

Екатерина Кузнецова

Гендерные и литературные инверсии в повести В. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины»¹

Ekaterina V. Kuznetsova

Gender and Literary Inversions in the Story of V. Bryusov "The Last Pages from a Woman's Diary"

Екатерина Валентиновна Кузнецова (Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) katkuz1@mail.ru.

Ekaterina V. Kuznetsova (PhD; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences) katkuz1@mail.ru.

Ключевые слова: женщина-автор, новая женщина, сверхженщина, фемининность, маскулинность, гендерная инверсия, ирония

Key words: female author, new woman, super-woman, femininity, masculinity, gender inversions, irony

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_110

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_110

В статье на примере «женской» повести В. Брюсова анализируется работа писателя с литературным, культурным, социальным и гендерным дискурсом эпохи модерна. В результате рассмотрения авторской фемининной маски, сюжета, характеров главных персонажей и высказываемых ими суждений, а также аллюзий на другие знаковые произведения русской литературы второй половины XIX — начала XX века, делается вывод о гендерной и литературной инверсии как основе поэтики и художественно-своеобразия повести. Брюсов проблематизирует такие традиционные представления, как женская/мужская сексуальность, активность/пассивность, эмоциональность/рациональность, свобода/несвобода в любви, верность/измена, инцест, моногамия и полигамия. Детективно-любовная фабула, основанная на адюльтере, помогла ему переосмыслить некоторые философские и литературные концепции своего времени: идею «сверхчеловека», романтическую и символистскую сакрализацию фемининности, патриархатный образ женщины как страдающего начала, тютчевское представление о любви как о роковом поединке, идеи позднего Л. Толстого о семье и браке, декадентский архетип роковой женщины и т.д. Одновременно Брюсов иронизирует над собственными ранними эротическими восточными стилизациями, а также мексикано-испанской неоромантической лирикой К. Бальмонта и его псевдорыцарскими литературными масками.

The article analyzes the writer's work with the literary, cultural, gender and social discourse of the modern era on the example of the diary "women's" story by V. Bryusov. As a result of the analysis of the author's feminine mask, plot, characters of the main heroes and the judgments expressed by them, as well as allusions to other iconic works of Russian literature of the second half of the 19th — early 20th century, the author of the article comes to the conclusion about gender and literary inversion as the basis of the poetics and artistic originality of Bryusov's story. Such traditional ideas as female/male sexuality, activity/passivity, emotionality/rationality, freedom/unfreedom in love, loyalty/betrayal, incest, monogamy and polygamy are being revised. A detective-love plot based on adultery helped him rethink some philosophical and literary concepts of his time: the idea of a "superman" (F. Dostoevsky, F. Nietzsche), the romantic and symbolist sacralization of femininity, the patriarchal image of a woman as a suffering being, Tyutchev's idea of love as a fatal duel, the ideas of the late Leo Tolstoy about family and marriage, the decadent archetype of a femme fatale, etc. At the same time, Bryusov ironically reinterprets his own early erotic oriental stylizations, as well as K. Balmont's Mexican-Spanish neo-Romantic lyrics and his pseudo-cavalier literary masks.

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда «Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна» № 23-28-00348 в ИМЛИ РАН.

С самых первых своих произведений Валерий Брюсов стремился перевоплотиться в женщину-автора. Еще в сборниках «Русские символисты» он создает образ-мистификацию, поэтессу Зинаиду Фукс, от лица которой публикует два ироничных стихотворения в духе Ш. Бодлера². В ранних стихах Брюсова можно также обнаружить произведения, написанные от женского лица, например «Из письма» и «Мечты о померкшем» 1894 года («Juvenilia»). Наиболее известна его книга «Стихи Нелли» (1913), якобы принадлежащая перу какой-то начинающей поэтессы, хотя настоящее имя автора не было загадкой для современников.

Мы обратимся к прозаическому опыту Брюсова, к попытке постичь сознание женщины в повести «Последние страницы из дневника женщины» (1910), написанной от женского лица, но изданной под подлинной фамилией автора³. Об этом произведении в аспекте гендерной проблематики высказывали отдельные наблюдения такие исследователи, как С.С. Гречишкин, И.А. Жеребкина, А.В. Лавров, М.В. Михайлова и др., однако оно не становилось предметом развернутого анализа.

Будучи по природе своего художественного дара экспериментатором, Брюсов настойчиво стремился проникнуть в женскую душу и психику, а также отразить многие злободневные вопросы, связанные с гендерными стереотипами эпохи, «гендерным беспокойством» (Дж. Батлер) и так называемой проблемой пола. Сам автор сформулировал свою задачу в предисловии к сборнику «Ночи и дни» (1913) как желание «всмотреться в особенности психологии женской души»⁴. Брюсов старался написать прозаическое произведение так, как это бы сделала женщина, дать ей голос, и тем самым стимулировать собственную творческую активность. По мнению К. Эконен, выбор женской авторской маски был для него «средством достижения хаотической и творческой силы подсознания» [Эконен 2011: 77].

Дневниковая форма изложения представлялась автору наиболее подходящей для создания вызывающего доверие образа женского творческого субъекта, излагающего свою точку зрения, выговаривающегося перед невидимым собеседником. Однако героиня не превращается в единственного нарратора. За счет введения в повествование длинных диалогов и монологов повествование становится полифоническим, и мы слышим голоса и аргументы других действующих лиц. Можно сказать, что жанр дневника размывается Брюсовым, сохраняя лишь формальные признаки: датированные записи, описывающие текущие события от первого лица.

Фабула повести переворачивает схему традиционного патриархатного любовного треугольника, точнее многоугольника. Не мужчина, а женщина имеет несколько партнеров и составляет центр, вокруг которого вращаются все остальные персонажи. Героиня повести Nathalie состоит в интимных отношениях с тремя партнерами: с мужем Виктором Валерьяновичем у нее свобод-

2 См. подробнее о провокативном и во многом пародийном образе поэтессы Зинаиды Фукс в раннем творчестве Брюсова в монографии Дж. Стоуна [Стоун 2022: 62–63].

3 Первая публикация повести состоялась в журнале «Русская мысль» (1910. № 12. Отд. 1. С. 3–51). Этот номер журнала подвергся аресту по обвинению в безнравственности, но вскоре дело было прекращено. Позже, в 1913 году, Брюсов издал повесть в составе сборника «Ночи и дни» (рассказы и драматические сцены) [Гречишкин, Лавров 1988: 436].

4 Брюсов В.Я. Ночи и дни. М.: Скорпион, 1913. С. 1.

ный брак, они живут, не стесняя друг друга и не вмешиваясь в чужую личную жизнь. Помимо супруга у нее два любовника, представляющих два разных мужских типажа, к которым она испытывает различные эмоции. Модест Никандрович Илецкий — художник, демоническая страстная личность, но не выставляет своих картин, жаждет славы после смерти. Володя — пылкий студент, бывший участник революционного кружка. Он всего на несколько лет младше Nathalie, но она его воспринимает как мальчика и награждает характеристиками «милый мальчик», «детский голос».

Завязка сюжета происходит, когда мужа Nathalie находят убитым в его кабинете и начинается следствие. На серьезный разговор приезжает обеспокоенная будущим дочери и ее репутацией мать, которую Nathalie называет на французский манер «маман». В повествование вводится тема семейных отношений в родительской семье и матери с дочерью, а читатель узнает знакомые пассажи, отсылающие к «Крейцеровой сонате» (1890) Л. Толстого и его публицистике, связанной с размышлениями о взаимоотношениях полов и условностях брачных ритуалов в высшем обществе. Nathalie дает своей прагматичной матери следующую характеристику:

Маман — злой гений всей нашей семьи. С раннего детства она учила меня и сестер *лицемерию*. Воспитание она нам дала самое поверхностное. *Развертила она нас с ранних лет*, чуть не подсовывая откровенные французские романы, но требовала, чтобы мы прикидывались *наивными дурами*. <...> С пятнадцати лет она начала нас тренировать и натаскивать (иначе не умею назвать) *на ловлю женихов* и двоих старших устроила превосходно; устроит и Лидочку... <...> Мать готовила меня к одному: *к разврату и к торговле собой* (с. 164)⁵.

Очевидно, что Брюсов рефлексировал над словами главного героя «Крейцеровой сонаты», что современное супружество — это узаконенный разврат. Последовательную критику социального института современного брака и общепринятых отношений между полами мы можем увидеть и в более ранних статьях и трактатах Толстого: «Новое Евангелие» (1882), «В чем моя вера» (1884), в его последнем романе «Воскресение» (1899). По мнению М. Заламбани, скандализирующая общественное мнение прямота рассуждений в «Крейцеровой сонате» резюмирует критическое отношение Толстого не только к дворянскому браку по расчету, но и к попытке построить буржуазный брак по любви и перекидывает мостик к произведениям Серебряного века, давая толчок к появлению новых дискурсов на тему эротике и семьи [Заламбани 2017: 228–229].

В похожем ключе размышляла в своих статьях о проблемах брака и современница Брюсова, писательница и общественная деятельница Н.А. Лухманова, критиковавшая возрастные мезальянсы, отношение к женской красоте как к товару, фактическую продажу женщины родней «тому, кто предложит самую высокую цену»: «Таким образом, в творчестве писательницы брак по расчету отождествлялся едва ли не с легализованной проституцией, что, по ее мнению, закономерно вело к разрушению самого института семьи» [Михайлова, Назарова 2023: 272] (ср.: [Левицкая 2019]).

5 Здесь и далее цитаты из повести Брюсова даются в тексте с указанием в скобках номера страницы по изданию: Брюсов В.Я. Повести и рассказы / Сост., вступ. ст. и примеч. С.С. Гречишкин, А.В. Лавров. М.: Правда, 1988. Курсив везде наш, за исключением особо оговоренных случаев.

Однако Брюсов игнорирует негативное отношение Толстого к сексуальному наслаждению самому по себе и весь комплекс моральных противоречий, проистекающих из необоримой силы полового влечения. Брюсов реабилитирует право героини на чувственные удовольствия вне брака и без условия непременного деторождения. Жертвой современного брачного союза становится мужчина: не супруг убивает неверную жену, а любовник из ревности убивает самого мужа. Автор не оперирует понятиями стыда или вины и выводит разговор об измене и сексуальной близости из морально-нравственной плоскости. Поведение героини описывается как *естественное*, как самовыражение ее личности и проявление ее натуры, то есть отвергается ключевая для литературы и культуры XIX века «идея морального и — как следствие — уголовного наказания за проявление женской сексуальности в форме адюльтера» [Жеребкина 2023: 143].

Счастливым для героини финал отличает повесть Брюсова как от «Анны Карениной» или «Леди Макбет Мценского уезда», так и от судьбы прототипа Nathalie, графини М.Н. Тарновской (1877—1949), осужденной на восемь лет тюрьмы в 1910 году. Один из ее любовников, Николай Наумов, убил из ревности ее богатого жениха, незадолго перед тем переписавшего на Тарновскую все свое состояние и застраховавшего свою жизнь на крупную сумму в ее пользу. Убийство было задумано графиней и другим ее любовником, Донатом Прилуковым. Тарновская активно защищалась на суде, апеллировала к расшатанным нервам, к несчастному первому замужеству, но суд вынес обвинительный приговор (см.: [Лурье 2012]). В тюрьме Тарновская создала автобиографическое произведение, опубликованное полностью в 1912 и 1913 годах⁶. Брюсов отрицал связь между своим сюжетом и делом Тарновской (активно освещавшимся в прессе), однако современники уловили «заимствование сюжетных ситуаций из скандального судебного дела» и упрекали Брюсова в стремлении к дешевой популярности [Гречишкин, Лавров 1988: 437].

Как мы увидим далее, Брюсов трансформирует реальные обстоятельства биографии Тарновской, например, денежный мотив убийства он отбросит и заменит его более «литературным». Очевидно, что обращение к криминальному жанру усиливало литературную занимательность повести, расширяло круг читателей. Это отражает влияние массовой литературы начала XX века, в частности, огромной популярности рассказов о Шерлоке Холмсе и Нате Пинкертоне, а также, вероятно, прозы Достоевского.

В отношениях Nathalie с Володей традиционные гендерные роли и эмоциональные характеристики перевернуты: перед читателем предстает сильная, активная, спокойная, уверенная в себе женщина и слабый, пассивный, чрезмерно эмоциональный, экспансивный мужчина, ослепленный своими чувствами:

— Ты — прекрасна. Я не могу придумать лица красивее. Мне хочется целовать каждое твое движение. *Ты пересоздала меня.* <...> ...все мои поступки, все мои мысли и желания, *самая моя жизнь — зависят от тебя. Вне тебя — меня нет...* (с. 148—149).

6 Тарновская М. Мемуары М. Тарновской: (Исповедь истерзанной души). Киев: Самообразование, [1912]; Тарновская М. Записки М. Тарновской: (Исповедь истерзанной души). Киев: Тип. т-ва Е.А. Синькевич, 1913.

Более опытная женщина «творит» из наивного юноши идеального возлюбленного, развивает его, просвещает в вопросах любви и выступает в мужской роли совратителя невинности: «...я была первая женщина, которой он *отдался*. Я взяла, я выпила его невинность» (с. 150). В описании пары Nathalie — Володя заметны и аллюзии Брюсова к архетипу мужчины-творца, восходящему к мифу о гениальном ваятеле Пигмалионе и о его прекрасной статуе Галатее. Гендерные роли, однако, оказываются инвертированы:

В нем мне нравится *мое создание*. Какой он был дикий, когда мы встретились с ним в Венеции! <...> Я в его душе угадала иной облик, *совсем как скульптор, который угадывает свою статую в необделанной глыбе мрамора*. Ах, я много потрудилась над Володей! (с. 149).

И далее Nathalie продолжает свою мысль, объективируя и присваивая себе Володю, лишая его личности, собственной воли и субъектности:

Как же мне отдать кому-нибудь Володю? Он — мой, он — моя собственность, я его сделала и имею все права на него...

В нем я люблю опасность. Наша любовь — тот «поединок роковой», о котором говорит Тютчев. Еще не победил ни один из нас. Но я знаю, что *может* победить он. Тогда я буду его рабой. Это — страшно, и это — соблазняет, притягивает к себе, как пропасть (с. 150; курсив В.Я. Брюсова).

Потенциально возможное любовное рабство Nathalie, ее подчинение и зависимость можно считать лишь приятной игрой ее воображения, маловероятной фантазией. М.В. Михайлова отмечает, что подобный же «агрессивный вариант женского характера Брюсов развивал и в дальнейшем» в сборнике «Стихи Нелли» [Михайлова 2004: 98].

В Володе воплощен тип фемининной маскулинности: «Какие у тебя *ласковые губы*, пахнущие, как земляника в июле, какие *нежные плечи*, как у девочки, которые хотелось искушать в кровь, как умел ты лепетать *слова наивные и страстные* вместе...» (с. 190). Брюсовская инверсия гендерно окрашенных признаков (внешность, характер, ментальность) вызывает в памяти читателя образ андрогина, чрезвычайно важный для поэтики модернизма. Его возникновение может быть обусловлено влиянием популярного философского труда О. Вейнингера «Пол и характер. Принципиальное исследование» (1902), переведенного на русский язык в 1908 году⁷. Вейнингер утверждал, что все люди состоят из смеси мужского и женского начал, при этом «мужское» начало активно, продуктивно, сознательно, морально и логично, в то время как «женское» — пассивно, непродуктивно, бессознательно, аморально и алогично. Для модернистской художественной практики были характерны представления о том, что гендер не совпадает с биологическим полом. Это делало возможной *мену гендерными ролями*, проявившуюся, в частности, в «женских» речевых масках писателей-мужчин и «мужских» масках писательниц (лирическое «я» З. Гиппиус, П. Соловьевой, мужское лицо автора-повествователя в прозе Н. Петровской и др.): «Эти эксперименты модернизма с гендер-

7 Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование / Пер. с нем. В. Лихтенштадта, под ред. А. Вольнского. СПб.: Посев, 1908. О русском вейнингеризме, пик которого пришелся как раз на рубеж 1910-х годов, см.: [Берштейн 2004].

ными конструктами... открывали дорогу деконструкции нормативной идеи единой, твердой, универсальной маскулинности и столь же универсальной фемининности» [Зусева-Озкан, Кузнецова 2022: 13]. А главной героине повести приписаны мужские атрибуты (волевые качества, хладнокровие, активность), позволяющие утверждать себя в роли маскулинной «фаллической женщины» (З. Фрейд)⁸.

Анализируя свои отношения с Володей, героиня прямо называет одну из концепций страстной любви, которая осмысливается и по-своему проверяется в повести. Это тютчевский «поединок роковой», столкновение двух недюжинных натур, представленное в знаменитом стихотворении «Предопределение». И в этой борьбе мужчина выступает в традиционно женских ролях соблазненного, страдающего и жертвы, а женщина в мужских — охотницы, соблазнительницы. Володя характеризуется не только внешними признаками женственности, но и внутренними качествами, считавшимися женскими, — импульсивностью, наивностью, эмоциональностью, даже истеричностью.

Но подобный соревновательный тип любовных взаимоотношений развивается у Nathalie не столько с Володей, сколько с художником и демонической личностью Модестом. Он более сильный и опасный противник. Модест мечтает полностью покорить ее, так как воспринимает любовь как доминирование и победу одного партнера над другим либо их взаимное уничтожение. Nathalie постоянно чувствует в нем затаенную угрозу («Модест — зверь опасный», с. 155). Почтительное отношение к поэтическим достижениям и мистическим прозрениям Тютчева не мешает Брюсову подвергать его взгляды пересмотру за счет гендерной инверсии, отдавая «в борьбе неравной двух сердец» победу женщине, а не мужчине. Модест мечтает о полном обладании героиней:

Со всей наивностью я хочу обладать тобою вполне, иметь над тобой все права, какие можно. <...> ...у меня не может быть другого желанья, как взять тебя совсем, увериться, что отныне ты — моя, и моя навсегда (там же).

Казалось бы, на контрасте с руководящей ролью в романе с Володей, с Модестом у Nathalie должны бы выстраиваться более традиционные отношения, в которых он сильный мужчина, а она — слабая, покоряющаяся, уступающая его нажиму женщина. Однако Nathalie не хочет терять свою независимость и мечтает отдохнуть от замужества:

*Но как только кончатся хлопоты по введению в наследство, я уеду за границу, на Ривьеру или в Швейцарию, и год или другой отдохну от своей замужней жизни. Мне надо стряхнуть и смыть с себя всю эту грязь, что пристала ко мне за годы *вынужденного разврата*... Что дальше делать, это будет видно (с. 166; курсив В.Я. Брюсова).*

Выделенные курсивом слова «вынужденного разврата» отсылают к позднему Толстому, о взглядах которого мы уже говорили, и демонстрируют интересный перевертыш: законный брак — это вынужденный разврат, а отношения с лю-

8 «Фаллическая женщина» — в классическом психоанализе понятие, описывающее женщину с символическими атрибутами фаллоса (сила, власть, статус). В широком смысле — любая женщина, обладающая традиционно мужскими характеристиками.

бовниками, то есть адюльтер — это честное удовлетворение своих душевных и телесных потребностей.

И.А. Жеребкина высказывает ряд наблюдений, касающихся того, что *женская сексуальность* в культуре Серебряного века, как правило, становилась способом обретения и маркирования *женской субъектности*, которая не могла реализоваться в других сферах. Но проявлялась эта сексуальность именно вне брака, в адюльтере или в гомосексуальной близости. Бытовало мнение, отразившееся в ряде литературных текстов эпохи (например, в поэзии И. Северянина), что получить сексуальное удовольствие женщина может только с любовником, тогда как муж не рассматривался как полноценный сексуальный партнер. По мнению исследовательницы, культура модерна могла принять женскую сексуальность лишь как *трансгрессивную*, то есть нарушающую установленные нормы и правила поведения в обществе:

Вступая в отношения с женщинами, Брюсов каждый раз стремится понять ту конструкцию женского наслаждения, которое сам он пережить не может, но высоко ценит как новую, дополнительную возможность литературной выразительности. <...> В результате Брюсов, легализуя женскую сексуальность в культуре символизма и связывая с ней новые уникальные возможности для развития литературного дискурса, одновременно создает и новые патриархатные модели интерпретации женского: *женская субъектность определяется только трансгрессивной сексуальностью*, которая и является высшей формой ее «подлинной» реализации в культуре [Жеребкина 2023: 123].

Тема адюльтера становится центральной в повести Брюсова и рассматривается с точки зрения обоих полов. Голоса не получает только законный супруг Nathalie. Когда героиня официально становится вдовой и не может уже ему формально изменить, она испытывает «темное чувство неловкости», отдаваясь Володе, которое «никогда не испытывала ранее, изменяя живому» (с. 149). Таким образом, сексуальная близость утрачивает свою глубину и притягательность для женщины модерна, как только перестает быть адюльтером.

Разные по темпераменту мужчины проявляют и разную реакцию на потенциальную измену своей возлюбленной — агрессивную и аутоагрессивную: Модест говорит, что *убьет ее*, Володя — что *убьет себя*. «Маленький ревнивец» и «художник-дьявол» — так называет она своих кавалеров (с. 158). Сильная и хитрая женщина искусно манипулирует двумя соперниками. Она выступает в типично мужской роли соблазнителя и Дон Жуана, плетущего интриги с несколькими партнерами. «Новая женщина» принципиально отрицает моногамию, отстаивает свободу в любви, культ мгновения, потакание минутным страстям: «Как бы ни была глубока и разнообразна любовь одного человека, он никогда не заменит того, что может дать другой. Иногда один жест, одно слово, одна интонация голоса стоят того, чтобы ради них кому-то “отдаться”» (с. 162).

Подобную концепцию любовной страсти как коллекции уникальных переживаний, достижимых только с разными партнерами, пытались реализовать в своем жизнетворчестве В. Брюсов, К. Бальмонт, И. Северянин и др. Не случайно некоторые критики утверждали, что Nathalie — это сам автор в женском облике, что ее нельзя считать «новой женщиной», так как она *не женщина вообще*, а фикция, авторская маска Брюсова. Такая точка зрения представлена, например, в рецензии Е. Колтоновской «Брюсов о женщине» (1910):

Откуда в ней это безмятежное ледяное спокойствие, ее основная черта? От жизни, угасившей в женщине сердце, отнявшей у нее главное богатство — эмоциональность? Или, может быть, в сильной степени от духовного отца — Брюсова?

Черты, взятые автором для своей героини из современной жизни, постоянно сталкиваются и переплетаются с теми, которые он передал ей невольно от своей собственной природы. Потому и образ ее вышел нецельным⁹.

Образ героини, с одной стороны, вызывает параллели с вполне реальными женщинами той эпохи, а с другой, может рассматриваться как воображаемый образ, предваряющий некие ожидания и призванный выполнять «функции создания и осмысления альтернативных ролей женщин в обществе» [Эконен 2011: 56]. Известный пример схожего поведения современницы Брюсова — знаменитая актриса Сара Бернар, регулярно нарушавшая устоявшиеся стандарты «женского» поведения: «Во многом ее образ жизни был настолько бунтарским (и “аморальным”), насколько вообще было мыслимо в ту эпоху: она одна растила сына, заводила любовников, а в юности позировала для фото ню» [Факснелд 2022: 552]. Еще один литературный образ представлен, например, Е. Нагродской в романе «Гнев Диониса» (1910), главную героиню которого Колтоновская, не разделявшая модернистских представлений о женственности, также охарактеризовала как «женщину с мужской психологией»¹⁰.

На наш взгляд, другой персонаж повести в большей степени соответствует автору, точнее брюсовской социальной маске, которую он усиленно конструировал. Художнику-декаденту Модесту писатель подарил свой образ «черного мага» и даже создал в его лице ироничную пародию на самого себя. Хотя Модест и не поэт, но он живописец-любитель, представитель искусства и богемы. Во время одного из свиданий он демонстрирует Nathalie свои картины, сюжеты которых перекликаются с узнаваемыми сюжетами и мотивами лирики и прозы Брюсова — эротизм, псевдоисторизм, древневосточная и античная тематика, мифы и легенды:

Теперь на входящего со всех сторон глядят *странные женщины*, созданные Модестом: со спутанными белокурыми волосами, с глазами *гизехского сфинкса*, с албыми губами *вампира*. Они то кружатся в пляске вокруг *дерева с гранатовыми плодами*, то лежат, обессиленные, на мраморных *ступенях гигантской лестницы*, осененной кипарисами, то, бесстыдные, ждут на широких, тоже бесстыдных, *ложах* своих жертв... (с. 159).

На другое свидание с Nathalie Модест является в костюме восточного жреца или царя, который также имеет параллели в творчестве Брюсова, особенно в его любовной и эротической лирике:

9 Колтоновская Е. Женские силуэты. Статьи и воспоминания (1910—1930). М.: Сомпон прэсе, 2020. С. 492. Ср. характеристику героини Брюсова как, напротив, удачного женского образа: «Здесь Брюсов проник в то святое святых, о котором знает только женщина, здесь его психологический анализ помог ему нарисовать такой законченный, такой яркий и живой образ женщины, какой нам едва ли случалось встречать за последнее время!..» (Закржевский А.К. Карамазовщина: Психологические параллели: Достоевский, Валерий Брюсов, В.В. Розанов, М. Арцыбашев. Киев: Журнал «Искусство», 1912. С. 27).

10 Там же. С. 489.

Он встретил меня не в своем обычном костюме, но в странной восточной хламиде, расшитой золотом. Обстановке комнат тоже был придан восточный, древнехалдейский характер. Картины со стен были сняты. <...> Модест откуда-то достал множество статуй и барельефов, изображающих *ассирийских богов и царей*, увесил стены странным, древним оружием, лампочки превратил в факелы, весь воздух напоил какими-то сильными, пряными *духами и курениями*. <...> Без малейшей черты шутки или игры *Модест бросил на жаровню какие-то зерна и пал ниц*. Длинная его одежда распростерлась на полу, и черная его голова коснулась самого пола. Ему так шла эта жреческая поза, что я почти почувствовала себя в древнем Вавилоне, ночью, в башне, *отроковицей, ждущей сошествия бога Бэла...* (с. 184—185).

Образы экзотических деревьев, сфинкса, львов, вампира, халдейского жреца и жрицы, храмовой проститутки, одурманивающих курений — художественные примеры образов из ранней брюсовской декадентской поэзии (например, «Халдейский пастух», «Жрец Изиды», «Цирцея» или «Дон Жуан»). Даже из Верлена Брюсов переводит стихотворение «Резиньяция», содержащее такие строки об экзотической любви: «Меж золота и дорогих камней, / Под музыку, в пьянящем аромате / Мне снился рай ласкающих объятий»¹¹. В самопародии «На себя» поэт иронизирует над своим пристрастием к Древнему Востоку: «Я — фараон. Я жил на свете. / В Египте занимал я трон. / Тому уж двадцать пять столетий, / Как умер я. Я — фараон»¹². Брюсов иронично переносит свои литературные образы в реальное поведение героя: «восточный жрец» с помощью незамысловатого маскарада достигает полного успеха во время свидания с Nathalie, и она отдается ему в тумане восточных благовоний. Но вне театрального антуража, подстегивающего чувственность, любовь Модеста ей уже неинтересна¹³.

Героиня Брюсова подробно заносит в дневник их споры о природе любви и обладания, которые демонстрируют примеры самых распространенных в начале XX века представлений о любовном чувстве: *истинная любовь и любовь как игра, материнская и жертвенная любовь, любовь как физическое влечение и романтическая влюбленность*:

— Я всегда знал, — продолжал Модест, как бы не услышав моего вопроса, — что *истинная любовь женщине недоступна*. <...> А женщина или ищет в любви забавы (и это еще самое лучшее!), или привязывается бессмысленно к человеку, служит ему, как *раба*, и счастлива этой своей *собачьей привязанностью*. Мужчина в любви — *герой или жертва*. Женщина в любви — или *проститутка, или мать*. <...> Это говорит статистика самоубийств. *Требовать от женщины любви так же смешно, как требовать зоркости от крота!* (с. 170—171).

Модест озвучивает мизогинные представления о неспособности женщин к чувству. В свою очередь, Nathalie невысокого мнения о способности мужчин понастоящему бескорыстно любить и принимать женщину:

-
- 11 Брюсов В.Я. Резиньяция // Верлен П. Замкнутый рай. Стихотворения. М.: Звонница, 2021. С. 13.
 - 12 Брюсов В.Я. На себя // Валерий Брюсов глазами современников / Сост., подгот. текстов, примеч. и коммент. А.Ю. Романова. СПб.: Росток, 2018. С. 491.
 - 13 Брюсов сам характеризовал свою повесть как ироническую, однако критики этого не заметили, назвав эту сцену «пошлейшим маскарадным представлением» и «балаганной магией» [Гречишкин, Лавров 1988: 437—438].

Как это скучно! <...> Все твердят: я хочу тебя всю, но ни один не подумает, достаточно ли глубока и широка для того его душа! (с. 172).

В поисках новых ощущений Nathalie решает попробовать себя даже в роли проститутки. Незнакомец, который начинает настойчиво за ней ухаживать, представляет собой прозрачную карикатуру на К. Бальмонта, с которым у Брюсова были сложные отношения литературной и человеческой дружбы-вражды:

На уровне Никитского бульвара меня догнал какой-то молодой человек. Он был в шляпе с большими полями и одет хорошо. Явно он был пьян.

Он мне сказал:

— *Мадонна!* позвольте мне быть вашим пажом.

Я посмотрела на его лицо с рыжеватой бородкой и ответила:

— Для пажа вы слишком стары.

— Тогда вашим рыцарем.

— А посвящены ли вы в рыцари?

— Меня посвятил славный рыцарь *дон-Кихот Ламанчский*.

Все это было глупо, но разве можно рассчитывать, что повстречаешь на улице «Помпея» или «Цезаря».

Я покорно шла рядом с незнакомцем, а он продолжал пьяную болтовню:

— *Мадонна!* На эту ночь я избираю вас *дамой своего сердца*. И своего портмоне, если вам угодно. Разве чувство измеряется фунтами и аршинами? Я буду вам верен одну ночь, но моя верность будет тверже, чем *рыцаря Тогенбурга*.

<...>

— Меня зовут *дон Хуан Фердинанд Кортец, маркиз дела Валле Оахаки*. Я — новое воплощение *завоевателя Мексики*. Если же имя мое кажется вам слишком длинным, вы можете называть меня просто Хуаном.

— Позвольте называть вас *Жуаном*, потому что мое имя *донна Анна*.

О, *мадонна!* Едем на наш пир, и да явится в свой час к нам статуя твоего покойного мужа. *Командор!* Приглашаю тебя, приди и стань на страже у дверей нашей спальни (с. 174—175).

Мы процитировали этот отрывок из повести, чтобы продемонстрировать, насколько он насыщен литературной игрой, намеками и скрытыми цитатами. Сходство незнакомца с фигурой Бальмонта представлено как на уровне портрета (рыжеватая бородка, широкополая шляпа, щегольской костюм), так и на уровне поведения (нетрезвые высокопарные речи с обилием литературных аллюзий). Испанский и мексиканский колорит соответствуют поэтическим темам сборников Бальмонта 1900-х годов, а Дон Жуану посвящен один из лирических циклов сонетов поэта, охотно примерявшего на себя маску знаменитого соблазнителя. Непристойное предложение «проститутке» провести с ним ночь за деньги маскируется высокими метафорами и клятвами в вечной любви¹⁴: «Брось свою жизнь, отдайся мне, и я буду поклоняться тебе, как бо-жеству» (с. 176).

14 Бальмонт предпочел не узнать себя в этой иронической сцене, но в личном письме намекнул, что все понял, и уколол автора тем, что тот совершенно растворился в своей героине: «Весьма осуждаю, тебя, Валерий, за твою женскую повесть и совершенно невозможную “психодраму”. Ай-ай, ах-ах, ой-ой, мне больно. Где же Валерий Брюсов? Или его больше нет?» (Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т. 98. Кн. 1. М.: Наука, 1991. С. 226).

Бальмонт не мог в том или ином виде не возникнуть в произведении, посвященном ревизии модернистских дискурсов любви, страсти, телесности и наслаждения. Это были его заветные темы, хотя и брюсовские тоже. Н.А. Богомоллов, анализируя ранние прозаические тексты и дневники Брюсова, неопубликованные при жизни, приходит к выводу, что эротика, близость и покорение женщин были для молодого писателя способом построения образа исключительного человека, гения и декадента [Богомоллов 2004]. Воспоминания М. Цветаевой свидетельствуют о том, что в глазах современников имена Брюсова и Бальмонта были теснейшим образом связаны, хотя и во многом полярны: «Бальмонт, Брюсов. Росшие в те годы никогда не называли одного из них, не назвав (хотя бы мысленно) другого. <...> Все, что не Бальмонт — Брюсов, и все, что не Брюсов — Бальмонт»¹⁵.

Таким образом, в экзальтированных речах подвыпившего гуляки на бульваре ироническому переосмыслению подвергаются романтическая сакрализация возлюбленной и декадентский культ свободной любви. С одной стороны, на словах провозглашается поклонение женщине как божеству, а с другой стороны, ее благосклонность откровенно покупается и оправдывается проповедью обладания «без клятв и заветов». Подобные полярные модели поведения широко были представлены в любовной лирике Бальмонта, а также в массовой литературе русского модерна¹⁶. Они также подвергаются анализу в статье З. Гиппиус «Зверобог» (1908), в которой писательница с горечью пишет, что женщины самой для себя как будто и не существует, она обязательно предстает в этих контрастных и взаимоисключающих абстрактных ипостасях: *божество — проститутка, зверь — бог*¹⁷.

Все вышесказанное демонстрирует, что категория фемининного в начале XX века все еще внутренне раздвоена: женщина мыслится либо прекрасной и непорочной (при этом бестелесной, пустой, формируемой, бессубъектной), либо падшей и порочной (телесной, активной, сексуальной, угрожающей) [Эконен 2011: 61—104]. Иными словами,

с одной стороны, она представлена высшим по значимости символом в общей концептуальной иерархии символизма — Вечной Женственностью; с другой стороны, она рассматривается в качестве пассивной, лишенной духовного «я» субстанции, полностью детерминированной своей сексуальностью [Жеребкина 2023: 96].

В повести Брюсова эти две ипостаси фемининного смешиваются и предстают в ироническом преломлении: привлекательная женщина в глазах подвыпившего «рыцаря» и божество, и блудница.

Брюсов исключает денежный мотив, столь важный для дела Марии Тарновской, и выстраивает концепцию убийства как способа проверки собственного характера и личности на прочность и эксклюзивность. Модест признаётся, что тем самым *он хотел преступить себя*, «в своей любви пройти до

15 Цветаева М. Герой труда // Константин Бальмонт глазами современников / Сост., подгот. текстов, примеч. и коммент. А.Ю. Романова. СПб.: Росток, 2013. С. 53.

16 См. подробнее про декадентскую эотику в творчестве Бальмонта и Брюсова: [Кузнецова 2023]. Примеры пародий на эротическую лирику Бальмонта, высмеивающих это же несоответствие исторических или мифологических параллелей и бытовых приземленных реалий, см.: Константин Бальмонт глазами современников. С. 697, 724.

17 Гиппиус З. Зверобог // Образование. 1908. № 8. С. 20—24.

последнего предела», стать достойным возлюбленной, пожертвовав ей всем: «своим именем, своей жизнью, своей совестью» (с. 187). Очевидная «литературность» этого посыла вызывает в памяти читателя теорию Родиона Раскольникова. Однако у Брюсова ни сам аморальный поступок, ни воздаяние за него не становятся центральными темами художественной рефлексии автора, так как в фокусе его внимания не проблема преступления и расплаты за него, а *поведение человека под воздействием страсти*. Модест совершает убийство для психологического подавления возлюбленной своей жертвой, обретения власти над ней через совершение экстраординарного поступка.

Но жертва оказывается напрасной, преступление раскрывается, и художник отправляется на каторгу. Героиня повести отмечает с ликованием победу над коварным и искушенным мужчиной: «Модест плачущий, Модест, просящий у меня утешения, не страшен мне! Я победила. Я свободна. Мне хочется ликовать и петь пэан...» (с. 172).

А идеалист Володя совершает самоубийство, не выдержав разрушения своих иллюзий и идеалов, а также поняв, что не может покорить Nathalie: «...пусть он одолеет меня в поединке любви — и я буду рада оказаться побежденной. Но поддаваться или притворяться побежденной я не хочу» (с. 181). В приступе отчаяния Володя *топчет томик Тютчева* — роковой поединок любви и в этом случае завершается победой женщины. По мнению М.В. Михайловой,

по-настоящему ново было то, что женщина Брюсова представляла не традиционно страдательным началом, а в той или иной мере вершительницей своей и мужской судьбы, хотя в соответствии с существующими в обществе гендерными стереотипами писатель отвел женщине единственное — уготованное ей как и прежде — поле деятельности: любовь [Михайлова 2004: 98].

Новаторство Брюсова также заключается в перетасовке и карнавальном предъявлении стереотипных, уже многократно растиражированных в литературе масок женственности и мужественности. Однако и сделанного оказалось достаточно, чтобы повесть обвинили в безнравственности [Гречишкин, Лавров 1988: 436] при полном отсутствии в тексте собственно эротических сцен. Покушение на общественные нормы и гендерные стереотипы в данном случае показалось более опасным, чем фривольные описания в рамках традиционных ролей.

После самоубийства Володи Nathalie рассуждает на страницах своего дневника о том, что женщина разрешает себя любить, но не хочет никому принадлежать, кроме самой себя:

Я хочу свободы в любви, той свободы, о которой вы все говорите и которой не даете никому. <...> Но зачем же вы хотите сделать меня своей собственностью и мою красоту присвоить себе? (с. 190).

Nathalie, стремящаяся обладать Володей и никому его не уступать, непоследовательна в своих убеждениях и явно позволяет себе больше, чем требует от других. Если суммировать все убеждения и свойства ее личности, то главную героиню повести можно отнести не только к типу «новой женщины», но и «сверхженщины», который стал в начале XX века важным объектом для авторской рефлексии:

Как и «новая женщина», «сверхженщина» также отвергала существующий общественный порядок распределения гендерных ролей, следовала непривычным для большинства правилам поведения, отрицала утвердившиеся морально-этические установки. <...> Но если в представлении читательской аудитории главными характеристиками «новой женщины» были следование высокому идеалу общечеловеческой любви и служение делу освобождения угнетенных, то «сверхженщина» на первое место выдвигала принципиально иные ценности: культ красоты, самообожествление, идею абсолютной свободы, в том числе свободы от романтических чувств и «от любви к детям» [Михайлова, Назарова 2023: 271].

О. Матич определяет подобный тип фемининности как *маскулинная, кастрирующая женщина*, «эмансипированная от прокреативной природы» и демонстрирующая превосходство над «обычной» женщиной. Она считает его, наряду с фемининным мужчиной-денди, одной из отличительных черт гендерной ситуации начала XX века и следствием кризиса традиционной маскулинности [Матич 2008: 25].

Неординарность Nathalie выступает ярче на фоне двух второстепенных женских персонажей, Веры и Глаши, представляющих хрестоматийные литературные типажи-функции: «недалекая подруга» и «служанка-соперница». Вера представляет собой светскую женщину, сплетницу, изменяющую мужу от скуки и не наделенную умом и рефлексией. Ее задача — показать читателю, что сексуальная свобода и светский статус еще не делают из кокетки «сверхженщину». Образ Глаши еще более функционален. Являясь также любовницей Модеста, она помогает ему совершить убийство и тем самым увязывает узлы детективной интриги. А для Модеста Глаша — традиционная жертва, обманутая женщина, тогда как Nathalie — желанный приз.

Еще одна сюжетная линия повести, связанная с гендерной проблематикой, касается отношений главной героини с ее младшей сестрой Лидочкой и может также иметь параллели с Достоевским. Лидочка пока не замужем, живет с сестрой в одном доме и тайно, страстно влюблена в нее:

Я люблю тебя иначе, иначе, — кричит Лидочка. — Я в тебя влюблена. Я без тебя жить не могу! Я хочу тебя целовать! Я не хочу, чтобы кто-нибудь владел тобою! Ты должна быть моя!

<...>

— Ничего не знаю! Знаю только, что люблю тебя! *Люблю твоё лицо, твой голос, твоё тело, твои ноги.* Ненавижу всех, кому ты даешь себя целовать! Ненавижу Модеста! Затопчи меня насмерть, мне будет приятно. Убей меня, задуши меня, я больше не могу жить!

Лежа на полу, она хватает меня за колени, целует мои ноги сквозь чулки, плачет, кричит, бьется (с. 167).

Сначала Nathalie отрицает подобные отношения, но позже она уступает, и сестры вместе уезжают за границу. Таким образом, Брюсов обозначает проблему гомосексуального влечения и инцеста, но не углубляется в нее: никаких рассуждений или комментариев по этому вопросу не следует, все описывается лаконично и преподносится как свершившийся факт.

Появление в повести линии Лидочки, влюбленной в собственную сестру, — дань новым веяниям рубежа XIX—XX веков, акцентировавшим внимание на гомоэротическом влечении. М. Фуко пишет, что именно в это время «гомосек-

суальность стала говорить о себе, отстаивать свою законность и свою “естественность”, и часто в тех же терминах, в тех же категориях, посредством которых она была дисквалифицирована медициной» [Фуко 1996: 202]. И заявлять о себе гомосексуальность стала прежде всего в литературе. Эта тема была поднята О. Уайльдом и другими писателями его круга. Не без влияния французских символистов лесбийская страсть стала характерна для русской женской литературы начала XX века, отразившись в творчестве Л. Вилькиной, Т. Щепкиной-Куперник, Л. Зиновьевой-Аннибал, А. Мар, С. Парнок, М. Цветаевой и др. Брюсов с увлечением переводит стихотворения своего любимого поэта П. Верлена, посвященные женской любви: «На террасе», «Сафо», цикл «Подруги» («Весна», «Лето») и др. Высоко ценил он и поэзию Ш. Бодлера, в частности, его стихотворение «Лесбос».

Но в сцене объяснения двух сестер угадывается и другой источник. Мотив сильной и мучительной, на грани допустимого, влюбленности двух названных сестер исследуется в незавершенном романе Ф. Достоевского «Неточка Незванова» (1849). Страстный, эмоционально-чувственный порыв Кати, рассказывающей о своих чувствах Неточке, сопровождается слезами и поцелуями и стилистически напоминает описание истерического признания Лидочки:

Но мигом она вскочила с места и, вся раскрасневшись, *вся в слезах, бросилась мне на шею*. Щеки ее были влажны, губки вспухли, как вишенки, локоны рассыпались в беспорядке. Она *целовала меня как безумная, целовала мне лицо, глаза, губы, шею, руки; она рыдала как в истерике*; я крепко прижалась к ней, и мы сладко, радостно обнялись, как друзья, как любовники, которые свиделись после долгой разлуки. Сердце Кати билось так сильно, что я слышала каждый удар. <...>

— Неточка! — прошептала Катя сквозь слезы, — ангел ты мой, я *ведь тебя так давно, так давно уж люблю!* Знаешь, с которых пор?

— Когда?

— Как папа приказал у тебя прощения просить, тогда как ты за своего папу заступилась, Неточка... Си-ро-точка ты моя! — протянула она, снова осыпая меня поцелуями. Она *плакала и смеялась вместе*¹⁸.

Влияние Достоевского на Брюсова, возможно, проявилось и в форме произведения, написанного автором-мужчиной *от женского лица*. Незавершенный замысел Достоевского — написать роман-воспитание, повествующий о мучительном превращении девочки в женщину в патриархальном мире, — мог быть интересен Брюсову не столько как история становления женщины (он не останавливается подробно на детстве и юности Nathalie), сколько как пример дискурса, *способа говорения женщины о себе*. Провокативность и инновативность произведения Достоевского, его вариация литературного сюжета «нетривиальной истории женщины, рассказанной ей самой» [Савкина 2023: 251], не были замечены и оценены современниками в 1840—1850-е годы, но вполне могли повлиять на Брюсова¹⁹.

И. Жеребкина полагает, что Брюсов решил ввести в финале повести лесбийские отношения, чтобы довести до предела трансгрессивную сущность

18 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. Т. 2. СПб.: Наука, 2014. С. 308—309.

19 См. подробнее о произведениях XIX века, написанных в жанре женской исповеди или эго-документа, в статье И.Л. Савкиной: [Савкина 2023].

женской сексуальности и ситуацию адюльтера, так как инцестуальная связь с другой женщиной — это крайняя степень нарушения сексуальных табу и измена в кубе по отношению как к покойному супругу, так и к гетеросексуальным возлюбленным Nathalie [Жеребкина 2023: 140—144]. Таким образом, женская сексуальность легитимизируется Брюсовым, становится отправной точкой для построения женской субъектности, но одновременно *стигматизируется как трансгрессивная и перверсивная*, иными словами — аномативная.

Итак, Брюсов проводит масштабную ревизию социально-художественных стереотипов своего времени, касающихся сферы любовных, эротических и семейных отношений, создавая текст, шокировавший современников не меньше, чем «Крейцера соната» Толстого. Он предьявляет читателю и тут же опровергает или переворачивает многие значимые для эпохи модерна концепции любви и взаимоотношений полов, в том числе прозвучавшие в ключевых литературных произведениях. Можно утверждать, что мы имеем дело как гендерной, так и с литературной инверсией — стремлением «переписать» хрестоматийные коллизии или подорвать изнутри известные и доминантные теории.

Подвергаются сомнению такие традиционные представления, как женская/мужская сексуальность, активность/пассивность, эмоциональность/рациональность, свобода / несвобода в любви, моногамия и полигамия, верность / измена. Меняются местами субъект и объект любви, особенно в паре Nathalie — Володя. Детективная фабула и изложение событий от лица главной героини позволили Брюсову скептически осветить некоторые философские, социальные и литературные концепции своего времени: отчасти восходящую к героям Достоевского идею «сверхчеловека» (Ф. Ницше), романтическую и символистскую сакрализацию фемининности, патриархатный образ женщины как страдающего начала, декадентский архетип роковой женщины. Одновременно Брюсов подвергает ироническому переосмыслению собственные эротические восточные стилизации, а также мексикано-испанскую неоромантическую лирику Бальмонта и его псевдорыцарские литературные маски.

Отдельные теории анализируются им особенно подробно. Он пересматривает взгляды позднего Толстого *на семью и плотскую любовь*, определяющие женщину как товар или приманку, искусного ловца мужчин, но чаще всего как *жертву* мужской похоти и заложницу института брака. Концепция Толстого не опровергается напрямую, но акценты меняются: женщина перестает быть жертвой, но и не осуждается как похотливая самка. Критика семьи не является самоцелью для Брюсова, он отгалкивается от мыслей Толстого с целью расширения границ допустимого для женщины эротического поведения. Nathalie находит оправдание в том, что ее воспитание и семейная жизнь изначально были аморальными и безнравственными, а значит, социальные предрассудки могут быть отброшены. Из проповеди Толстого она делает совсем иные выводы: не стремится к заключению честного союза по любви, а под ширмой удобного замужества отстаивает для себя мужские привилегии на физическое удовольствие с разными партнерами.

Трансформацию претерпевает также *тютчевская концепция любви как рокового поединка*. Если Тютчев утверждает поражение более нежного и сильнее любящего сердца, подразумевая все же сердце женское, то Брюсов демонстрирует иной исход. Его героиня ловко маневрирует между своими партнерами, не вступая с ними в прямое столкновение, а роковой страсть оказывается для мужчин, а не для их дамы.

Брюсов препарирует и *декадентские представления о любви и ее специфическом воплощении, антураже*: любовь как упоение страстью, культ мига и неповторимого мгновения, следование за своими влечениями, исторический маскарад, ролевые игры. Можно сказать, что Nathalie предстает в образе *демонической женщины*, погубившей, пусть и невольно, трех мужчин. Она в определенной мере реализует образ *ницшеанской «сверхженщины»*, тогда как попытка Модеста преступить себя и стать «сверхчеловеком», совершив убийство, терпит неудачу. Не по собственному желанию, а по настоянию мужчин Nathalie примеряет на себя архетипические противоречивые роли жрицы, проститутки и божества, Мадонны.

Не забывает Брюсов и про *феминистскую теорию любви*: взгляд на любовные отношения и брак с точки зрения принципов эмансипированной женщины, утверждающей свободу в отношениях, право женщины принадлежать прежде всего себе и распоряжаться своим телом и своими чувствами, а не быть собственностью супруга.

Находит отражение в повести и *любовь как гомозротическое влечение*, хотя анализу природы этого чувства Брюсов не уделяет особого внимания, представляя его скорее как истерическую юношескую влюбленность, с одной стороны, и принятие ее от усталости и разочарования — с другой. Возможно, таким образом он стремится отметить подвижность, текучесть, изменчивость женской сексуальности, ее способность легко вступать как в гомо-, так и в гетеросексуальные отношения.

Гендерные и литературные инверсии пронизывают все произведение и воплощаются как на уровнях автора-повествователя и героев, так и на сюжетном и концептуальном уровнях. Nathalie благополучно избегает уголовного преследования и любовных трагедий, так как руководствуется в своей жизни здравым смыслом, а не литературными матрицами или романтическими концепциями, которыми поработаны остальные персонажи. Ее хладнокровие и отстраненность позволяют объективизировать и представить читателю богатый гендерно-литературный дискурс эпохи. Несомненно Nathalie относится к типу нарратора-протагониста, позволившему Брюсову создать свою версию «нетривиальной истории женщины, рассказанной ей самой».

Библиография / References

- [Берштейн 2004] — *Берштейн Е.* Трагедия пола: две заметки о русском вейнингерианстве // Эротизм без берегов / Сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 64—89.
- (*Bershteyn E.* Tragediya pola: dve zametki o ruskom veyningierianstve // Erotizm bez beregov / Comp. by M.M. Pavlova. Moscow, 2004. P. 64—89.)
- [Богомолов 2004] — *Богомолов Н.А.* Валерий Брюсов. Декадент // Эротизм без берегов / Сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 297—309.
- (*Bogomolov N.A.* Valeriy Bryusov. Dekadent // Erotizm bez beregov / Comp. by M.M. Pavlova. Moscow, 2004. P. 297—309.)
- [Гречишкин, Лавров 1988] — *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Последние страницы из дневника женщины. Примечания к повести // Брюсов В.Я. Повести и рассказы / Сост., вступ. ст. и примеч. С.С. Гречишкина, А.В. Лаврова. М.: Правда, 1988. С. 436—442.

- (*Grechishkin S.S., Lavrov A.V.* Poslednie stranitsy iz dnevnika zhenshiny. Primechaniya k povesti // Briusov V.Ya. Povesti i rasskazy / Comp., forew. and notes by S.S. Grechishkin, A.V. Lavrov. Moscow, 1988. P. 436—442.)
- [Жеребкина 2023] — *Жеребкина И.А.* Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма. СПб.: Алетейя, 2023.
- (*Zherebkina I.A.* Strast'. Zhenskaya seksual'nost' v Rossii v epokhu modernizma. Saint Petersburg, 2023.)
- [Заламбани 2017] — *Заламбани М.* Институт брака в творчестве Л.Н. Толстого: «Семейное счастье», «Анна Каренина», «Крейцеров соната» / Пер. с итал. К. Ланда. М.: РГГУ, 2017.
- (*Zalambani M.* L'istituzione del matrimonio in Tolstoj: Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Зусева-Озкан, Кузнецова 2022] — *Зусева-Озкан В.Б., Кузнецова Е.В.* Введение // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890—1930-х годов / Под ред. В.Б. Зусевой-Озкан. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 9—25.
- (*Zuseva-Ozkan V.B., Kuznetsova E.V.* Vvedenie // Zhenshchina moderna: Gender v russkoy kul'ture 1890—1930-kh godov / Ed. by V.B. Zusevoy-Ozkan. Moscow, 2022. P. 9—25.)
- [Кузнецова 2023] — *Кузнецова Е.В.* Любовь декадентская // Кузнецова Е.В. Дозмигрантское творчество Игоря Северянина: проблемы поэтики. М.: Водолей, 2023. С. 157—169.
- (*Kuznecova E.V.* Lyubov' dekadentskaya // Kuznecova E.V. Doemigrantskoe tvorchestvo Igorya Severyanina: problemy poetiki. Moscow, 2023. P. 157—169.)
- [Матич 2008] — *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (*Matich O.* Eroticheskaya utopiya: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii. Moscow, 2008.)
- [Михайлова 2004] — *Михайлова М.В.* Брюсов о женщине (анализ гендерной проблематики творчества) // Брюсовские чтения 2002 года / Ред.-сост. С.Т. Золян. Ереван: Лингва, 2004. С. 97—114.
- (*Mihailova M.V.* Bryusov o zhenshchine (analiz gendernoy problematiki tvorchestva) // Bryusovskie chtenia 2002 goda / Ed. by S.T. Zolian. Erevan, 2004. P. 97—114.)
- [Михайлова, Назарова 2023] — *Михайлова М.В., Назарова А.В.* «Новая женщина» или «сверхженщина»? // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23. Вып. 3. С. 269—277.
- (*Mihailova M.V., Nazarova A.V.* "Novaya zhenshchina" ili "sverkhzhenshchina"? // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnal'skika. 2023. Vol. 23. Iss. 3. P. 269—277.)
- [Левицкая 2019] — *Левицкая Т.В.* «Женский вопрос» в освещении Н.А. Лухмановой // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. № 3. С. 133—142.
- (*Levickaia T.V.* "Zhenskiy vopros" v osveshchenii N.A. Lukhmanovoy // Vestnik Moskovskogo universiteta. Series 9. Philology. 2019. No. 3. P. 133—142.)
- [Лурье 2012] — *Лурье Л.Я.* Хищницы. СПб.: БХВ-Петербург, 2012.
- (*Lur'e L.Ya.* Khishchnitsy. Saint Petersburg, 2012.)
- [Савкина 2023] — *Савкина И.Л.* «История одной женщины». Инновативные тексты В. Одоевского и Ф. Достоевского // Савкина И.Л. Пути, репуты и тушки русской женской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 249—259.
- (*Savkina I.L.* "Istoriya odnoy zhenshchiny". Innovativnyye teksty V. Odoevskogo i F. Dostoevskogo // Savkina I.L. Puti, pereput'ya i tupiki russkoy zhenskoy literatury. Moscow, 2023. P. 249—259.)
- [Стоун 2022] — *Стоун Дж.* Институты русского модернизма: концептуализация, издание и чтение символизма / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (*Stone J.* The Institutions of Russian Modernism: Conceptualizing, Publishing, and Reading Symbolism. Moscow, 2022. — In Russ.)
- [Факснелд 2022] — *Факснелд П.* Инферальный феминизм / Пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (*Faxneld P.* Satanic feminism: Lucifer as the liberator of woman in nineteenth-century culture. Moscow, 2022. — In Russ.)
- [Фуко 1996] — *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Магистериум; Касталь, 1996.
- (*Fuko M.* Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh. Moscow, 1996. — In Russ.)
- [Эконен 2011] — *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- (*Ekonen K.* Tvorets, sub'ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizma. Moscow, 2011. — In Russ.)