

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/19986645/87/11

Типология женских персонажей в прозе М.А. Кузмина

Вероника Борисовна Зусева-Озкан¹

¹ ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия, v.zuseva.ozkan@gmail.com

Аннотация. Предпринята попытка выстроить типологию женских персонажей во всем корпусе прозаических фикциональных текстов М.А. Кузмина. Исследуются образы девочек, девушек, взрослых и пожилых женщин. Выявляются постоянно повторяющиеся у Кузмина женские типы и связанные с ними характерные мотивы. Подтверждается гипотеза о литературной мизогинии Кузмина, при этом демонстрируется тонкая модификация писателем топосов маскулинного гендерного порядка в соответствии с его художественной аксиологией.

Ключевые слова: М.А. Кузмин, проза, конструирование фемининности, мизогиния, маскулинный гендерный порядок

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) в ИМЛИ РАН.

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. Типология женских персонажей в прозе М.А. Кузмина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 87. С. 194–220. doi: 10.17223/19986645/87/11

Original article
doi: 10.17223/19986645/87/11

Typology of female characters in the fictional prose by Mikhail Kuzmin

Veronika B. Zuseva-Özkan¹

¹ A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, v.zuseva.ozkan@gmail.com

Abstract. The article examines an aspect of Mikhail Kuzmin's fictional prose – the typology of female characters. The careful and “continuous” reading of his novels, tales, and short stories shows that the writer regularly reproduced certain characters, with which constant motifs and plots are associated. The author of the article considers the following female types in Kuzmin: enthusiasts; oppressing mothers; female predators’ “Potiphar’s wives” (meaning the Old Testament prototype: a situation of failed seduction followed by revenge); “blessed women”, succumbing to carnal temptation (mainly Old Believers); harlots; “femmes fatales”; murderous women – vampiresses and witches; “brides from beyond the grave”; Amazons; occultists (“Anna Minclovas”); girls chasing suitors; “platonic Charlottes”, who voluntarily indulge in illusions about the man they love and agree to any role, even the most modest, just to

be present in his life; women who do not understand art; and crippled girls. In addition to these types of unmarried and married women, the line between whom turns out to be very thin (sometimes they move from one category to another throughout the narrative, and their behavior differs little in Kuzmin), girls and old women, revealing in their characters specific features similar to those in young and mature women, are also studied. Apparently, girls already have qualities that fully flourish in adult women and are ridiculed and/or condemned by the writer, and older women are even more dangerous than young ones because, due to their age, status and often wealth, they have more influence and power that are destructive to others, especially men. It is demonstrated that positive female characters in Kuzmin's prose are quite rare. The thesis about Kuzmin's literary misogyny is confirmed: in the overwhelming majority of cases, he portrays women without any sympathy and endows them with many negative qualities. At the same time, Kuzmin does not only reproduce the topoi of the masculine gender order, which legitimizes men's dominant position over women who are considered as inferior beings, but finds very original interpretations of these topoi. Such is one of Kuzmin's main accusations against women, i.e. their tendency to fantasize, the "extremeness" of the female imagination, their need for constant agitation, and their "enthusiasm". Although the origins of this claim can be found in the stereotype of women's "inherent" hysterical nature, Kuzmin presents it in an elegantly modified form. The same applies to the traditional idea of "witchcraft", to which women are allegedly inclined: on this basis, Kuzmin develops the female occultist type, but even here the main accusation of the writer is not that they allegedly serve evil, but that they exterminate the "spirit of life", obscure the immediate joy of being with their muddy statements and "insights". Ultimately, Kuzmin invariably acts as a "reality's advocate", a defender of the immediate joy of life, the ability to see a source of consolation in its little things, and his greatest allegation against women is their perceived inability to do so, to enjoy life in its many details and facets.

Keywords: Mikhail Kuzmin, fictional prose, construction of femininity, misogyny, masculine gender order

Acknowledgments: The study was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. (2024) Typology of female characters in the fictional prose by Mikhail Kuzmin. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 87. pp. 194–220. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/87/11

Творчество М.А. Кузмина к настоящему моменту остается мало и выборочно исследованным, и особенно это относится к его прозе [1. С. 80], которая при этом количественно составляет основную часть его наследия. Тем более прозаический корпус Кузмина, насколько нам известно, не изучался в его тотальности, пусть и в отдельных аспектах – например, с точки зрения сюжетологии или характерологии. Предлагаемая статья ставит целью проанализировать такой аспект кузминской прозы, как типология женских персонажей: внимательное и «сплошное» чтение его прозаических текстов показывает, что писатель регулярно воспроизводил в них определенные характеры, с которыми связаны константные мотивы и сюжеты.

Но прежде следует сказать несколько слов о том литературном и, шире, культурном контексте, в котором работал Кузмин. Как известно, эпоха «ру-

бежа веков» была отмечена существенными изменениями в положении женщин, а также литературных форм его репрезентации: поэзия и особенно проза не только отражали изменяющуюся социальную реальность, но и сами становились местом разработки новой системы ценностей, предлагая новые ролевые модели. Появилось огромное число женщин-авторов. Резко интенсифицировались литературные поиски в сфере «психологии пола». Центральным для эпохи стал мотив андрогинности, наделявшийся мистическими коннотациями. Нельзя не отметить и грандиозный по значению и влиянию образ Вечной Женственности. Наконец, проводились литературные эксперименты с гендерными ролями, проявлявшиеся, в частности, в «женских» речевых масках писателей-мужчин и «мужских» масках писательниц.

При этом гендерный порядок эпохи «рубежа веков» оставался маскулинным; его продолжали определять бинарное и комплементарное противопоставление полов, как и «нейтральность» маскулинной категории при маркированности и внутренней «раздвоенности» фемининной, когда женщина представляла либо прекрасной и бестелесной, либо падшей и активной, сексуальной, угрожающей. И всё же, несмотря на доминанту андроцентризма, в эпоху модернизма активизируются ранее не характерные для маскулинного гендерного порядка социальные и культурные роли, свидетельствующие о его постепенном разрушении. Происходил, с одной стороны, явный отход женщин, прежде всего женщин-авторов, от стереотипов нормативной женственности. С другой стороны, этот отход художественно рефлексировался – как авторами-мужчинами, так и, в первую очередь, самими писательницами. Соответственно, конструирование М.А. Кузминым женских персонажей проходило в атмосфере интенсивнейшей рефлексии о женщинах и женском, простиравшейся от приземленных дискуссий о «женском вопросе» до возвышенных символистских концепций Вечной Женственности. Встает вопрос о том, как соотносились художественные построения Кузмина с идеями века, – вопрос, на который мы тоже постараемся ответить.

При построении типологии женских персонажей мы будем двигаться по возрастной шкале, поскольку возраст в значительной степени определяет различия социальных ролей, а в художественном тексте – и ролей сюжетных. В прозе Кузмина появляются не только взрослые и пожилые женщины, но и, хоть и гораздо реже, *девочки*, дети. Самая маленькая из женских персонажей Кузмина – это Марианна, дочь Зинаиды Львовны из романа «Мечтатели» (1912). Будучи младенцем, Марианна не имеет собственных сюжетных функций и выступает лишь как символ таинственной связи между своей матерью и ее духовным возлюбленным, Андреем Ивановичем Толстым: «– Милая моя детка <...> ты не похожа ни на папу, ни на маму – не правда ли? – а ты похожа на Андрюшу, на Андрюшу, на Андрюшу. Ты будешь большая и счастливая, только никогда не мечтай, а мама постарается тебя отучить от этого, потому что сама была слишком несчастна оттого, что много мечтала» [2. Т. 3. С. 606]. «Мечтания», о которых говорит мать девочки, в этом романе Кузмина – и в целом в его прозе, как мы покажем да-

лее, – подразумевают стремление к романтике вопреки всему, к чрезвычайности чувств, к запутанности личных отношений и при этом закрытость реальности в ее радостной обыденности, недоступность для духовной жизни более высокого порядка.

Напротив, Андрей Иванович Толстой олицетворяет мирскую «святость» и принадлежит к целой галерее сходных мужских персонажей Кузмина (это, в частности, Виктор Павлович Фортов в романе «Плавающие-путешествующие», Андрей Иванович Фонвизин в повести «Нежный Иосиф»). Такие герои служат центром притяжения и внутри художественного мира, т.е. для персонажей, и вне его, т.е. для читателя, поскольку к ним обычно «прикрепляются» основные мотивы, с их участием развязываются сюжетные узлы и от их роли в произведении так или иначе отталкиваются все попытки извлечь «смысл», «суть» текста. Они обладают неизъяснимой властью над душами других людей, для которых они всегда окутаны завесой тайны – даже для персонажей-скептиков, которые в какой-то момент тоже подпадают под их власть, их странное обаяние (такова Александра Львовна в «Мечтателях»). Эти герои окружены слухами, недомолвками, загадками – даже для тех, кто наиболее к ним близок, – и связаны с иным, высшим духовным миром, являются обладателями неизъяснимой тайны, знания; так, Андрей Иванович Толстой принадлежит к обществу «вольных каменщиков», т.е. масонов. Как правило, Кузмин представляет таких персонажей безбрачными, отказавшимися от земной, физической любви, хотя иногда они отказываются лишь от Афродиты Пандемос, связанной для Кузмина с гетеросексуальностью, а не от Афродиты Урании, которую писатель, согласно античной традиции, усматривал в любви между мужчинами. Марианна, таким образом, будучи физически дочерью Пети Мельникова, мужа Зинаиды Львовны, оказывается духовной дочерью Андрея Толстого, через общение с которым ее мать находит душевное равновесие и внутреннее успокоение.

Почти столь же отвлеченна и нежизненна, как младенец Марианна, девочка Нина «лет десяти» в новелле «Смертельная роза» (1917), полной гофмановскими аллюзиями. Если первая – своего рода символ, то вторая – просто сюжетная функция: она выступает ангелом-хранителем своего отца, композитора Каспара Ласки, и как бы заместительницей умершей матери, предостерегая отца от того, чтобы принять странный заказ на сочинение похоронной музыки, а потом – от любви к «страшной», демонической женщине Розалии.

Гораздо более жизненны, хотя и несколько шаржированны, дети в сказке «Где все равны» (1914). Здесь возникает мотив *войны полов*, отраженный в детском восприятии мальчика-рассказчика: «Отец думал, что, если с детства мы приучимся играть с девочками, мы будем не так шалить <...>. Они приходили каждое воскресенье, мы их колотили и дразнили девчонками, они ревели, ябедничали, называли нас мальчишками и исподтишка норовили сделать какую-нибудь гадость. Задирали первые обыкновенно они, а потом бежали жаловаться; нас ставили в угол, а они ходили и дразнились» [2. Т. 4. С. 119]. То, что такое

положение вещей не есть случайность или несовместимость характеров, доказывается тем обстоятельством, что «все время мы проводили в спорах о том, кто лучше: мужчина или женщина» [2. Т. 4. С. 120]. Отсюда другой важный мотив рассказа – *равноправие*. Отец рассказчика относится, очевидно, к либералам и прогрессистам, для которых «женский вопрос» решается однозначно: «...он говорил, что, конечно, все люди равны и что если теперь это не всеми еще признается, то наступит такое время, когда женщины будут и адвокатами, и боевыми генералами, и кондукторами, а мужчины (ну, конечно, кормилицами они не будут) останутся тем же, что и теперь¹. Эти ответы нас очень сердили, потому что Маша и Клаша торжествовали и показывали нам языки...» [2. Т. 4. С. 120]. Но в авторском горизонте эта позиция подвергается сомнению – голосом мудрости здесь назначена нянька Прасковья, которая равноправие отрицает: «Ведь это как кому Бог дал и кто к чему приставлен»; равенство достигается только за гробом: «Там милость Божия равна для всех, а человеку, пока он жив, равным с другим сделаться трудно. Так уж нас Господь создал. Тут ничего не поделаешь, как ни мудри» [2. Т. 4. С. 123]. Вопрос о женском равноправии Кузмин и вслед за ним его персонаж переводят из социальной сферы в сферу философской проблемы равенства людей, тем самым осуществляя своего рода «подтасовку»; уже здесь очевиден как минимум скептицизм Кузмина в отношении гендерного равноправия.

В другом рассказе, «Воспитание Нисы» (1916), мотив войны полов вообще звучит необыкновенно жестко. Героиня, приютская девочка, взятая на посылки в швейную мастерскую, получает от женщин уроки жизни, последовательно направленные на воспитание в ней *вражды к противоположному полу* и стремления потребительски относиться к мужчинам, не вкладывая в отношения с ними ни грама эмоциональности. Девочки чуть старше нее запрещают ей играть с дворовыми мальчишками: «Они драчуны и дряни. <...> Если нас много, а мальчишка один, да никого нет, так можно его отколотить – вот и всё! <...> Они тебе на шею сядут, а уж прибьют, как пить дадут» [2. Т. 5. С. 342]. Мастерницы бранят и высмеивают всех своих поклонников, а также некую «дуру Клавдию», которая к мужчине «в чувства пускается». Когда Нису посылают с картонкой к барышне Кадниковой, она становится свидетельницей такого же отношения и в более высоких социальных кругах. Мать барышни «доктринерски» высказывается: «Мужчина – вечный враг женщины, мы постоянно во вражде. Любовь это поединок². Кто

¹ Здесь ощущается отголосок знаменитой сценической миниатюры Тэффи «Женский вопрос» (1907), где во сне главной героини женщины уже добились не только равноправия, но и гендерного доминирования и женщины, действительно, стали генералами, а мужчины – именно что няньками и кормилицами. Пьеса была широко известна и породила ряд подражаний [3].

² Постоянный топос русской поэзии, по крайней мере начиная с Ф.И. Тютчева, широко востребованный и модернистами, в том числе акменстского круга – Н.С. Гумилевым, А.А. Ахматовой. Очевидно, Кузмина глубоко раздражало такое представление о

любит, тот и побежден. <...> я понимаю, что бывают влечения, в нас еще слишком много животного... Но чтобы я полюбила мужчину, как тебя, например, это вздор! Тут все свое, родное, женское, а там – враждебное. Да, борьба, любопытство <...> инстинкт, но не любовь! <...> Потом, равноправие женщин! Это же абсурд. Мы – властительницы, всегда были и будем ими, какое равноправие между нами и нашими рабами?» [2. Т. 5. С. 346].

Любопытно, что героиня даже упоминает гремящую тогда книгу Отто Вейнингера «Пол и характер» – довольно мизогинную, но новаторскую тем, что в ней начинается размываться гендерный эссенциализм, которым проникнута речь героини: Вейнингер вводит категории М и Ж, не вполне совпадающие с реальными, физическими их носителями, и показывает, что в каждом человеке есть как маскулинное, так и фемининное начала [4]. Естественно, героиня Кузмина эту теорию отвергает: «Ведь это все вздор, что этот еврейчик писал (который еще имел тактичность застрелиться) про М и Ж» [2. Т. 5. С. 346]. Барышня Кадникова принимает решение расстаться с женихом, который, действительно, изменяет ей, и Нису посылают с письмом по его адресу. Однако там девочка встречает его сожительницу, которая преподает ей последний урок – оказывается, что Настасья Алексеевна совсем не любит Сурова: «Что еще за любовь. Поит, кормит, одевает, потешает, – вот и живу. Да и ленива я, мать, лень другого-то искать» [2. Т. 5. С. 351]. Она терпит свое положение с равнодушием по отношению к тому, с кем живет, и в принципе отрицает даже способность мужчины быть красивым (ср. тот же мотив в рассказе «Ванина родинка»). Связь с мужчиной женщине нужна для того, «чтобы было над кем куражиться»: «Мужчина женщине первый враг, вот что я тебе скажу. Скрючить его следует и уничтожить...»; само мужское присутствие раздражительно для женщины – до физического отвращения: «...каждая его вещь – чужая, противная, поганая! <...> дух мужчинский нашей сестре не по носу...» [2. Т. 5. С. 351, 352]. Через пять месяцев Ниса узнает, что Настасья Алексеевна бросила Сурова ради более выгодной добычи – старого генерала; окружающие инсинуируют, будто она «спутается» с молодым пасынком, но оказывается, что она с ним дружна исключительно потому, что он «совсем не мужчина» (видимо, намек на гомосексуальность последнего). Ниса от всего услышанного и узнанного начинает плакать, но зерно мужененавистничества упало в землю: «– Ничего, прошло! – сказала Ниса и взглянула <...> сухими серыми глазами <...> приготовительный класс она уже прошла» [2. Т. 5. С. 354].

Появляются девочки и в прелестном рассказе «Антракт в овраге» (1916), где мотив войны полов присутствует, но отчасти сглажен и войной разных «сословий», т.е. разных групп дачников. Девочки здесь – дочери немецкого пастора Берга, Гертруда и Фредегонда, которых главный герой, сын проку-

любви – см., в частности, его пародийное изображение женщин-воительниц, пытающихся победить мужчин, в том числе эротически, в поэме «Всадник» и романе «Подвиги Великого Александра».

рора Гриша, придумал называть Бря, Тря и Фря. Подчеркивается «амазонская», воинственная природа его врагов: они «не боялись никаких сражений и стычек. Особенно амазонничала младшая, Фредегонда, или, по-нашему, Фря. Она была почти неуловима и неистощима на сложные каверзы» [2. Т. 6. С. 135]. Нарратив также подчеркивает «подлость» женской природы, выказывающуюся уже в детском возрасте: «Девочки были еще незаменимы как доносицы, кажется, эту обязанность они исполняли всего охотнее. Доносицы и вдохновительницы¹...» [2. Т. 6. С. 136]. То есть в девочках у Кузмина, как правило, оказываются уже заложены те качества, которые вполне расцветают во взрослых женщинах и высмеиваются и/или осуждаются писателем.

Посмотрим теперь на наиболее многочисленную группу женских персонажей Кузмина – это девицы на выданье и замужние дамы. Грань между ними оказывается очень тонка: порой они переходят из одной категории в другую на протяжении нарратива, и, кроме того, поведение тех и других у Кузмина мало различается. В обоих случаях речь в основном идет о женщинах, которые вступают в эротические или матримониальные отношения с мужчинами – или пытаются вступить.

Один из самых частых у Кузмина и при этом очевидно неприятных автору женских типов – это женщины-энтузиастки, которые непременно должны чем-то «гореть» и свою миссию видят в том, чтобы и других этим горением «заражать». Часто такие героини принадлежат к богеме или хотя бы пытаются показать, что к ней принадлежат. Такова, например, Зоя Николаевна Горбунова в рассказе «Высокое искусство» (1910): «Со всех сторон я слышал похвалы ее красоте, неженскому уму, таланту, а главное – “заразительности”. Говорили, что у нее такой запас энтузиазма, что его хватит на всех окружающих...» [2. Т. 3. С. 440]. Героиня прямо опасна для окружающих, в первую очередь для своего мужа, который прежде был, по оценке рассказчика, поэтом с «легким, острым и примечательным по своеобразности дарованием», но под давлением жены с ее требованиями «высокого искусства» («...Костю <...> за уши тянули к возвышенности, где он уже начал несколько задыхаться» [2. Т. 3. С. 447]) он растерял свой дар и покончил с собой.

Другой яркий образец этого типа героини – Полина Аркадьевна из романа «Плавающие-путешествующие» (1914), которая представляет собой шарж на богемную даму рубежа веков и по степени художественной выразительности даже превосходит «демоническую женщину» Тэффи: «Казалось, что такой оригинальный и несуразный человек мог произойти только как-то сам собою, а если и имел родителей, то разве сумасшедшего сыщика

¹ Если в маскулинном гендерном порядке русского модернизма [5] женщины получали объектный статус вдохновительниц-муз (так или иначе патерналистский, поскольку женщина не мыслилась субъектом, творцом), то в сниженном варианте у Кузмина женщины и девочки уже вдохновительницы не мужского творчества, а мужских дурных поступков.

и распутную игуменью. <...> Святые куртизанки, священные проститутки, непонятые роковые женщины, экстравагантные американки, оргиастические поэтессы, – всё это в ней соединилось <...> Она официально считалась и сама себя считала “безумной”, и потому волей или неволей “безумствовала”» [2. Т. 4. С. 260]. Ей, как воздух, необходима «атмосфера если не катастроф и сильных страстей, то всяких интриг и сложностей» [2. Т. 4. С. 317], которым она и не стесняется всячески способствовать: «У нее, как у пьяницы, сосало под ложечкой, почему никто не расстраивается, не тормозится, не объясняется, – вообще, никак себя не проявляет, так что ей осталось только <...> создать самой волнения, если их нет» [2. Т. 4. С. 385]. Другой героиней «Плавающих-путешествующих», которая входит в ту же категорию женских персонажей, является Лелечка Царевская, тоже постоянно ищущая сильных ощущений, испытывающая бесконечные перемены настроений и при этом сама не знающая, чего хочет, кроме того, чтобы «иметь восторженные глаза на всё, восторженные чувства» [2. Т. 4. С. 273]. В результате оба ее поклонника, Лаврентьев и Лаврик Пекарский, которых она вдоволь помучила, остывают к ней, обнаружив ее внутреннюю пустоту, и даже ее муж, бесконечно устав от капризов, придинок и смен настроения, влюбляется в актрису Зою Лиленфельд – именно потому, что ему кажется, будто, по контрасту с Лелечкой, она всегда знает, чего хочет (что тоже оказывается иллюзией).

Схожа с этими героинями Ольга Николаевна в «Прогулке в сумерках» (1916): идя пешком со станции на дачу со случайным попутчиком, она старательно создает вокруг себя атмосферу таинственности, почти потусторонности, особым образом пересказывая события своей жизни; в итоге же от ее соседа, который является приятелем героя, тот узнает, что она просто «фантазерка», замучившая мужа «причудами и изменами»: «То возилась с Алексеем, заставляла его носить средневековый костюм, гулять с ней при луне, то начала заводить романы с кем попало у него под носом. Теперь вот совсем сбежала» [2. Т. 5. С. 257]. Еще одна общая черта таких героинь – некоторый *мазохизм*: насилие по отношению к себе они принимают за проявление сильных чувств. Так, Лелечка соглашается развестись с мужем и выйти за Лаврентьева только после того, как он ударяет ее (причем соглашается не от страха, а испытав прилив желания). Эти героини саморазрушительны (некоторые из них доходят до самоубийства исключительно потому, что любят «поступки неожиданные», как Анна из рассказа «Снежное озеро» (1923), или стремятся совершить «великодушный, прекрасный и, ах, какой смелый поступок» [2. Т. 2. С. 326], как Тамара Панкратьевна в повести «Федя-фанфарон», 1917) – но они разрушают и жизни окружающих. Такова, в частности, Александра Львовна из романа «Мечтатели», которая доводит до самоубийства влюбленного в нее Владимира Мейера.

В рассказе «Два брата» из сборника «Военные рассказы» к типу неустойчивых, «чрезвычайных», вечно ажитированных фантазерок принадлежит Варвара Игнатьевна: «Будет ли она нежна, горда, недоступна, насмешлива, ласкова – ничего не известно. Вероятнее всего, что она всё это соединит так

своеобразно, что Леонид по прямоте и рассудительности сразу рассердится, почувствует себя виноватым и даст себя победить такой именно победою, какой захочет соперник» [2. Т. 5. С. 307]. Но в конце рассказа, когда Леонид почти погибает на войне, она чудесным образом исправляется, перестает «думать только о себе» и испытывает любовь к миру и людям вообще и к герою в особенности.

Но с военной темой связаны и самые неприятные героини такого типа у Кузмина: Лидия Васильевна в рассказе «Четыре масти», госпожа Радованова в «Волнениях госпожи Радовановой» и Фофочка в «Обыкновенном семействе» (рассказы написаны в 1916 г.). Все они характеризуются тем, что не могут и не желают воспринять происходящие трагические события «в простоте души», а стремятся во что бы то ни стало выставить на авансцену собственную персону, продемонстрировать окружающим, занятым действительными делами, собственные невероятные страдания. Так, Лидия Васильевна в «Четырех мастях» упрямо утверждает, будто брат ее подруги Маргариты Дмитриевны (которого она производит постфактум в собственные возлюбленные: «Помнишь, Марго, как я полюбила твоего брата, как это произошло? Когда он решил ехать на войну, я сразу увидела его другим человеком» [2. Т. 5. С. 368]) убит на войне, и оказывается прямо разочарована, когда выясняется, что он жив и бежал из плена. Своей ложной патетикой и ажитацией она превращает живую жизнь в нечто искусственное и небывалое: «...на какого угодно слушателя выразительный и драматический рассказ вдовы в невестах легко мог произвести впечатление повествования о событиях, действительно необыкновенных и потрясающих, но не особенно близких по времени и месту. <...> Никак не пришло бы в голову, что дело идет о сегодняшнем дне и о гибели ближайшего человека» [2. Т. 5. С. 370]. В итоге, когда Костя возвращается, героиня поспешно оставляет его ради поклонника, наделенного схожими с ней качествами, т.е. «всё, что не на ходулях» видящего «буржуазным и пошлым» [2. Т. 5. С. 385]. Она фактически предпочла бы видеть своего «жениха» мертвым, нежели живым, но не соответствующим ее «возвышенным» представлениям.

Схожая ситуация в рассказе «Обыкновенное семейство», где героиня по имени Феофания Ларионовна, «в просторечьи Фофочка», объявляет себя влюбленной в брата своей подруги Кирилла тогда, когда он решает идти на фронт добровольцем. Рассказчик подчеркивает в натуре героини «вздорность», искусственную ажитацию, постоянное стремление кого-то из себя разыгрывать: «Фофочка следила за модою и потому менялась почти каждые три года, а то и чаще, но на все фасоны умела накладывать какой-то свой фасончик, отчего все выходили скверными, а иногда и прямо оскорбительными, когда ее увлечение коверкало не моду, а искреннее и глубокое стремление. В настоящую минуту Фофочка находилась в неопределенном положении, так как, после того, как она только что приучилась к демоническому образу мыслей, ей сейчас же пришлось перестраиваться на легкомысленный, а теперь как-то непонятно опрощаться (не по-толстовски и не по-

народнически) и чуть ли не обращаться к религиозности. Самым удобным она нашла пуститься в теософию...» [2. Т. 6. С. 260]. В военное время, когда русская армия отступала, все эти ужимки именно что коверкали «искренние и глубокие стремления» – стремление Кирилла пойти в добровольцы, отношение Лизаветы Семеновны к собственному жениху на фронте, чувства отца Кирилла. Патриотизм Фофочка понимает как бессмысленное кипение, проявляющееся в основном в разговорах: «– Что же, по-вашему, русские дома лишены энтузиазма? Возьмите хоть Кискиных: там всё горит, чуть не до драки, с пеной у рта обсуждают и Италию, и Англию, и Японию. Саксонский сервиз разбили, портреты Гёте и Шопенгауэра убрали – вот это я понимаю. А вы, как копчущки в жестянке, – апатичны, систематичны, сонны, будто сами – немцы» [2. Т. 6. С. 277].

Если в «Обыкновенном семействе» «кипение» героини только оскорбляет, а сама она подана отчасти в комическом духе, то в «Волнениях госпожи Радовановой» комизма уже не остается, а «кипение» заканчивается поистине трагически – самоубийством сына героини. Героиня аттестует себя так: «– Я рассуждаю зигзагами! Я не претендую на мужской ум! Слава богу, у меня ум женский, считающийся с сердцем, чувствами. И потом я горю, толкаю, воспаляю – в этом моя жизнь, мое назначение» [2. Т. 6. С. 251]. В итоге ее сын Вася, которому мать не в состоянии уделить внимание среди своих гражданских «волнений», кончает самоубийством, оставляя записку, что «всё ему кажется пустым и фальшивым». То есть с «сердцем, чувствами» госпожа Радованова на самом деле никоим образом не считается, и нарратив отчетливо осуждает «женский ум», столь распространенный у героинь Кузмина.

Госпожа Радованова являет собой не только тип энтузиастки, опасной для окружающих своими фантазиями, но и тип *матери-угнетательницы*, тоже не раз встречающийся в прозе Кузмина (типы персонажей очевидно гибридизируются). Особенно яркие его представительницы – матери в рассказе «Петин вечер» (1915), в незаконченном романе «Талый след» (1917) и повести «Нежный Иосиф» (1909). Рассказ «Петин вечер» имеет комические обертоны, но нельзя не заметить, как мать использует маленького ребенка в своих целях (пугает его, вытаскивая ночью из кровати без всяких объяснений, заставляет няню одеть его и тащит к отцу в кабинет, где между родителями происходит объяснение из-за ее измены, а ребенок оказывается «игрушкой», «плясуном» в ее руках и способом шантажа мужа). Более того, она обещает выбросить все его игрушки, поскольку сама находится в ажитации и хочет на ком-то выместить злость, и заставляет его плакать перед отцом, больно дергая за волосы, чтобы поменять ситуацию, в которой очевидно виновата, в свою пользу:

Мама заплакала, и в ту же минуту Петя почувствовал, что его больно дернули за волосы и чей-то шепот донесся сквозь наушники:

– Плачь, плачь! всё выброшу!

Неужели это мама? она же стоит молча и плачет! Но дергала-то его, очевидно, мама и притом так больно, что Петя в голос расплакался [2. Т. 6. С. 166].

В итоге героиня выходит сухой из воды, ловко манипулируя мужем и сыном.

Полностью лишена комизма ситуация в романе «Галый след». Здесь мать героя после смерти мужа – которого она, судя по всему, сама и убивает – навсегда выкидывает сына из дому. «Первою он заметил маму, ужасную, хотя ничего в ней не изменилось <...>. Он еще раз закричал, раньше чем заметил лежащего на полу отца. Только тогда мать поглядела на мальчика <...> Вошел Назар (тогда уже старик); мать с гадливостью прошептала: “Уберите его, Назар!” <...> Вика не двигался, не воображая, что это он – “он”, которого нужно убрать. Назар взял его за руку и увел. Мальчику показалось, что мать прошептала: “какой ужас” или “какая гадость”. <...> До сих пор всего острее его пронизывает незабываемый голос матери: “Уберите его, Назар!”, и белая, только что вымытая рука, медленно поднятая, которая, как живая, вдруг торопливо спряталась за спину...» [2. Т. 6. С. 432–433]. В «Нежном Иосифе» Екатерина Петровна тоже не жалеет сына, чтобы достичь своих целей, – она убийца, лгунья, распутница, темная личность, которая идет по головам и остается безнаказанной. Ее сын Виктор, еще подросток, уходит из дому, лишь бы не иметь с ней никакого дела, и она его легко отпускает, даже довольная тем, что его отсутствие поможет ей обдeldывать свои делишки. Когда же тот забирает некие бумаги, могущие ее скомпрометировать, она готова чуть ли не убить его, во всяком случае обокрасть, лишь бы эти документы вернуть, – и поручает это темное дело Саше Броскину, которому отдается в уплату.

Екатерина Петровна – не только мать-угнетательница: она одна из представительниц типа *зрелой женщины-хищницы* – другого константного типа героинь Кузмина. В «Нежном Иосифе» таких героинь две: другая – купчиха Ольга Ивановна Зыкова, судя по всему, убившая своего первого мужа, чтобы завладеть его богатством и жить по-своему. Иосиф спасается от той же судьбы исключительно потому, что, будучи своего рода «блаженным» (за что его и любят окружающие), решает отказаться от своего состояния и нового наследства в пользу жены – а самому уехать в Рим, куда вообще часто уезжают герои Кузмина и который представляется своего рода «финальной точкой» духовного путешествия, местом, где открываются истина и покой. Такой тип героинь – женщины-убийцы и распутницы, лишённые всякого нравственного чувства, ведомые исключительно желанием хорошо устроиться в жизни и на своем пути уничтожающие мужчин – как мужей, так и любовников и сыновей. В некоторых, более «легких», случаях это женщины, конкурирующие с собственными дочерьми, – как в рассказе «Опасный страж» (1910). Здесь мать семейства Лидия Петровна, якобы заботясь о благополучии дочери Верочки, фактически становится третьей в ее романе с Сергеем Павловичем Павиликиным: «Она с несколько неожиданным жаром предалась своей роли, стараясь узнать, что встретит Верочкино чувство <...>. Вероятно, ни одна ревнивая жена, следящая за ветреным мужем, ни одна стареющая любовница, что старается сохранить слишком юного возлюбленного, ни одна влюбленная институтка <...> никто из них так не искал

встреч, уединенных tête-à-tête'ов и задушевных намеками разговоров, как делала это любящая мать на страже» [2. Т. 3. С. 468]. Лидия Петровна доходит до того, что перехватывает письмо Павиликина Косте Гамбакову, где тот говорит о своих истинных чувствах к дамам Хвостовым, и открывает его содержимое дочери, тем самым разрушая ее возможное счастье – пусть и «слепое» (за день до того Сергей Павлович сделал ей предложение). По-видимому, она делает это из обиды – в письме Косте Павиликин называет себя «альфонсом старухи Хвостовой». Таким образом, мать здесь конкурирует с собственной дочерью и прикрывается ее интересами, тогда как, по сути, занята только собой.

Стареющая женщина, гонящаяся за равнодушным к ней юношей, составляет еще один постоянный женский тип в прозе Кузмина. Условно можно назвать его «женой Потифара», имея в виду ветхозаветный прототип: ситуация неудавшегося соблазнения, за которым следует месть, является магистральной в сюжетах с участием таких женщин. У Кузмина их множество в разных антуражах – например, в восточном это вдова Ноза из повести «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» (1909) («...нежность и настойчивость влюбленной вдовы всё усиливались, но я под разными предлогами уклонялся от страстных ласк...») [2. Т. 3. С. 419]), а в российском и современном Кузмину – Сандра Яковлевна в «Княгине от Покрова» (1918) («Она ясно видела в зеркале пожилую женщину, правда, с прекрасными глазами, но которую завтра можно будет назвать старухой, рядом с красивым, но безнадежно вульгарным молодым человеком...») [2. Т. 2. С. 424]) или Варвара Павловна в рассказе «Те же глаза» («Незадолго до смерти мужа она изменила ему с человеком моложе ее самой, пустым и нечестным. <...> Он всё вспоминал о несчастной влюбленной женщине, размякшей, с дергающимся ртом...») [2. Т. 5. С. 424, 428]); правда, во всех перечисленных случаях мужские персонажи – далеко не добродетельные Иосифы. Даже Марья Дмитриевна в романе «Крылья» (1906) – казалось бы, женщина очень религиозная, староверка, обнаруживающая в Ване родственную «младенческую» душу, и при этом персонаж, которому приписаны важные размышления о любви, по многим пунктам весьма близкие самому Кузмину, – обнаруживает свою слабую женскую природу, покушаясь на Ваню:

...она обняла Ваню и стала целовать его в рот, глаза и щеки, все сильнее прижимая его к своей груди.

Ване, сразу отрезвешему, стало жарко, неловко и тесно, и, освободясь от объятий, он тихо повторял совсем другим уже голосом:

– Марья Дмитриевна, Марья Дмитриевна, что с вами? Пустите, не надо!

Но та все крепче его прижимала <...>

– Да пусти же меня, противная баба! – крикнул, наконец, Ваня и, отбросив со всей силой обнимавшую его женщину, выбежал вон, хлопнув дверью [2. Т. 3. С. 147].

Марья Дмитриевна соединяет в себе с отмеченным типом «жены Потифара» еще и тип, который можно условно обозначить как «блаженная», под-

дающая плотскому искушению. Очень близка ей староверка Марина в повести «Нежный Иосиф»; она, как может, пытается противостоять своему влечению к Иосифу, который очень похож на ее умершего мужа. Она добровольно стремится к тихому умиранию, но незадолго до смерти признается: «...все равно умирать... скажу вам сегодня для такого дня. Я люблю вас, Иосиф Григорьевич, крепко люблю, не как брата, а как бы мужа, если б он жив был, любила» [2. Т. 3. С. 367]. Другой вариант того же типа – «святая блудница» Устинья в романе «Тихий страж» (1915): «...и она богомолка, и она девица, и четверо детей растут. Сама на клиросе псалтырь читает, а об амурных делах начнет говорить, так хоть святых вон выноси» [2. Т. 5. С. 13]. Причем она не «тартюф в юбке», а искренно соединяет в себе эти, казалось бы, противоположности: «Очень трудно с телом бороться, да я не знаю, и нужно ли. Ведь это такие пустяки, а на то, чтоб себя удерживать, уходят силы. <...> Все дни, все часы, все минуты он (человек. – В. З-О.) мыслит о том, от чего соблюсти себя желает. <...> Уж лучше тогда сделай – и позабудь; вот ты и покойна» [2. Т. 5. С. 33–34]. Это женщина могучего темперамента, которая считает, что подавление полового инстинкта ведет к одержимости сексом, и единственный способ обрести покой и Бога – это отделить телесную сферу от духовной.

Женщины у Кузмина вообще *блудницы* по своей сути (что, конечно же, являет собой типичный мизогинный топос), не способные удовлетвориться одним мужчиной. Характерна, например, фигура Манто из «Повести об Елевсиппе, рассказанной им самим» (1906). Герой выкупает Манто из публичного дома и женится на ней, но она несчастна: «Я знаю, что я – неблагоприятное и дурное создание, но я так не могу дольше жить, привыкшая к той жизни <...> дай мне уйти назад» [2. Т. 3. С. 240]. По доброй воле и без особенной надобности продают себя героини повестей «Приключения Эме Лебёфа» (1907) и «Путешествие сэра Джона Фирфакса...». Луиза де Томбель совращает Эме, а затем выгоняет его, когда он застаёт ее со старым графом де Шефревиль; Паска в этой же повести, как и Жакелина Дюфур в «Путешествии сэра Джона Фирфакса...», ведет совершенно свободный образ жизни, сожительствуя с мужчинами и мошенничая. Образ современной блудницы комически подан в новелле «Двое и трое» (1916): муж, приходящий в театр в годовщину смерти жены, обнаруживает там же двоих ее любовников, тоже пришедших вспомнить о ней, причем если романтическая фигура первого его почти не оскорбляет, то второй, «маленького роста, с животиком», пробуждает в нем возмущение – ему тягостна неразборчивость жены: «...ему было горько и стыдно за Вареньку. <...> И зачем только черт принес эту третью чучелу?! Прямо срам!» [2. Т. 6. С. 209]. Совсем иначе, со зловещим отблеском Пиковой Дамы, изображена тетушка Иосифа Александра Матвеевна в повести «Нежный Иосиф». Формально старая дева, на самом деле она имела множество любовников, и сейчас, в довольно преклонном возрасте, имеет «наложника» в лице кучера Пармена. «Мечтая о прошлом», она говорит: «...все они, как до дела дойдет, грубые мужики. И отдать себя навсегда одному! Я не дура...» [2. Т. 3. С. 246]. Она любит

поговорить о скабрзностях, и предметом ее постоянного расстройства остается то, что «лицо раньше всего тела стареется» [2. Т. 3. С. 248].

Рядом с типом блудницы стоит тип *роковой женщины*, поддерживающей в мужчинах самые низменные наклонности. Такие фигуры довольно редки у Кузмина, поскольку он имеет тенденцию скептически относиться к власти женщин над мужчинами в принципе. Но всё же иногда они появляются; самая яркая представительница этого типа – Вероника Чибо из романа «Крылья». Она изображена в паре со своей соперницей Анной Блонской, к которой художник Сергей относится как к «прекрасной даме» – любви духовной, не вызывающей плотского желания; напротив, Вероника – воплощенная власть плоти. Она изображена даже не слишком привлекательной, но имеющей неотразимое влияние как на мужчин, так и на женщин; это «небольшая женщина с ярко-черными волнистыми волосами, стоячими белесоватыми огромными глазами на бледном, не нарумяненном лице, с густо-красным, большим ртом, в ярко-желтом, вышитом золотом платье <...> Ваня машинально слушал рассказы о похождениях этой Вероники Чибо, где сплетались разные имена мужчин и женщин, погибших через нее» [2. Т. 3. С. 161].

Описание ее внешности напоминает одновременно вампирессу и ведьму (определение глаз как «стоячие» характерно у Кузмина для женских фигур, соотнесенных с потусторонностью). По мнению окружающих, она «просто – поганая баба, – и самые грубые названия слышались из уст корректных кавалеров, глядевших с желанием на <...> русалочки развратные глаза на бледном лице» [2. Т. 3. С. 161]. В итоге Вероника побеждает Блонскую, даже не вступая в борьбу за художника, и тот уезжает с ней на верную «погибель»:

– Сережа, опомнитесь! Вернемся, ведь вы погибнете, не только как художник, но и вообще!

– Что тут говорить? Поздно поправлять, и потом я так хочу! – вдруг почти крикнул художник [2. Т. 3. С. 163].

Вероника Чибо рождает у тех, кто подпадает под ее власть, страсть к саморазрушению, но не убивает собственными руками. Но есть у Кузмина и тип *женщин-убийц – вампиресс и ведьм* – в прямом смысле слова. Таковы несущие мужчинам гибель своими руками героини рассказов «Нечаянный провиант», «Неразлучимый Модест», сказки «Рыцарские правила», «декамероновской» новеллы «Мачеха из Скарперии», повести «Путешествие сэра Джона Фирфакса...». В «Нечаянном провианте» (1910) и «Неразлучимом Модесте» (1918) героини убивают мужчин из ревности. Первый из этих двух рассказов организован по принципу вставной и рамочной истории. В «рамке» повествование ведет незнакомец в вагоне, некогда монах; он рассказывает, как в монастырь приехали «старая старушка и молодая барыня» в тяжелом душевном состоянии. Когда они отбыли, выяснилось, что в привезенном ими и брошенном в монастыре мешке с замороженным «провиантом» находится расчлененное тело мужа этой барыни: «Потом в газете уже прочитали, что это был Петр Прохорович, которого из ревности жена его,

Зинаида Павловна, убила, разрезала, заморозила и с собою недели три возила, пока до нас не довезла» [2. Т. 3. С. 460]. Особенно любопытно, что рассказчик, бывший монах, подпал под власть этой страшной женщины:

– Вы все-таки ведь ее искали и теперь ищите?

Еле слышно тот прошептал:

– Может быть [2. Т. 3. С. 461].

Героиня рассказа «Неразлучимый Модест», купчиха Васса Петровна, убивает изменившего ей возлюбленного иначе – колдовским способом, заказав сорокоуст за упокой его души, притом что он еще жив. Таким образом она как бы переводит его из разряда живых в разряд мертвецов; Модест Несторович попадает под автомобиль рядом с ее домом и погибает. Более того, он теряет волю – в последние минуты, перед тем как впасть в смертельное забытье, он говорит Вассе Петровне: «Да <...> неразлучимо твоей. Я так устал» [2. Т. 5. С. 204].

Страстная любовь перерождается у некоторых героинь Кузмина в стремление к уничтожению объекта любви – по принципу «не доставайся же ты никому». Так происходит с Валерией в новелле «Мачеха из Скарперии» (1916), которая влюбляется в своего пасынка Нарчизетто, равнодушного к ней. Эта героиня, спроецированная одновременно на Федру и на Изабетту из пятой новеллы четвертого дня «Декамерона», подсылает к пасынку убийцу, который отрезает ему голову, и Валерия хранит ее в горшке с базиликом, а когда правда открывается, она вешается на своей рыжей косе.

Кстати, рыжий цвет волос, традиционно считающийся ведьминским, отличает и Стефанию в «Путешествии сэра Джона Фирфакса...». Это тоже красавица, чья обманчивая внешность таит угрозу смерти для связанных с ней мужчин. Джон едва избегает гибели, когда пробирается к ней в дом, околдованный ее красотой: «...она предложила мне поцеловать ее, но с тем условием, что я позволю себя привязать к дереву <...>. Когда я согласился и гречанка крепкой веревкой привязала меня к дубу, она вместо того, чтобы приблизиться ко мне, отбежала и, смеясь, сказала, что сейчас придет ее муж <...>. И она вложила в руку старика длинный кинжал, но грек, схватив оружие, закричал на жену: “Подлая колдунья! ты думаешь, я не знаю, что всё это значит? Ты заманиваешь для проклятого колдовства юношей, пользуешься их молодостью и хочешь, чтоб я проливал их кровь?!”» [2. Т. 3. С. 412–413]. Назовем среди представительниц названного типа еще Эдиту в сказке «Рыцарские правила» (1914): юный рыцарь Ульрих спасает от смерти прекрасную собой даму, а потом узнает, что «эта Эдита – не дама, а просто, простите, чертовка. Она пятерых мужей отравила, ростовщица и мошенница, да к тому же и колдовством занимается» [2. Т. 4. С. 99].

Следующий женский тип, характерный для прозы Кузмина, – это *невеста с того света*, тоже несущая гибель влюбленным в нее мужчинам. В отличие от персонажей предшествующего типа, у таких героинь нет злого умысла, тем не менее они оказываются смертоносными для героев. Такова Альбина, героиня «римского рассказа» «Невеста» (1915), которая приходит к своему жениху Семпронию через пять дней после своей смерти, и эротический акт с нею становится для героя смертным приговором:

Вдруг она укусила его в шею больно и сразу ослабла.

– Жизнь моя, Семпроний, жизнь моя.

Странная слабость напала и на Семпрония <...> он лежал сам без чувств <...> [2. Т. 2. С. 468–469].

Схожий сюжет разыгрывается в новелле «Тень Филлиды» (1910): здесь героиня, любовь которой отверг ее возлюбленный Панкратий, стремится во что бы то ни стало вызвать ответное чувство и ради этого притворяется, будто совершила самоубийство. Однако в финале выясняется, что самоубийство таки имело место, и, когда Панкратий, действительно, отвечает на любовь Филлиды, оказывается, что он совершил любовный акт с мертвой. Хотя о дальнейшей судьбе героя не сообщается (лишь о его ужасе, когда он видит «трехнедельное тление на ее челе»), легко предположить, что преступление священной границы между жизнью и смертью, пусть и невольное, не пройдет для него даром. Близка к этому женскому типу и таинственная Розалия из новеллы «Смертельная роза» – до конца непонятно, жива она или мертва, но, во всяком случае, маленькая дочь влюбленного в нее композитора предупреждает отца, что это «страшная» женщина, и предостерегает его от любви к ней, которая его погубит; между тем спутник Розалии заказывает композитору похоронную музыку.

Еще один губительный для мужчин женский тип у Кузмина – тип *амазонки*, воительницы. Хотя амазонки как таковые появляются у него довольно редко, Кузмин снабжает эпитетом «амазонский» тех женщин, которые ни во что не ставят мужчин и считают женский пол неизмеримо выше мужского. Такова, например, мать семейства в рассказе «Ванина родинка» (1916): «Сама – вдова, не чаявшая души в Сонечке, Вареньке и Катеньке, она была убеждена, что мир существует только для женщин <...>. Лишенные чрезмерного фанатизма матери, и дочери смутно разделяли эти амазонские взгляды, и в доме Комаровых и прославлялось, и воспевалось, и утверждалось лишь вечно-женское, как перл единственный создания. Мужчины могли только получать жалование, хорошо грести и править, когда катаются барышни, охотиться и танцевать, но вы бы несказанно удивили и оскорбили этих милых дам, спросив, например: “красив ли соседний реалист?” <...> Такой вопрос, когда есть сонм подруг и, наконец, три розы!?!» [2. Т. 3. С. 474].

Типологически близкие амазонкам (в качестве вариантов типа воительницы) валькирии пародийно упоминаются в рассказе «Завтра будет хорошая погода» (1915), где с этим образом связывается представление о силе, энергии, упрямстве и – что принципиально – способности «перебороть» мужчину: «...она была года на полтора старше моего друга, имея при русской широте и смелости какую-то не русскую настойчивость <...>. Если б дело пошло на то, кто кого переупрямит, то было бы еще неизвестно, кто одержит верх <...>. При том, она обладала завидною энергиею и, казалось, была рождена вдохновлять на геройские подвиги и великие произведения. Хотелось ее представить себе в виде рослой валькирии с какого-нибудь немецкого полотна, которая одною рукой поддерживает героев в шлемах и звериных шкурах, а дебелою шуйцею указывает на вдохновительную даль...» [2. Т. 4. С. 158].

В своем «натуральном» виде воительницы появляются у Кузмина дважды – в поэме «Всадник» (1908), где это «девица-муж» Браманта, призывающая героя вступить с ней в отношения «любви-ненависти» («Скуем любви союз и ненависти звенья!» [2. Т. 1. С. 165]), и в романе «Подвиги Великого Александра» (1909), где действуют собственно амазонки. Кузмин умножает детали, призванные вызвать отвращение читателя и показать этих женщин как «ухудшенный», «сниженный» вариант мужчины: «мужеподобие», короткие волосы, «грубые, хриплые голоса» и, конечно, запах «козлиного пота» – и это при том, что амазонки в исторических и литературных источниках обычно изображаются в героико-романтическом духе [6. С. 372–387]. Благодаря специфической соотнесенности эпизода с амазонками и эпизодов с Кандакией, девой Горгонией и царицей Роксаной (все эти фрагменты характеризуются эротическими домогательствами женщин к Александру, которые с равным отвращением героем отвергаются), амазонки предстают в «Подвигах Великого Александра» как женщины, ничем принципиально от других не отличающиеся, а отношения с ними – как один из вариантов явственно «несовершенной», профанной любви (в противовес отношениям героя с Гестеионом). Тем самым Кузмин как бы «снимает» специфику образа амазонки и, шире, воительницы вообще. Если у других авторов русского модернизма воительница противопоставлена «нормальным», «обычным» женщинам, то Кузмин отказывает ей в какой-либо исключительности.

Далее, в прозе Кузмина возникает еще такой специфический женский тип, который можно условно обозначить как «*Анны Минцловы*», – то ли они шарлатанки, то ли настоящие оккультистки, но, во всяком случае, фигуры темные, угрожающие, противопоставленные «живой жизни» и ее маленьким радостям. Сам Кузмин, как известно, испытал влияние Анны Рудольфовны Минцловой; как пишут Н.А. Богомолов и Дж. Малмстад, «сколько мы можем судить по опубликованным и не опубликованным при жизни текстам Кузмина, он довольно скептически относился ко всякого рода теософическим, оккультистским, масонским и тому подобным концепциям. Однако личность Минцловой, связавшись с его собственными переживаниями этого времени¹, произвела на него очень сильное впечатление» [7. С. 218]. Но уже в 1908 г. «он решительно уходит от попыток приобщиться к оккультизму, по-прежнему прокламировавшемуся в кругу Иванова А.Р. Минцловой, и даже в тех случаях, когда еще по старой памяти пускает мистический опыт в ход, это уже становится лишь игрой, которой он сам забавляется тем больше, чем больше в нее верят другие» [7. С. 231–232].

Как Минцлова пыталась подчинить своей воле Вяч. Иванова, особенно после смерти его жены Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, так ее навязывают окружающим и героини романа «Покойница в доме» (1914) Елена Артуровна и Софья Артуровна Ламбер. Они неожиданно появляются в доме Прозоровых после смерти матери семейства и претендуют на то, что способны слышать

¹ Речь идет о 1907 г.

желания своей умершей сестры. Они «обрабатывают» прежде всего вдовца (которого Софья Артуровна склоняет жениться на ней) и его дочь Екатерину Павловну, которая являет собой редкую у Кузмина фигуру положительной героини. Положительность ее состоит в природной веселости, решительности и жизнелюбии, которые всячески пытаются вытравить из нее зловещие тетушки. Катя изо всех сил сопротивляется их тягостному влиянию, ощущению «покойницы в доме», которое они навязывают, но временами теряет способность им противостоять: «...как ни бодрилась Екатерина Павловна, какая-то отравка в ней оставалась. Какая-то серая и липкая муть вошла в ее душу, и казалось временами необходимым встряхнуться, омыться в светлых и звонких струях всегда молодой жизни, отогнать от себя настойчивое воспоминание о белесоватых глазах, одутловатых бледных лицах и хромящей походке сестер Ламбер, об их странных, то нелепых, то таинственных словах...» [2. Т. 4. С. 24].

Интересно, что нарратив не ставит вопроса о том, действительно ли сестры обладают оккультной силой: некоторые события романа можно трактовать как в пользу этого предположения, так и против него. Как кажется, для Кузмина в принципе неприемлемо заглядывать за завесу жизни – противоестественно, опасно (как показывает судьба отца и сына Вейсов, поддавшихся влиянию сестер Ламбер), да и просто противно. Заканчивается роман вполне духоподъемно – Кате удастся сбросить с себя морок:

Катенька перечла письмо два раза и сказала ожидавшей горничной:

– Ответа не будет. Извинитесь перед Еленой Артуровной и скажите, что я очень устала и ложусь спать. А мне принесите холодной воды.

Потом, открыв окно в прозрачную зеленую ночь, она сказала громко:

– Пусть никогда не угаснет во мне дух жизни! [2. Т. 4. С. 87].

К тому же типу оккультных дам принадлежит Ревекка Вельтман в повести «Двойной наперсник» (1908), хотя ее образ и лишен пугающей силы Елены Ламбер. Но она тоже обладательница «белесоватых глаз» (негативный признак у Кузмина), «медленной, слегка прихрамывающей походки», гипнотизирующей манеры: герой, Модест Брандт, «шагая по узкой пустынной набережной, думал о белых огромных глазах Ревекки, ее всегда черном, всегда шелковом платье, ее собраниях, ее чем-то таинственных, чем-то влекущих словах, теплых, несколько полных полулюбовных, полуматеринских руках и груди, медленной прихрамывающей походке...» [2. Т. 6. С. 309]. Когда Модест начинает освобождаться от ее власти (прежде всего – женской) и влюбляется в Анастасию Веткину, «вещая сивилла» превращается просто в ревнивую мегеру, почти ведьму, хоть и пытается прикрываться потусторонними материями:

– Я люблю Веткину, – ясно повторил тот. <...> Она вскричала гневно и горестно:

– Несчастный! Я проклинаю вас, я отлучаю вас, я предаю вас Сатане. Через три дня вы умрете жалкою смертью, клянусь, телесною смертью, духовно же вы уже погибли. <...> Вот я даю вам смерть!

Она дунула на него всем существом, и белыми глазами, и грудью, и широким лицом [2. Т. 6. С. 322].

Но ничего не случается, и Ревекка вновь приходит к нему – уже с просьбой делить себя между нею и Веткиной. «Боже мой, ведь вам же сорок семь лет!» – оскорбительно для героини (которая, конечно же, соединяет с типом оккультной дамы и тип «жены Потифара») реагирует Модест.

Еще один женский тип Кузмина, очень распространенный, – это *девицы, гоняющиеся за женихами*, которые ими не интересуются. В отличие от «жен Потифара», речь идет о девицах, притом из «приличных» семей; их главная цель не столько эротическая, сколько матримониальная. Таковы, например, Ната в «Крыльях», Настя Гамбакова в «Кушетке тети Сони», Леля в «Нежном Иосифе». Они либо действительно не замечают, либо просто не желают замечать, что мужчины, намеченные в качестве брачной цели, ими не интересуются – и зачастую, кстати, потому, что увлечены мужчинами, как Штруп в «Крыльях», влюбленный в двоюродного брата Наты Ваню, или Сергей Павиликин в «Кушетке...» (1910), который находится в эротических отношениях с братом Насти Костей. Если матримониальные планы таких героинь всё же увенчиваются успехом, их замужняя жизнь оказывается незавидной – мужья так же продолжают свои похождения, героини же стараются их по-прежнему не замечать: такова судьба Насти Гамбаковой, как она показана в рассказе «Охотничий завтрак» (1910). Нарратив явно отмечен иронией по отношению к добровольной слепоте этих девиц и к тому, что цель выйти замуж «перекрывает» в их глазах реальность и реальные чувства.

Особенно любопытен рассказ «Синий ридикюль» (1916), где героиня-невеста обнаруживает, что у ее жениха была или даже есть содержанка. Катя стремится познакомиться с ней, чем крайне недовольны и ее жених, и ее брат: «Кате так самой понравилось быть чистой, идеалистически, несколько по-старомодному настроенной, что ей было тягостно перенести что бы то ни было, что хотя бы малейшим образом могло нарушить то идеальное состояние, ту позицию счастливой невесты, которая теперь стала казаться ей необыкновенно привлекательной. Не вполне выясненная история с Солнцевой томила Катину душу, и Лобанчикова захотела сама развязать этот последний узел, притом развязать так, чтобы не выйти из взятого тона, то есть возвышенно, идеально и благородно» [2. Т. 6. С. 186]. Пребывая в этих фантазиях, Катя назначает Солнцевой встречу, в ходе которой «благородно» собирается «отдать» ей своего жениха, но та понимает внутреннюю оскорбительность всего этого разговора: «Идите прямо домой, выходите замуж и живите с Богом, а всякие истории оставьте – это будет для всех лучше: и для вас, и для Алексея Ивановича, и для меня» [2. Т. 6. С. 189]. В итоге Катя, которая, казалось бы, совершила желаемый благородный поступок, не чувствует никакого облегчения – более того, она начинает смутно ощущать завидность своей роли и будущей жизни и, видимо, не осознавая стремления поменяться с любовницей своего жениха местами, предлагает ей обменяться сумочками.

Помимо добровольной слепоты, героиня «Синего ридикюля» отмечена еще и стремлением навязать жениху свою волю – примечательно, что его она вообще ни о чем не спрашивает, в том числе тогда, когда собирается

«отдать» его сопернице, которая замечает: «...Алексей Иванович не вещь, которую можно передавать из рук в руки. Едва ли он согласится, чтобы вы мне его уступили» [2. Т. 6. С. 188]. Эта склонность обращаться с мужчинами, как с вещами, вообще отличает героинь Кузмина, к какому бы типу они ни принадлежали. (Любопытно, что Кузмин не замечает: он просто инвертирует то положение дел, которое веками существовало в отношении женщин, а именно лишение их субъектности, отношение к ним как к вещи. То, что возмущает его применительно к мужчинам, даже не фиксируется им применительно к женщинам.)

Своего рода противоположностью героинь, стремящихся навязать мужчинам собственную волю, являются женские персонажи, относящиеся к типу «*платонической Шарлотты*» (позаимствуем название одного из рассказов Кузмина). Это персонажи, добровольно предающиеся иллюзиям по поводу любимого мужчины и согласные на любую, самую скромную роль, лишь бы присутствовать в его жизни. Своей жизни они как бы не имеют, отказываются от нее – и это имплицитно осуждается Кузминым. Такова героиня рассказа «Решение Анны Мейер» (1910), которая, увидев в Летнем саду двух офицеров, влюбляется в одного из них, ничего о нем не зная, следит за ним, нанимается в няни к детям сестры своего «возлюбленного» и начинает с ним переписку, признаваясь в любви. Она даже получает ответы на свои письма, хотя в реальности ничего как будто не меняется. Однажды она узнает, что на ее письма отвечает второй офицер. Но даже узнав правду и решив выйти замуж за давнего и не нравящегося ей поклонника, Анна просит офицера отвечать ей и дальше на письма, как раньше: наутро после свадьбы «Анна прошла в кухню и, сев за кухонный стол, начала писать быстро, как ранее обдуманное: “Милый друг, моя любовь к вам остается непоколебимой...”». Писала она долго, временами вздыхая и сладко улыбаясь» [2. Т. 3. С. 84].

Добровольное пребывание в иллюзиях характерно и для заглавной героини рассказа «Платоническая Шарлотта» (1915): влюбившись в Илью Петровича и всецело посвятив ему свою жизнь («...платонически любить значило: вставать чуть свет, бегать самой на рынок, ходить с Песков на Морскую за какими-то особыми французскими булками, относиться с благоговением к минутам, когда Илья Петрович поправлял ученические тетрадки, пришивать ему пуговицы и штопать носки и, главное, находить во всем этом источник не очень разнообразных, но неистощимых удовольствий» [2. Т. 4. С. 150]), она лишается положения «приличной» девушки, отказывает влюбленному в нее студенту выйти за него замуж и в итоге узнает, что Илья Петрович выгодно женится: «...наши отношения, которые мне так дороги, останутся такими же. Ведь между нами – платоническая любовь, которая ничего не требует и счастлива тем, что другой существует. Не так ли? Илья Петрович еще раз дружески пожал руку ничего не говорившей Шарлотте Ивановне и вышел...» [2. Т. 4. С. 157]. Рассказ заканчивается безмолвной и неподвижной позой героини, которая, с одной стороны, находится в шоке от

краха своих иллюзий, а с другой – продолжит, по-видимому, их культивировать и в изменившихся условиях. Так, по крайней мере, поступает героиня рассказа «Остановка» (1915): англичанка мисс Брайтон, служащая чем-то вроде гувернантки у молодой девушки, влюблена во Владимира Петровича, ее брата; случайно выясняется, что он имеет любовницу француженку и, кроме того, собирается жениться на приличной девушке своего круга. Француженка реагирует трезво, хотя и несколько цинично («...дела – делами, любовь – любовью...»), тогда как англичанка, оставаясь «фантазеркой», говорит: «...а я, что же? Я не изменюсь, конечно! Ведь я не ищу никаких прав, я просто люблю!» [2. Т. 4. С. 244]. Но Кузмин проводит грань между «просто любовью», которая, в его системе координат, и есть единственная настоящая любовь [8. С. 220–221], и фантазиями, не имеющими под собой почвы: любовь у него либо взаимна, либо неистинна, либо убийственна для объекта любви.

Фантазии и склонность к драме, к резким аффектам подрывают не только чувство любви у героинь Кузмина, но и их способность понимать искусство, что, по мнению писателя, составляет еще один типичный женский «грех». Таким образом, еще один тип его героинь – это *женщины, не понимающие искусства*. Среди подобных героинь нужно назвать, например, Фанни из новеллы «Портрет с последствиями» (1916). Возлюбленная талантливого художника, она изображена на его полотне «Женщина с зонтиком», которое пользуется огромным успехом на выставке. Но, сидя и любящая сама собой, героиня вдруг слышит суждение одной дамы: «Картина, безусловно, прекрасна, но какая противная изображена особа, вульгарная кривляка. Она воображает, что тут есть усталая чувственность, загадочность, демонизм! Ничего подобного: одна поза» [2. Т. 5. С. 209].

Это суждение заставляет саму героиню переменить свое прежде высокое мнение о портрете, и она требует от возлюбленного снять его с выставки. Когда тот отказывается, она разрывает отношения. В неожиданном финале новеллы выясняется, что истинное мнение дамы на выставке совсем иное: «Мне почему-то показалось смешным, что [она] сидит и смотрит на собственный портрет, и мне захотелось ее подразнить. Конечно, шалость. <...> Если она понимает искусство, умна и любит художника, конечно, она поймет, что я говорила вздор...» [2. Т. 5. С. 213]. Таким образом, шалость разрушает отношения художника и его возлюбленной – но только потому, что Фанни не понимает искусство, не умна и не любит художника.

Другая героиня такого типа – Варвара Павловна Свечина в рассказе «Слава в плюшевой рамке» (1916). Герой рассказа Виктор Карпинский – «поэт и мечтатель», его музой выступает Варвара Павловна, его дальняя родственница, в которую он влюблен: «...ее внимание к его таланту (она всегда говорила “гений”), вообще любовь к искусству, неплохое, несколько дамское исполнение музыкальных вещей, которые завтра должны сделаться модными, всемирно известными, – всё <...> пленяло Карпинского...» [2. Т. 6. С. 213]. Но постепенно его начинает смущать именно ее склонность к модному искусству, к «слишком внешней» стороне его труда, к мысли о

славе и деньгах, которые его ждут в будущем. Окончательный перелом происходит тогда, когда в ресторане Свечина аплодирует знаменитому романistu Викентию Брысю, который пользуется, по выражению героя, «кабацкой известностью». Его коробят «какой-то скорбный восторг», слезы, с которыми смотрит Свечина на этого бесталанного человека: «он просто чувствовал себя разбитым, уничтоженным, будто у него отняли какую-то очень дорогую ему вещь...» [2. Т. 6. С. 220], а именно – источник вдохновения и чувство любви. Возвращает ему способность к творчеству знакомство с молодым писателем, который восхищается его книгой: лишь признание равных составляет «прекрасную, настоящую славу» для человека искусства.

В ряду героинь, не понимающих искусства и тем оскорбляющих художника (писателя, композитора), убивающих его любовь, стоит и Анна Павловна в повести «Шелковый дождь» (1918). Возлюбленная талантливого композитора Лугова, она настаивает на своей любви к романсу «Шелковый дождь», который она воспринимает как подходящий звуковой фон к «легким, глупым, но понятным и милым мечтам» [2. Т. 2. С. 395]. Лугов оскорблен ее непониманием и сам исполняет романс: «Куда девались легкость, певучая легкомысленность и искренняя, правда, несколько слишком доступная, чувственность? Все грубее и грубее звучал мотив <...> будто играющий снимал дешевые тряпки с модницы, обнажая нескладное, вульгарное и стыдящееся тело» [2. Т. 2. С. 404]. Впоследствии выясняется, что романс сочинил в молодости сам Лугов; теперь, пройдя путем искусства гораздо дальше, он стыдится его – а убедившись, что у его возлюбленной нет вкуса, теряет любовь к ней: «Как бы ни нравилась мне женщина, как бы телесно я ни был к ней привязан, по-настоящему полюбить я могу только тогда, когда лучшие мои стремления могут быть поняты теми, кого люблю» [2. Т. 2. С. 411]. Сама же героиня искренне не понимает, что произошло, и приписывает произошедшие перемены ревности художника к ее юному поклоннику Фэзи, чья влюбленность ей нравится; фактически она любит только самое себя, о чем свидетельствует, в частности, сцена перед зеркалом: «Она долго смотрела на свою голую руку у локтя, улыбаясь <...> тихонько поцеловав свою ладонь, рассмеялась, глянула боком опять <...> на свое отражение» [2. Т. 2. С. 398]. О ее самовлюбленности догадывается Лугов, увидев ее легкомысленное отношение к Фэзи: «И опять уже новые сомнения зародились в голове у Лугова, может ли понять его искусство, и всякое, человек, который проходит мимо настоящей любви, даже не замечая ее» [2. Т. 2. С. 419].

В тех же случаях, когда «творцом» выступает сама женщина, Кузмин высмеивает уже не ее непонимание чужого искусства, а способность к творчеству (неверие в женские творческие способности – стереотип маскулинного гендерного порядка [9. С. 126–155]). Так, в новелле «Исполненный совет» (1918) изображена писательница-эмансипе, в жизни которой подчеркивается контраст между реальностью и ее писаниями («...чем пыльнее и грязнее было вокруг нее, чем больше к ней приставали с хозяйственными невзгодами, тем больше ей хотелось выводить в своих повестях богатых молодых великосветских людей со сложными эротическими переживаниями,

изысканных, свободных и современных» [2. Т. 5. С. 215]) и которая навязывает себя молодому любовнику. «Как писательнице ей часто приходилось отвечать разным неизвестным корреспондентам, там более что романы ее затрагивали вопросы по большей части любовные или семейные» [2. Т. 5. С. 213]; однажды она дает письменный совет молодому мужчине, который полюбил девушку и не знает, как порвать с «прежней любовью к пожилой женщине», «отбросить ненужную жалость» и «быть откровенным и смелым до конца» [2. Т. 5. С. 216]. Когда же выясняется, что этот совет она дала собственному любовнику, вся ее бумажная решительность испаряется. После разрыва она ищет утешения в писании: «И, взяв перо, большими буквами написала: “Глава восьмая”» [2. Т. 5. С. 221]. Очевидно, Кузмин высмеивает здесь беспочвенность, поверхностность и иллюзионизм женского творчества – точнее, то, как он это творчество видит.

Наконец, обозначим еще один тип женских персонажей Кузмина – это *девушки-калеки*, не-совсем-женщины, которые как бы лишены телесности, претензий на взаимную любовь к мужчине («Меня никто полюбить не может», – говорит Соня в «Нежном Иосифе» [2. Т. 3. С. 263]) – и потому терпимы автором. Таковы Соня в «Нежном Иосифе» и Люба в «Тихом страже» – героини, спроецированные на женских персонажей Ф.М. Достоевского, прежде всего на Лизу Хохлакову из «Братьев Карамазовых», отчасти на юродивую Хромоножку в «Бесах». Это героини, питающие глубокую, неэгоистичную и чистую, спасительную любовь к Иосифу и Павлуше соответственно. В «Нежном Иосифе» Соня отправляется вместе с Иосифом и Андреем Ивановичем Фонвизиним в Рим, создавая с ними духовный союз: «Все любившие и любящие с вами, – сказал Фонвизин и поцеловал обоих в губы» [2. Т. 3. С. 380].

Но, как только любовь такой героини получает надежду осуществиться в земном плане или обретает хоть какой-то намек на телесность, она оказывается брошенной. Так, Павлуша, поцеловав исцелившуюся Любу и с ужасом осознав свое влечение к ней, якобы оскорбляющее души обоих, покидает ее. Основным маркером становится претензия героини на обладание героем; поэтому калека Феклуша, являющаяся в то же время богатой невестой и ищущая приобрести себе мужа, изображается в «Нежном Иосифе» такой гадкой: «В двери, подпрыгивая и семеня ногами, вошло небольшое существо в ярком платье и платке поверх кокетливо растрепанной прически, оно шипело и делало приветственные жесты маленькими ручками, не то танцуя, не то приседая» [2. Т. 3. С. 343].

Совсем редки у Кузмина всецело положительные женские персонажи. Таковы уже упоминавшаяся Катя из романа «Покойница в доме», борющаяся за то, чтобы сохранить в себе «дух жизни», горничная Поля в рассказе «Своему делу мастер» (1915), мужественно и просто воспринимающая известие о потере мужем ног на войне («устройство на уме, не ропот, не бунт, не отчаяние, а крепкая верная любовь и хозяйственность» [2. Т. 4. С. 249]); швейка Ксюша в рассказе «Аврорин бисер» (1916), молящая Бога о том, чтобы «от ее добра другим худа не было» [2. Т. 6. С. 176]; Софья Петровна,

разоблачающая шпиона, в рассказе «Правая лампочка» (1914), а также героини из произведений, чье действие отнесено к далекому прошлому, в том числе легендарному: верная жена Ксанфа Калла из «Рассказа о Ксанфе...» (1913); Лавиния в новелле «Хорошая подготовка» (1916), парадоксальным образом приобретающая себе «верного и спокойного мужа»; Лоренца в «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1919) – «глупая», но верная подруга и спутница своего мужа; Машенька в повести «Набег на Барсуковку» (1914), не терпящая «маскарада» и иллюзий, а также героини сказок «Дочь генуэзского купца» (1913), беззаветно любящая своего супруга просто за то, что он существует, и «Золотое платье» (1913), где героиня, «не гордая и щедрая сердцем» [2. Т. 4. С. 119], ради спасения родного города отказывается от того, что любит больше всего. На этом список почти исчерпывается. Кроме того, почти в каждом из названных произведений положительная героиня состоит в контрастной паре персонажей: Кате противопоставлены сестры Ламбер, Поле – ее хозяйка, Ксюше – заказавшая платье барышня и пр. Таким образом, счет явно не в пользу положительных героинь.

Может быть, ситуация лучше в другой группе женских персонажей – старшего возраста? Но и *старух* Кузмин изображает весьма нелицеприятно. Вспомним, например, Матильду Петровну из «Тихого стража», ненавидящую побочного сына своего умершего супруга – Павлушу, так сказать, ангела-хранителя ее собственного сына, буквально готового отдать за него свою жизнь. Правда, перед смертью, когда рядом с ней остаются только Павел и Валентина, а ее сын задерживается у любовницы, она осознает свою неправоту перед Павлом: «<...> прости... Была зла... Теперь вижу... Благодарю...» [2. Т. 5. С. 82]. Отравляет жизнь своей семье бабушка Маргарита из одноименного рассказа (1916), вечно всем недовольная, счастливая только тогда, когда ждет какого-либо несчастья. Крепко держит в своих руках всю семью тетя Павла, сестра генерала Гамбакова в рассказе «Кушетка тети Сони», доходя порой до тирании – в отличие от своего мягкосердечного брата. В рассказе «Княгиня от Покрова» Нина Яковлевна фактически прогоняет из дому красивую племянницу, оставшуюся без крова над головой и без гроша в кармане, чтобы та не мешала ей «пристроить» собственных непривлекательных дочерей. В «Нежном Иосифе» тетушка героя Александра Матвеевна выступает некой пародией на старуху-графиню из «Пиковой дамы» Пушкина и изображена, как уже говорилось выше, старой развратницей, не считающейся ни с чьими чувствами и пользующейся людьми исключительно ради собственного удовольствия. А безумная Поликсена (на самом деле – Пелагея Николаевна) в рассказе «Балетное либретто» (1917) преследует героя горячечными фантазиями на грани «эротического помешательства».

Не лучше обстоят дела и в «исторически-легендарных» повестях и рассказах Кузмина. Обычно старухи изображаются у него своднями, мошенницами и старыми, а потому еще более отвратительными, распутницами. Так, в рассказе из византийской жизни «Девственный Виктор» (1916) его тетушка Пульхерия, ханжа и лицемерка, готова заплатить за то, чтобы ее

набожного племянника свернули с пути добродетели блудницы и бражники, лишь бы удостовериться в том, что его девственность не проистекает из тайной гомосексуальности. А экономка Фелиция в рассказе «Папаша из дымовой трубы» (1918) просто груба и жестока; она забрала власть в доме над всеми, в том числе над своим хозяином, а также способствовала тому, что мать маленького героя была выброшена из дому и утопилась с горя. В общем, женщины старшего возраста у Кузмина показаны ничуть не лучше молодых; они даже опаснее, ибо в силу возраста, статуса и зачастую богатства у них больше влияния и власти, губительных для окружающих.

Таким образом, анализ конструирования фемининности Кузминым во всем его прозаическом корпусе подтверждает уже выдвигавшийся различными исследователями на частном материале тезис о литературной мизогинии Кузмина [10. С. 104–116; 6. С. 354–387; 1. С. 91]: женщины, действительно, в подавляющем большинстве изображаются им без всякой симпатии и наделяются множеством отрицательных качеств. В этом аспекте кузминского творчества гораздо более выражены константы, нежели эволюция: хотя те или иные женские типы оказываются более или менее востребованы в связи как с внутренними обстоятельствами (скажем, героиня-окультистка появляется в художественном мире писателя примерно с 1908 г., после разочарования Кузмина в мистических концепциях Минцловой, тип староверки-блаженной тоже в основном относится к раннему периоду творчества, когда сам писатель был близок к старообрядцам), так и с обстоятельствами внешними (после начала Первой мировой войны тип энтузиастки, ранее сводившийся у Кузмина к богемным дамам, активно включается им в рассказы с военной тематикой), практически все они спорадически возникают в разных по времени произведениях – им только придаются разные акценты. По-видимому, все эти женские типы складываются в некое общее и весьма неодобрительное представление Кузмина о женщинах, являя собой разные его грани.

Из всего сказанного очевидно, что многие модернистские мифы, связанные с женственностью, у Кузмина подверглись модификации. Те из них, что высвечивали темную сторону женственности, вполне находили у него отражение (типы мертвой невесты, блудницы, вампирессы, демонессы и вообще представление о женщине как несущей опасность и смерть были крайне востребованы у модернистов, проистекая из ключевого текста культуры *fin de siècle*, эсхатологической по своей сути, – Откровения Иоанна Богослова, или Апокалипсиса, с ярким образом «вавилонской блудницы», сидящей на Звере), другие же, подчеркивавшие комплементарность женского начала мужскому, напротив, отрицались. Скажем, центральный для модернизма образ андрогина как идеального единства маскулинного и фемининного был Кузмину чужд, и в своих фигурах воительниц, в частности амазонок, писатель довольно зло пародировал его. Откровенное равнодушие, если не неприятие, демонстрировал писатель по отношению к концепции Вечной Женственности и к мифу о Софии Премудрости – при том что он был одним из лучших знатоков гностицизма в эту эпоху [6. С. 369–370, 384–385]. Более

того, он неоднократно травестировал этот миф, подставляя на место Софии маскулинного персонажа – как происходит это, например, в поэме «Всадник» (1908), где вместо Беатриче и Психеи (персонификаций Вечной Женственности в литературе русского модернизма) странствующий герой в мистериальном центре находит мальчика Амура.

Если же говорить о том, в какой мере и как Кузмин воспроизводит топосы маскулинного гендерного порядка, ставящего женщину «от природы» ниже мужчины (а этот порядок господствовал в рассматриваемую эпоху, хотя в нем намечались существенные «трещины»), то нужно подчеркнуть, что писатель находит весьма оригинальные трактовки этих топосов. Такова, например, одна из главных «претензий» Кузмина к женщинам – их склонность к фантазированию, «чрезвычайность» женского воображения, потребность в постоянной ажитации, «энтузиазм». Хотя истоки этой претензии можно обнаружить в стереотипе о якобы «истеричности» женщин, у Кузмина он подается в очень изящно модифицированном виде. То же касается и традиционного представления о «ведьмовстве», к которому якобы склонны женщины: на этой почве у Кузмина возникает тип оккультистки, но и здесь основная претензия писателя заключается не в стереотипе о том, что они якобы служат злу, а в том, что они истребляют «дух жизни», затемняют непосредственную радость бытия своими мутными высказываниями и «прозрениями». В конечном счете Кузмин неизменно выступает «адвокатом реальности» – непосредственной радости жизни, умения видеть в ее мелочах источник утешения, пользоваться минутой – и это неумение и есть то главное, что ставит он в вину женщинам.

Список источников

1. Панова Л.Г. Сюжет как металитературный ребус: Михаил Кузмин – забытый провозвестник модернистской прозы // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 1. С. 79–149.
2. Кузмин М.А. Собрание сочинений : в 6 т. М., 2017.
3. Зусева-Озкан В.Б. Новый матриархат: гендерные инверсии в пьесах «Женский вопрос» Тэффи и «Судьба мужчины» Н. Урванцова // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890-х – 1930-х годов. М., 2022. С. 297–314.
4. Вейнинггер О. Пол и характер: Теоретическое исследование / пер. с нем. В. Лихтенштадта ; под ред. и с предисл. А. Волинского. СПб., 1908. 484 с.
5. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. 400 с.
6. Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М., 2021. 712 с.
7. Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. 664 с.
8. Панова Л.Г. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом // Русская литература. 2010. № 4. С. 218–234.
9. Савкина И.Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М., 2023. 472 с.
10. Дмитриев П.В. М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. 552 с.

References

1. Panova, L.G. (2017) *Syuzhet kak metaliteraturnyy rebus: Mikhail Kuzmin – zabytyy provozvestnik modernistskoy prozy* [The plot as a metaliterary rebus: Mikhail Kuzmin – the forgotten herald of modernist prose]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*. 1. pp. 79–149.
2. Kuzmin, M.A. (2017) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow: Knizhnyy Klub Knigovek.
3. Zuseva-Ozkan, V.B. (2022) Novyy matriarkhat: gendernye inversii v p'esakh "Zhenskiy vopros" Teffi i "Sud'ba muzhchiny" N. Urvantsova [New matriarchy: gender inversions in the plays The Women's Question by Teffi and The Fate of a Man by N. Urvantsov]. In: Zuseva-Ozkan, V.B., Akimova, A.S. & Andreeva, A.S. (eds) *Zhenshchina moderna: Gender v russkoy kul'ture 1890-kh – 1930-kh godov* [Modern Woman: Gender in Russian Culture of the 1890s – 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 297–314.
4. Weininger, O. (1908) *Pol i kharakter: Teoreticheskoe issledovanie* [Sex and Character: A theoretical study]. Translated from German by V. Likhtenshtadt. Saint Petersburg: Tipografiya Pechatnoe iskusstvo.
5. Ekonen, K. (2011) *Tvoretz, sub'ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of women's writing in Russian symbolism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
6. Zuseva-Ozkan, V.B. (2021) *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhety* [The Warrior Maiden in the Literature of Russian Modernism: Image, motives, plots]. Moscow: Indrik.
7. Bogomolov, N. & Malmstad, Dzh. (2007) *Mikhail Kuzmin: Iskusstvo, zhizn', epokha* [Mikhail Kuzmin: Art, life, epoch]. Saint Petersburg.
8. Panova, L.G. (2010) "Portret s posledstviyami" Mikhaila Kuzmina: rebus s klyuchom [Portrait with Consequences by Mikhail Kuzmin: a rebus with a key]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 218–234.
9. Savkina, I.L. (2023) *Puti, pereput'ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury* [Paths, Crossroads and Dead Ends of Russian Women's Literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
10. Dmitriev, P.V. (2016) *M. Kuzmin: razyskaniya i kommentarii* [M. Kuzmin: Research and comments]. Saint Petersburg: Renome.

Информация об авторе:

Зусева-Озкан В.Б. – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (Москва, Россия). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.B. Zuseva-Özkan, Dr. Sci. (Philology), leading research fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.01.2023;
одобрена после рецензирования 17.02.2023; принята к публикации 07.03.2024.*

*The article was submitted 11.01.2023;
approved after reviewing 17.02.2023; accepted for publication 07.03.2024.*