитом солнцем (заметим, что суггестивный мотив балкона Дейнеки, залитого солнцем, повторится 16 лет спустя в картине П. Вильямса с тем же названием *На балконе*, но уже со всеми чертами живописного портрета – двойного – того времени); только что ополоснувшаяся в нем и уходящая с балкона девочка-подросток, с едва намеченной грудью, загорелая, с бликами яркого солнца на обнаженном теле; полотенце, сохнущее на перилах, – вообще удивительным образом предвосхищена в «Зависти»: «Я получу Валу – как приз – за все [...] я увижу (! Как будущую картину Дейнеки... – М.Ч.) [...]: комната где-то, когда-то будет освещена солнцем, будет синий таз стоять у окна, в тазу будет плясать окно, и Вали будет мыться над тазом, сверкая, как сазан, плескаться, перебирать клавиатуру воды...» (51–52). Но главное в картине Дейнеки – ветер, раздувающий полотенце на перилах и гонящий белую рябь по воде за перилами балкона. Ветер – один из главных объектов изображения и в «Зависти», что особенно выражено в описании стадиона в день футбольного матча; эти картины постоянно кажутся вербальными аналогами к живописи Дейнеки: «Дул ветер, день был очень яркий, сквозной, просвистанный ветром со всех сторон. [...] На вышках, как молнии, били флаги. [...] Ветер делал с ней, что хотел. То и дело она хваталась за шляпу. [...] Ветер сдувал рукав с нее до самого плеча, открывая руку, стройную, как флейта. Афишка улетела от нее и упала в гущу, помавав крыльями. [...] Она бежала, подкошенная ветром» (123, 124, 133).

слоях.¹⁴ Бисексуальная эротическая составляющая еще глубже – там, где сам автор равно любит, вместе со своим героем, и юношеским и девичьим спортивным телом.

Но в обоих случаях перед читателем – не сексуальное устремление, а заведомая недостижимость, отодвинутость на неопределенное будущее – скажем, на время взросления и созревания Вали.

Тут вступает в дело и тема идеологической влюбленности (обладание Кавалеровым Валею как обладание новым миром, обретение своего места в нем), но главным остается стойкий мотив невозможности реализовать любовные чувства ни для одного из героев. Перечислим набор невозможностей:

Бабичев

а) не может соединиться с Володей, поскольку это – юноша и его воспитанник, и воспитатель поэтому сам не отдает себе отчета в эротических чувствах к нему,

б) не может соединиться с Валею (в растлении которой его обвиняет Кавалеров), поскольку она его племянница и невеста его воспитанника, а также, возможно, и потому, что не испытывает к ней влечения.

Володя имеет все основания для гармонических отношений с Валею, духовных и телесных. Но и они отсрочивают свою близость на четыре года.¹⁵

Кавалеров не может соединиться с Валею, поскольку она не питает к нему ни малейших чувств, а его собственные чувства равно распределены между ней и Володей, в чем он также не отдает себе отчета.

Эта безотчетность подобных чувств прямо связана с невозможностью в условиях советского регламента иного варианта – внятного изображения не только гомосексуальных или бисексуальных, но и гетеросексуальных чувств. Невозможность, загнанность внутрь сознания художника свободных вариантов обработки своего материала приводит к формированию скрытых мотивов – именно под влиянием подавленных вариантов. И эти мотивы становятся не столько атрибутами героев, сколько данностью авторского сознания.

¹⁴ Внимание к этому рода чувствам присутствует в известных записях Олеша: он говорит о романе А. Толстого *Петр I* «с описаниями мужчин, как если бы их делал педераст, и описаниями женщин, сделанным именно Дон Жуаном» (Олеша 1999, 122); о Валентине Стениче – «На мой взгляд, он был красив, но, по всей вероятности, только той красотой, которую признают мужчины» (там же, 233).

¹⁵ Ср. воспоминания автора романа о собственных отношениях с сестрой, в которой он «видел женщину» и «она не противилась этому. [...] Мы сидим, помню, на краю постели [...] и переживаем тяжкое сладкое состояние существ, которые должны были бы отдаться друг другу, но останавливаются перед преградой стыда, ответственности, страха» (Олеша 1999, 70).

Они-то и становятся подлинными двигателями сюжета, они придают повествованию тягу.

Конечно, в романе есть и внешний сюжет, близкий к фабуле. Но за полуфантастическими перипетиями создания Иваном Бабичевым его убийственной «Офелии» следовать трудно, почти невозможно. А фабульный пунктир группового, хоть и поочередного секса Кавалерова и Ивана Бабичева с Анечкой Прокопович призван лишь оттенить асексуальный характер истинной любви, которая владеет Кавалеровым – к Вале и, возможно, Андреем Бабичевым – к Володе. По-настоящему литературно действенен лишь прикровенный, подслушный сюжет.

И тогда остается упомянуть самое важное – еще более прикровенное. Вспомним то «осуждение мнимо-естественных способов удовлетворения полового чувства» и те рассуждения о том, что «ложная духовность есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение, воскресение» (Соловьев 1991, 136, 140), которым посвящена знаменитая статья Вл. Соловьева «Смысл любви» (1892). В ней этот «смысл» в конце концов прочитывается в стремлении человека к любовному слиянию с существом другого пола в андрогина для достижения вечной жизни. Тогда находят свое место и переходы мужского-женского в идеальных объектах любви – юных персонажах романа Олеси.¹⁶

3.

В повести «Военная тайна» А. Гайдара (1935) центральный персонаж – Натка. Ей восемнадцать лет. Она недовольна пионерработой, на которую ее послали. « – Ты не любишь свою работу? – осторожно спросил Шегалов. [...] – Не люблю, – созналась Натка. – Я и сама, дядя, знаю, что нужная и важная.... Все это я знаю сама. Но мне кажется, что я не на своем месте» (Гайдар 1948, 149).¹⁷ Ей хочется действий, подобных действиям времен гражданской войны. Но они в прошлом. Она едет пионервожатой в Крым; в вагон-ресторане берет забытый кем-то журнал. «Ну да ...все старое: «Расстрел рабочей демонстрации в Австрии», «Забастовка марсельских докеров». – Она перевернула страницу и прищурилась. – И вот это... Это тоже уже прошлое» (150).

¹⁶ Нельзя не упомянуть и одну из записей 1954 г.: «Это было восемнадцать лет назад. [...] Мы обедали и слушали доклад Сталина о конституции. Издали, из недр эфира, голос звучал как-то странно, погружая не то в сон, не то в бред. Я подумал тогда, что великие люди двуполы – казалось, что голос вождя принадлежит рослой, большой женщине. Совершенно бессмысленно я думал о матриархате. Вот признание, а?» (Олеша 1999, 228).

¹⁷ Далее цитаты по этому изданию в тексте.

Намечается в н е ш н и й сюжет, который должен показать, что прошлое – не прошло, что классовая вражда и гибель лучших возможна и сегодня.

Но параллельно разворачивается сюжет внутренний, скрытый. «В вагон вошли еще двое: высокий, сероглазый, с крестообразным прапом ниже левого виска, а с ним шестилетний белокурый мальчуган, но с глазами темными и веселыми» (151).

С этого момента внимание восемнадцатилетней Натки приковано отнюдь не к «высокому, сероглазому», а к шестилетнему.

Он поражает ее взрослой, на равных манерой общения:

...направился к ней и приветливо улыбнулся.

– Это моя книжка, – сказал он, указывая на торчавший из-за цветка журнал.

– Почему твоя? – спросила Натка

– Потому что это я забыл. Ну, утром забыл., – объяснил он, подозревая, что Натка не хочет отдать ему книжку.

– Что ж, возьми, если твоя, – ответила Натка, заметив, как заблестели его глаза и быстро сдвинулись едва заметные брови. – Тебя как зовут?

– Алька, – отчетливо произнес он и, схватив журнал, убежал к своему месту» (151).

Она сходит в Симферополе, отца с сыном поезд уносит «дальше, на Севастополь», фабула направляет Натку по месту работы – в пионерлагерь (его прототип – Артек), но сюжету дано свое движение. И уже вечером, выйдя к морю, она слышит за поворотом у подножья утеса чьи-то шаги. «Вышли двое. Луна осветила их лица. Но даже в самую черную ночь Натка узнала бы их по голосам» (154; курсив мой. – М.Ч.) – налицо значительность важного для сюжета сообщения.

И наутро эти неведомые двое больше всего занимают героиню:

– Нина, – помолчав, спросила Натка, – ты не встречала здесь таких двоих?.. Один высокий, в сапогах и в сером френче, а с ним маленький, белокурый, темноглазый мальчуган.

– [...] А кто это?

– Я и сама не знаю. Такой забавный мальчуган (155).

Отметим – она осведомляется о «двоих» – так не спрашивают про взрослого с ребенком. И второе – внешность отца не отмечена, а мальчика – описана тщательно и любовно.

Сюжет делает еще один виток. Вечером, придя в свою комнату, героиня в темноте ощущает, что «в комнате она не одна. [...] ясно расслышав чье-то дыхание, поняла, что в комнате кто-то спрятан», и, повернув выключатель, видит, что внесена кровать, «а в ней крепко и спокойно спит *все тот же* и знакомый, и незнакомый ей мальчуган. *Все тот же* белокурый и

темноглазый Алька». Она рассматривает его трогательные вещички на тумбочке, читает записку «от Алешки Николаева», объясняющую присутствие мальчика в ее комнате (отец-инженер занят на ликвидации аварии; «ты не сердись [...] завтра что-нибудь придумаем»), – и впервые за все время ее неустойчивое, полудепрессивное настроение полностью меняется. «Натка тихонько рассмеялась и потушила свет. На Алешку Николаева она не сердилась» (161).

Примечателен и утренний разговор:

- Алька, – спросила Натка, когда, умывшись, вышли они на террасу, – скажи мне, пожалуйста, что ты за человек?
– Человек? – удивленно переспросил Алька. – Ну, просто человек. Я да папа (166).

Его ответ неважен – значим ее вопрос. Это уже едва ли не «Евгений Онегин» – «И начинает понемногу // Моя Татьяна понимать // Теперь яснее – слава Богу // Того, по ком она вздыхать...». Этот мотив нарастает. У героини произошла важная встреча – с человеком, живущим глубокой внутренней жизнью.

Она узнает про трагическую смерть матери Альки, вдумывается в его жизнь – и это, прямо по Пушкину, углубляет ее собственную, придает ей осмысленность.

Гибель Альки описана в восприятии Натки как гибель любимого человека. Мир снова лишился красок.

В эпилоге повести на поверхности – какие-то возможные будущие отношения Натки с человеком без всякого возраста и заметных внешних черт – отцом Альки. На глубине – л ю б о в ь восемнадцатилетней к шестилетнему мальчику с нерусскими глазами. Воссоединение невозможно – между ними биологический разрыв поколений, а затем трагедия гибели.¹⁸ Но именно в этом сильном безнадежном и неосознанном чувстве – т а й н а , которая двигает сюжет повести. Тайна же смерти матери Альки, тайна неутихшей классовой вражды (из-за нее гибнет Алька) и тайна подготовки к новой войне (со сказкой о Мальчише-Кибальчише в центре) – это не более, чем звенья фабулы.

Но тайна – двигатель сюжета вновь, как и у Олеси, подспудна, сокрыта в значительной степени и от самого автора.

В 30-е годы боялись высказаться не только даже в узком кругу друзей – не решались отдать полный отчет в своих мыслях, чувствах и оценках и самим себе. Это литература вытесненного, подспудного, бессознательного (или, как мы называем, поэтики подставных проблем), в отличие от литературы 60-х–70-х – литературы а л л ю з и й .

¹⁸ Мы касались этого в статье Чудакова 1998.

Литература

- Белодубровская, М. В печати. «Эксцентрика стиля в фильме А. Роома *Строгий юноша*», *Тыняновский сборник*, 12. М.
- Гайдар А. 1948. *Сочинения*. М.-Л.
- Гусев А.С. 1927. «Пределы критики», *Известия* 5 мая 1927.
- Олеша Ю. 1928. *Зависть*. М.-Л.
- Олеша Ю. 1974. *Избранное*. М.
- Олеша Ю. 1999. *Книга прощания*. М.
- Пастернак Б. 1991. *Собрание сочинений в пяти томах*. Т 4. М.
- Полонский Вяч. 1927а. «Заметки журналиста (О проблемах “пола” и “половой” литературы)», *Известия*, 3 апр. 1927.
- Полонский Вяч. 1927б. «Критические заметки: О рассказах Сергея Малашкина», *Новый мир*, 2.
- Романов П. 1988. «Без черемухи», *Избранные произведения*. М. [1926]
- Слоним М. 1927. «Литературный дневник», *Воля России*, 6-7.
- Слоним М. 1927б. «Книжные новости», *Воля России*, № 8-9.
- Соловьев В.С. 1991. *Философия искусства и литературная критика*. М.
- Фроман М. 1930. *Жизнь милой Ольги*. Л.
- Чудакова М.О. 1972. *Мастерство Юрия Олеши*. М.
- Чудакова М.О. 1992. «Чехов и французская проза XIX-XX вв. в отечественном литературном процессе 20-30-х годов», *Чеховиана: Чехов и Франция*. М.
- Чудакова М.О. 1998. «Заметки о поколениях в Советской России», *Новое литературное обозрение*, 30, 88-89.
- Шкловский В.Б. 1924. «Бабель: Критический романс», *Лэф*, 2, 152-155.
- Harkins W.E. 1973. «The Theme of Sterility in Olesha's 'Envy'», E. J. Brown (ed.), *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*. Oxford.