Мария Литовская, Елена Созина

ОТ «СЕМЕЙНОГО КОВЧЕГА» К «КРАСНОМУ ТРЕУГОЛЬНИКУ»: АДЮЛЬТЕР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Насильно мил не будешь.

Народная пословица

Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезненного в них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого.

Борис Пастернак

Проблема отношений троих, судьбой или жизнью связанных в нерасторжимый без боли и страданий любовный «треугольник», — вечная тема в мировой литературе — впрочем, как и в жизни. Мы ставим перед собой задачу рассмотреть, как русская литература на разных этапах нового времени изображала ситуации, в которых размыкается нормативный для европейской культуры двучленный супружеский союз и один из членов этого союза вступает в отношения с кем-либо со стороны — с так называемым «третьим»[1].

Впервые тема супружеской измены в отечественной литературе выходит на первый план в «*Повести о Савве Грудцыне*» (2-я половина XVII века), считающейся предтечей русского романа. В «гривуазных» повестях Г. Чулкова и других середины XVIII века изображение «прелестей» и «фантазий» частной жизни становится центральным, авторы ставят перед собой задачу «потешить» читателя, рассказывая ему о легкомыслии прелестниц, как поварих, так и щеголих, и ловкости плутов, не вникая глубоко в причины их поведения. Параллельно в классицистической драме предстает традиционная для этого литературного направления борьба между чувством и долгом, выведенная в том числе и через любовные взаимоотношения персонажей.

[1] Сразу оговоримся, что мы понимаем адюльтер узко — как супружескую измену, и оставляем за пределами этой статьи обсуждение проблемы адюльтера как таковой, выявление «неявных» случаев адюльтера, анализ повествовательных способов воплощения адюльтера (см. об этом, напр.: Шатин 2002).

«Вас полюбя, люблю я добродетель»: поэт и «подвиг Верности» его героини

Решение темы супружеской измены, на долгие годы определившее нравственный канон отечественного сознания, связано в русской литературе с именем А. С. Пушкина.

Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость, и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
И буду век ему верна.

Эти ставшие хрестоматийными слова героини пушкинского романа в стихах задают своего рода модель не столько даже супружеских отношений, сколько возможных — и принципиально невозможных для Татьяны Лариной — отношений адюльтера, в который неминуемо выливается уступка людей, скованных браком, пусть даже самой возвышенной любви. Татьяна предпочла прервать развитие чувства, дабы не дать ему стать «мелким» — и не стать его «рабом» (эту перспективу она уже угадала и заподозрила в Онегине). Ее поступок, как впоследствии отметил Ф. М. Достоевский в «*Речи о Пушкине*», нес в себе черты сугубо русские, национальные; видимо, это и позволило Ю. М. Лотману сопоставить поведение литературной героини и реальных жен декабристов, отправившихся вслед за мужьями в Сибирь, характеризуя его как «подвиг Верности» Татьяны (Лотман 1988, 91). Но сама «канонизация» поступка Татьяны Лариной была обусловлена тем контекстом, из которого вырастал роман Пушкина и в котором он до сих пор еще воспринимается сведущими читателями. В пушкинскую эпоху, пишет В. А. Кошелев,

был героизирован и в какой-то степени мифологизирован образ княгини Натальи Борисовны Шереметьевой-Долгоруковой, — а самой существенной стороной этого образа была как раз идея о вечной верности «другому» (не любимому, но соединенному судьбой) (Кошелев 1999, 198).

Произведения декабристов закладывали в литературе программу поведения русской женщины, «сознательно осмысляемого как героическое» (Лотман 1988, 183), которое должно было непосредственно влиять на современников, — и влияло, судя по документам времени. Эта программа не только успешно вошла в жизнь вскоре после 1825 года, но и была закреплена в пушкинском романе, финал которого создавался в совсем иную, последекабристскую, эпоху. На фоне декабрьской катастрофы сохранение Татьяной верности мужу, который «в сраженьях изувечен», и отказ от личного счастья ради долга воспринимались и как показатели исконной русскости ее облика, и как доказательство верности самого автора идеалам молодости («Я гимны прежние пою»). Однако мотивировка поведения Татьяны несла в себе не только общественно-литературный смысл, но и смысл утверждения новой позиции автора — А. Пушкина конца 1820-х — начала 1830-х годов.

Мотив супружеской измены, так же как и нравственного долга, проходит через все творчество Пушкина. Достаточно вспомнить песню Земфиры «Старый муж, грозный муж...» («*Цыганы*») и драматическую развязку любовной коллизии этой поэмы; полушутливые, полусерьезные строки стихов: «Сначала были мы друзья, / Но скука, скука, муж ревнивый...» («*Кокетке*») или «Благопристойные мужья / Для умных жен необходимы» («*К Родзянке*»), к которым примыкает содержащий двойную ироническую подсветку сюжет поэмы «*Граф Нулин*» («К Лукреции Тарквиний новый / Отправился, на все готовый» — «Смеялся Лидин, их сосед, / Помещик двадцати трех лет»); кощунства Дон Гуана и фольклорную травестию «*Сказки о попе и о работнике его Балде*»[2]. Верность неведомому супругу, с которым она оказалась обвенчана по христианскому обряду, хранит Марья Гавриловна, героиня «*Метели*», — и это же обстоятельство препятствует счастию Марьи Кирилловны в «*Дубровском*», ее последние слова опоздавшему Дубровскому-Дефоржу поразительно напоминают процитированные выше слова прощания Татьяны:

> Я согласилась, я дала клятву, — возразила она с твердостию, — князь мой муж, прикажите освободить его и оставьте меня с ним. Я не обманывала. Я ждала вас до последней минуты... Но теперь, говорю вам, теперь поздно. Пустите нас (Пушкин 1986, 3:187).

[2] См. об этом: Ильенков 2001.

Учитывая это «совпадение» финалов двух романов, относящихся к последнему, зрелому периоду творчества Пушкина, этическую позицию, выраженную в «отповеди» героини, следует признать эталонной для самого поэта. К тому нас склоняет история его дуэли и всех событий, ей предшествовавших: словно предвидя свою роль «благопристойного мужа», поэт настойчиво заклинает избранницу, данную Богом и узаконенную Церковью, помнить долг. «И рогоносец величавый, / всегда довольный сам собой, / Своим обедом и женой» — эта перспектива жизни для Пушкина (как и примитивный адюльтер для его героинь) была прямо невозможной, хотя — о чем говорят нам стихи его — в отдельные моменты жизни мыслимой поэтом.

«Вся жизнь моя была залогом Свиданья верного с тобой»: Он, Она и Другие в тексте романтизма

Императивность выбора, назначенного пушкинским героиням и определяемого «предвыборной инстанцией» национального самосознания и христианско-героической морали, начинает колебаться в России тогда же — в 1830-е годы, а в 1840-е не только ставится под сомнение, но и вполне сознательно опровергается. В произведениях романтиков закон долга постепенно вытесняется законом любви-страсти, которая «свята» уже в силу своей природы: ни Вера, ни тем более Григорий Печорин в романе М. Ю. Лермонтова «*Герой нашего времени*» не знают укоров совести, точнее, для Веры они ничто перед чувством, которое внушает ей Печорин, сулящим и горечь, и блаженство. Характерен обмен репликами, состоявшийся между ними в новую и первую по времени встречу в Пятигорске: «Стало быть, уж ты меня не любишь? — Я замужем, — сказала она. — Опять? Однако несколько лет тому назад эта причина также существовала; но между тем...» (Лермонтов 1962, 4:380). Вера расплачивается за любовь к Печорину погубленной жизнью и не ропщет на судьбу — ее жертва была сознательной, а надежда на счастье «напрасной» (Лермонтов 1962, 4:453). Однако и Печорин, казалось бы выдерживающий роль бессердечного похитителя женских сердец, остается несчастлив, а Вера сохраняет для него

обаяние единственной женщины, к которой привязана его душа и которая смогла понять его.

Любовные треугольники, возникающие на пути Печорина, сигнализируют о длящемся, пока он жив, поединке героя с судьбой, с роком. Ценой его локальных побед над соперниками оказывается не просто разрушение счастья или гибель любимых женщин, но и своеобразная инверсия в отношении к ним со стороны былых возлюбленных: Казбич убивает Бэлу, мстя за пропажу коня, оскорбленный муж Веры никогда не простит ей обмана, Грушницкий оказывается виновником клеветы, затрагивающей честь Мери. С телеологической точки зрения, значимой в романе Лермонтова, и эти события, и деструкцию личности самого Печорина можно считать своего рода платой за попрание общечеловеческих законов морали, закрепленных христианством, — хотя их и пытается подвергнуть критической ревизии поздний романтизм.

Общий текст романтизма, в котором литература и жизнь составляют нерасторжимое единство, устанавливает новый взгляд на любовь, связующую двоих вопреки условностям мира. Но модель решения проблемы «троих», несмотря на педалирование романтиками свободы личности, остается здесь большею частью прежней — согласно формуле «третий должен уйти». Сама сосредоточенность людей 1830-х годов на вопросах духовности не способствовала выработке новых форм социальной жизни; даже если они возникали (как, скажем, в Премухинском кружке, в среде Н. Станкевича), то не становились в ту пору публичным достоянием. В этом плане особенно показательна история вятской любви А. И. Герцена, в 1830-е годы лично творившего многие мифологемы русского романтизма.

Прозябая в политической ссылке сначала в Перми, а потом в Вятке, Герцен, по литературным канонам того времени, создает нечто вроде индивидуального романтического мифа, который помог ему сохранить в целости свою «огненную натуру». Исходной составляющей этого мифа была вера в Провидение, управляющее его судьбой и влекущее его к будущим великим свершениям. Наталья Александровна Захарьина (у нас далее — Н. А.) — его кузина, невеста, а затем и жена — выступала в роли своего рода небесной подруги гонимого судьбой Героя, с ней он делил свои волнения и страсти. Надо сказать, что бесконечно платонический характер любовей и дружб романтиков не мешал им подозревать себя (чаще именно себя! *другой* должен был сохранять свои постоянные качества близости к идеалу) во всех смертных грехах. Так,



А. И. Герцен. Дагерротип 1847 г.



Н. А. Герцен. Дагерротип 1851 г.

один из постоянных мотивов писем Герцена Н. А. — уподобление себя медали, где «с одной стороны архангел Гавриил, а с другой Люцифер» (Герцен 1954, XXI:110)[3], Христос и «Иуда Искариотский» (XXI, 114) одновременно. И поскольку «любовь есть прямая связь Бога с человеком» (там же), искупление-возрождение «падшего» возможно только через это небесное по происхождению чувство.

Романтический сценарий стремительно реализуется в жизнь, парадоксальным образом подтверждающую право Герцена смотреть на себя как на «падшего» и нуждающегося в срочном «спасении». В Вятке у него завязывается роман с Полиной Медведевой — молодой женщиной, страдающей от неравного брака. Почти сразу Герцен начинает терзаться, ибо осознает себя предателем «небесной любви»; мучения его достигают пика, когда муж Медведевой внезапно умирает, не оставив семье никаких средств к существованию, и освободившаяся от семейного притеснения вдова возлагает все надежды на своего молодого любовника. В панике Герцен срочно исповедуется в случившемся Н. А., бесконечно кается в совершенном им «убийстве», а параллельно раскаянию возрастает его устремленность к невесте, мистическая экзальтация и теперь

[3] В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страниц.

уже подкрепленное бесспорными доказательствами признание себя преступником и «падшим», поднять которого может лишь самый чистый и целомудренный «ангел» — Н. А.

Религиозно-мифологическое осмысление произошедшего сопровождается литературным: в 1836 году Герцен пишет повесть «*Елена*», где развивает концепцию «любви земной» — «любви небесной», придумывает жесточайшие наказания для героя-князя, оказавшегося в сходном с ним положении. Литература выступает протезом жизни: о героях своих произведений Герцен рассуждает с той же степенью достоверности и страстности, что и о собственных мучениях. Но постепенно меняется интерпретация «преступления». Поскольку Н. А. практически сразу простила его и даже начала проявлять определенную заинтересованность в судьбе несчастной вдовы, поскольку, так сказать, все «вины» уже были названы и повторяться не было смысла, Герцен начинает искать новое объяснение своему проступку. Оно чрезвычайно просто. Если Н. А. — небесный ангел, то Медведева ... просто женщина, земная и обычная, т.е. из «плоти», а не из «духа» созданная, противиться обаянию которой он не смог в силу половинчатости, дуальности своей натуры.

Таким образом, женщина рассматривается молодым Герценом либо как ангел небесный, посланный *ему* для восстановления распавшейся гармонии мира, либо как простая земная плоть (*просто женщина*), не лишенная поэзии, однако и не пригодная для исполнения высших целей. В ту эпоху этот сюжет не был уникальным. Аналогичную расстановку партий мы встречаем в повестях М. С. Жуковой «*Вечера на Карповке*» (1837; см., например, повесть «*Провинциалка*»). В финале герой-мужчина обычно наказывается за нарушение равно любовной верности (т.е. верности девушке, которая с самого начала рассматривалась как его избранница) и человеческого, нравственного долга перед той, которая стала «жертвой» его «любви земной». Неверность любви — истинной, «небесной», хотя еще не увенчанной земным браком, автоматически влечет за собой преступание моральной нормы — и наказание, разумеется, нравственное же.

Сама дифференциация двух видов любовей в произведениях романтиков подчас объяснялась вполне земным, житейским фактором: «любовь небесную» питают к девушке, еще не ведающей жизни, «любовь земную» — к даме, уже утратившей очарование целомудрия и неискушенности, т.е. вышедшей из статуса «ангела».

Переход из «ангела» в «просто женщину» совершался достаточно легко: для этого нужно выйти замуж, и замуж за другого, либо обнаружить опыт любовного переживания (так, в повести Н. Ф. Павлова «*Именины*» отношение мужа к жене радикально меняется, как только он узнает историю ее невинной девической любви), либо просто нарожать детей и стать всем довольной помещицей или равнодушной к чувствам светской дамой.

Именно мужчина чаще всего находится в центре любовного треугольника романтизма, тогда как в произведениях реалистов произойдет возврат расстановки сторон к пушкинской позиции (Онегин — Татьяна — муж; Дубровский — Марья Кирилловна — князь Верейский; Гринев — Маша — Швабрин). Оно и понятно: романтизм принципиально эгоцентричен, писателями же были в основном мужчины.

«...А что женщина человек — в голову не помещается!» (А. Герцен): женщина и брак в России 1840-х годов

О знаковой для русской жизни того времени неизведанности женщины писал в 1845 году В. Г. Белинский: «...У нас не понимают и не хотят понимать, что такое женщина, не чувствуют в ней никакой потребности, не желают ее и не ищут ее, словом... у нас нет женщины» (Белинский 1981, 6:400). Авторитетное мнение Белинского, его размышления над исходом любовной истории Онегина и Татьяны влияли на литературные интерпретации современниками сходных сюжетов. В заключительных статьях о романе Пушкина критик высказывал очевидное сомнение в правоте конечного выбора Татьяны. Мотив нравственного долга перед мужем (сиречь перед самой собой) отступал перед аналитическим разбором «отношения поэмы к обществу» и всех сторон личности Татьяны, сформированных в ней природой и обществом. «Вечная верность — *кому* и в *чем*? — вопрошал Белинский. — Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны...» (Белинский 1981, 6:424).

Экспериментальный характер для тех лет имела повесть А. В. Дружинина «*Полинька Сакс*» (1847), где был дан принципиально но-

вый способ решения конфликта троих. Ориентируясь на каноны нарождающегося реализма, Дружинин убирает мотив страсти[4] из поведения своих персонажей и делает истинно «взрослым», способным отвечать за свои поступки лишь одного из них — Константина Сакса, образ которого предельно романтизирован, хотя по нормам новой литературы он и сделан честным служакой, отстаивающим закон. Идеален вариант разрешения Константином любовного треугольника, образовавшегося между его семьей и князем Галицким: узнав об измене жены, он подавляет в себе эгоистические чувства и в кратчайшие сроки тайно осуществляет бракоразводный процесс[5].

Однако нарушение жизнеподобия и уступка романтизму «воли и разума» обернулись не только некоторой ходульностью образа Сакса, но и нравственной несостоятельностью действий героя, оставшейся не замеченной тогдашней критикой. У Дружинина он не только не подозревает об изменениях, происходящих в душе и сознании его Полиньки, но и не желает их знать — она до самого конца остается для него всего лишь ребенком, не доросшим до права самостоятельно решать свою судьбу.

В отношении к реальной социокультурной ситуации России смысл повести Дружинина очевидно смещается с утопического проекта мудрого решения проблемы семейного адюльтера на вопрос о границах и пределах самостоятельности и независимости женщины от мужчины и от среды, т.е. на весь тот круг проблем, который чрезвычайно остро стоял перед Россией XIX века и который по-разному пытались решить в литературе и жизни современники Белинского и Дружинина. Так, с «*Полинькой Сакс*» тесно связана повесть Л. Н. Толстого «*Семейное счастие*» (1859): и в ней вначале опекун, затем жених и, наконец, муж толстовской героини предстает для нее тем же непонятным, взрослым, подчас внушающим уважение и страх феноменом «в себе», что и Константин Сакс

[4] Этот мотив крайне важен в поведении героев романа Ж. Санд «*Жак*», прототипически близкого к повести Дружинина и тогда же печатавшегося в «*Отечественных записках*».

[5] В романе Ж. Санд «*Жак*», в романе Н. Г. Чернышевского «*Что делать?*», а также в позднейшей драме Л. Н. Толстого «*Живой труп*» в сходной ситуации благородный муж попросту самоустраняется, открывая дорогу к счастью жене, полюбившей другого, ибо осуществить безболезненное расторжение брака в тогдашних социальных условиях было совершенно невозможно. Об этом же говорит масса реальных случаев из жизни известных людей России; см. об этом: Егоров 1996.

для Полиньки: «Опять проницательность, мудрость и покровительственное спокойствие выразились в его взгляде. Он не хотел, чтоб я видела его простым человеком; ему нужно было полубогом на пьедестале всегда стоять передо мной» (Толстой 1979, 3:127)[6].

Очевидно, само время взывало к тому, чтобы авторы 1840—1850-х годов снова и снова ставили проблему духовной и социальной пропасти между мужчиной и женщиной, — пропасти, без ликвидации которой невозможно было дальнейшее продуктивное развитие русской жизни и культуры.

Как известно, семейная гармония составляла мучительно недосягаемый идеал для самого Л. Толстого, и не кто иной, как он, сумел показать неповторимое разнообразие счастливых и несчастных русских семей. Поразительна дистанция, отделяющая «*Семейное счастие*» от «*Крейцеровой сонаты*» (1890): если в ранней повести вторжение в семью «третьего» вовремя останавливается и жизнь супругов постепенно налаживается, то в трагическом произведении позднего Толстого исходом адюльтера, который еще только намечался у жены Позднышева с музыкантом, становится катастрофа, и иного выхода нет. Только гибель — удел изменницы, даже если она без вины виновата, как крестьянка Степанида в повести «*Дьявол*» (см. вторую редакцию финала). Толстой становится неумолимым обвинителем женщин и общества, которое порождает их неисправимую порочность, рассказчик в его поздних произведениях неизменно проклинает плоть, ее «мученья», ее «ужас и страх».

> ...Надо, чтобы... нарушение обещания верности, даваемого в браке, казнилось бы общественным мнением по крайней мере так же, как казнятся им нарушения денежных обязательств и торговые обманы, а не воспевалось бы, как это делается теперь, в романах, стихах, песнях, операх и т.д. (Из Послесловия к «*Крейцеровой сонате*» 12; 199).

Таковы крайние точки толстовского отношения к браку и к обетам верности супругов, между которыми помещаются его крупнейшие романы. Но, прежде чем говорить о них, мы вернемся к 1840-м годам, когда на пересечении жизни и литературы шла выработка совершенно новой и, как показывает история, весьма перспективной, несмотря на весь ее радикализм, формы решения семейно-любовного треугольника.

[6] В дальнейшем произведения Л. Толстого будут цитироваться по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

«Чем выше я спускаюсь в глубины, тем больше я подымаюсь ввысь» (Н. Герцен): эксперимент и реальность в семье русских эмигрантов

Здесь нам вновь не обойтись без Герцена: в указанный период он, рядом с Белинским, — один из первых в России пропагандистов освобождения женщины и раскрепощения ее из пут буржуазного брака. Романтический дуализм «любви земной» — «любви небесной» в сознании Герцена 1840-х годов довольно быстро разрушается, да и странно было бы сохранять его, будучи отцом и мужем, главой нового литературного направления, требующего верности «действительности». Рушится также и вера в Провидение — на смену ей приходит понимание жизни как игры подчас бессмысленной случайности, которую нужно осилить властью собственного разума и воли, в которой можно и нужно «из себя» обрести смысл. С этими мировоззренческими основаниями согласуются и размышления Герцена относительно проблем частной жизни.

«Брак, когда от него отлетит дух, — позорнейшая и нелепейшая цепь», — записывает он в «*Дневнике*» за 1842 год (II, 228). Гармония семьи, по его мысли, возможна при соединении интересов частных, индивидуальных, с общечеловеческими — со «всеобщим», и здесь наибольшую трудность представляет воспитание женщины. В «общинной жизни» Герцен видит спасение от грозной власти случайности, ибо тогда «женщина будет более причастна общим интересам, ее нравственно укрепит воспитание, она не будет так односторонно прикреплена к семейству...» (II, 347). Намеченную программу строительства новой семейной жизни писатель стремится реализовать в собственной семье, в дружеском кругу. Его идеи быстро проникают в сознание жены, будучи поощряемы чтением романов Ж. Санд и поддерживаемы ближайшим окружением[7].

Отметим важный для нас факт: ситуация любовного треугольника, войдя в жизнь и творчество Герцена в пору романтической юности, потом становится постоянной темой его жизни и размышлений. В ключевом для русского реализма романе «*Кто виноват?*» (1846) разбивается, казалось бы, счастливый брак четы Круциферских. В город NN приезжает Владимир Бельтов — человек недюжинного ума и таланта, причем такого свойства, которое позволяет говорить об известной автобиографичности образа героя. Недостижимость идеала в практической деятельности ведет его к

[7] См. об этом подробное исследование: Фреде 2001.

совершенному разочарованию в жизни, и последней надеждой Бельтова на свое реально жизненное воплощение становится любовь к Круциферской. Они пара друг другу — Любови Александровне тесно с мужем, ее тянет к сильной, незаурядной личности Бельтова, но ни уйти от мужа и тем навеки сделать его несчастным, ни, тем более, согласиться на тривиальный адюльтер она не в силах.

Роман заканчивается трагическим аккордом: разрешение проблемы на путях нравственных не приносит никому ни счастья, ни даже элементарного покоя. Писатель словно объединяет в роковом для его героев треугольнике черты прототипических для русской литературы романных ситуаций, обнажая их странную, на первый взгляд, общность: его Бельтов напоминает одновременно и Онегина и Печорина, а образ героини — в том, что касается отношений с мужчинами, — выстраивается по модели и пушкинской Татьяны, и лермонтовской Веры. Происходит своеобразная аберрация знаменитой формулы Татьяны Лариной: идеальные героини русской классики отдают свое тело мужу, а душу — некоему «другому» (для них — воплощенному «анимусу», используя романтическую словарную парадигму Юнга) — и остаются навеки верны *ему*, вопреки всем надеждам на семейное счастье.

Спустя несколько лет, в конце 1840-х годов, сам автор романа «*Кто виноват?*» оказался в недавно описанном им положении Круциферского: мужа, вынужденного наблюдать за всеми перипетиями любовного чувства его жены к «другому». Казалось, сама судьба настаивала на эксперименте четы Герценов, но ценой этого эксперимента стали жизнь женщины и полное крушение семьи.

В 1847 году Герцен с семьей уезжает на Запад, там происходит их знакомство с семейством немецкого поэта и революционера Георга Гервега. Историю ложной и краткосрочной (как полагал Герцен) любви его жены к Гервегу уже после смерти Н. А. писатель рассказал в своем «надгробном памятнике» жене — пятой части «*Былого и дум*» («*Рассказ о семейной драме*»). Гервега он однозначно оценивал как мерзавца и пошлого буржуазного эгоиста, воспользовавшегося слабостью женщины, и поначалу призывал мировую социал-демократическую общественность к публичному суду над ним. Но для западной общественности акценты были расставлены иначе, и первоначально сочувствующих Гервегу было значительно больше, чем солидарных с Герценом: многие полагали, что это Герцен не позволяет жене уйти к любимому человеку, что он проявляет преступный семейный деспотизм. Е. Н. Дрыжакова верно указывает, что для европейских демократических кру-

гов середины XIX века это была важная экспериментальная попытка людей «“нового мира” противостоять старым предрассудкам и собственным примером начать “новую жизнь”» (Дрыжакова 1999, 79). И несмотря на трагический финал, показательно то недолгое равновесие, в котором прожили две семьи период острого разочарования в идеях и возможностях европейской революции 1848—1849 годов, их временное сплочение и даже паллиатив Герцена и Гервега, когда последний лето 1849 года жил в доме Герцена (на это время и пришелся период самой страстной их с Н. А. любви).

В напряженном желании сохранить и семью и любовь у Н. А. рождается утопический план совместного существования семей, а фактически — сосуществования троих — ее самой, Герцена и Гервега (Эмма Гервег, зная, что рано или поздно муж вернется к ней, готова была на время самоустраниться). Первое время, не зная о происходящем, эту идею поддерживал и Герцен — ведь они с Гервегом в дружеском кругу считались «близнецами». Затем, когда появилась надежда на скорый приезд Огарева и Тучковой, уже живших в гражданском браке, они также включаются в семейную «общину». Так воскресает утопия «Царствия Божия на земле», созданная Герценом в переписке с Н. А. в 1830-е годы и теперь обретшая коллективистский характер. Религиозно-мистические идеи о предназначенности встречи, о заповеданности союза двух душ, вынесенные женой Герцена из эпохи романтической юности, сочетаются в ее сознании с социальным протестантизмом, в котором она идет куда дальше мужа:

> Если вы не смотрите на брак как на пожизненный абонемент на ваше тело, душу и т.п., почему хотите вы абонироваться на дружбу? Все это вздор, пустяки! Сошлись, разошлись, опять сошлись, опять разошлись, опять сошлись, и это *опять* уходит в бесконечность... (Письма Н. А. Герцен Гервегам 1958, 273).

Проект семейной утопии Герценов разрушился, не успев осуществиться. К практической радикализации интимных отношений оказались не готовы в первую очередь мужчины. Эгоизм мужа, не пожелавшего делить ее с Гервегом, Н. А. признавала естественным и даже не считала таковым: семья и дети для нее составляли нечто «священное», сам же Герцен ни в те годы, ни позже не был склонен устраивать семейные «бордели» в духе Чернышевского. Эгоизм Гервега, начавшего предъявлять Н. А. серьезные права (он требовал от нее то разрыва с мужем, то самоубийства, грозил обнародованием их отношений и своей смертью), явился для



Георг Гервег.
Гравюра с портрета маслом
Конрада Гица, 1850-е гг.

нее страшным открытием («...Мой идеал был низвергнут, смешан с грязью» (Письма Н. А. Герцен Гервегам 1958, 312), с которым она до конца не хотела согласиться. В самой же скорой смерти жены Герцен — по видимости, не без оснований — винил и Гервега, и себя.

По оценке Дрыжаковой, неудавшаяся попытка русских социалистов-диссидентов выстроить «новое общество» на «новых» основаниях убеждает, что «никакие “новые” принципы не могут разрешить человеческих страстей» (Дрыжакова 1999, 80)[8]. Однако идея духовно-эротического союза единомышленников, которую лелеяла Н. А., неразрывно связанная с идеалом свободы чувств и моральной независимости женщины, воскреснет вновь в начале XX века и породит великое разнообразие культурно-творческих, мистических, теургических, поэтических и прочих треугольников творцов эпохи символизма и постсимволизма. В большинстве сво-

[8] В этой же книге Дрыжакова рассматривает пьесу левого немецкого публициста А. Руге «*Новый мир*», сюжетом которой послужили отношения Герценов и Гервега: так частная жизнь Герцена теперь уже против его воли вновь стала предметом литературного дискурса.

ем они будут иметь драматические или прямо трагические финалы. Но сама по себе модель тройственной связи людей, которые не могут разойтись по причинам объективного — социального, экономического — или субъективного — межличностно-психологического — характера, уже лишенная высокого, хотя и утопического налета романтического провиденциализма, утвердится в русской культуре второй половины XIX века, ее пик — это движение нигилистов, имеющее базу в широкой разночинской среде России 1860—1870-х годов.

«...Как-то все это клеится вместе: поэзия — и жизнь, любовь — и брак по расчету...» (В. Белинский): «тройчатки» в литературе и жизни второй половины XIX века

Возникавшие в середине века в русской демократической среде так называемые «тройчатки» обычно имели чисто бытовой характер — подобно сосуществованию в 1850—1860-е годы Герцена с Тучковой-Огаревой — и Огарева; таковы были отношения Н. А. Некрасова, А. Я. Панаевой (его гражданской жены) и И. И. Панаева, врача П. И. Бокова, его жены М. А. Обручевой и И. М. Сеченова (один из возможных источников романного сюжета Чернышевского).

Подлинным «браком втроем» Б. Ф. Егоров считает лишь союз Шелгуновых с М. Л. Михайловым, объясняя его «повышенной страстностью» Л. П. Шелгуновой (Егоров 1996, 273). Он же подчеркивает, что «теоретическая убежденность Чернышевского в возможности жить втроем» (Егоров 1996, 274—275) отразилась не только в сюжете романа «*Что делать?*», но и в более поздних замыслах писателя, создаваемых им на каторге. Для русской культуры важно, что именно роман «*Что делать?*» сформировал ту модель ***menage de trois***, которая закрепилась в истории и стала своего рода образцом для подражания многих молодых «волонтеров» в демократы и нигилисты, хотя первоначально соответствующая модель созревала в жизни. И если в рассмотренных нами жизненных ситуациях противником семейной анархии обычно выступал мужчина, то в литературном мире, выстроенном Чернышевским, именно Вера Павловна выбирает традиционную семью, а значит, и новый брак с Кирсановым вместо злополучной «тройчатки»,



Н. А. Некрасов.
Фотография, 1859 г.



А. Я. Панаева. Акварель неизвестного художника, 1850-е гг.



И. И. Панаев.
Акварель Н. М. Алексеева, 1830-е гг.

почему Лопухов становится в их отношениях «третьим лишним» и совершает свой мнимый уход из жизни.

Наиболее разумный вариант разрешения любовного конфликта троих с точки зрения «ультранигилистов» (как называл их Герцен) предлагает в романе Рахметов:

> Сколько расстройства для всех троих, особенно для вас, Вера Павловна! Между тем как очень спокойно могли вы все трое жить по-прежнему, как жили за год, или как-нибудь переместиться всем на одну квартиру, или иначе переместиться... и по-прежнему пить чай втроем, и по-прежнему ездить в оперу втроем. К чему эти мучения? К чему эти катастрофы? (Чернышевский 1974, 1: 300).

Герои произведения им не воспользовались, хотя в конце романа демонстрируется еще один утопический проект — семейной «общины», о которой мечтали Герцены и Огаревы: семейства Кирсановых и Бьюмонтов селятся по соседству, и каждое «живет по-своему», но вместе. Треугольник дополняется еще одним элементом и приобретает вполне пристойный, земной вид, в котором нет ничего предосудительного (мало ли семей дружат и живут по соседству).

Роман Чернышевского полностью отвечал своему просветительскому и дидактическому назначению — он давал читателю примеры идеального жизнестроительства, где чувства не мешают, а помогают людям жить гармонично и счастливо, где якобы можно избежать сердечных мучений и катастроф. Совсем иной колорит социалистические формы общежития, впервые так красочно показанные Чернышевским, обретали в антинигилистическом романе второй половины XIX века: в них педалировались разврат, аморализм и откровенное человеконенавистничество нигилистов, причем нетрадиционность сожительства *de trois* уступала место более впечатляющим картинам анархических коммун и «Домов Согласия», под пером авторов-«антинигилистов» нередко превращающихся в дома терпимости.

В «*Что делать?*» воплотилась и довольно актуальная для литературы того времени мысль: о безболезненном разрешении любовных конфликтов, об идеальном для личности и общества браке единомышленников, которым будет менее страшна встреча с новой любовью, чем тем, кого, кроме брака, не объединяет ничего. Рядом с Чернышевским здесь оказывались писатели не только близких ему демократических взглядов, но и совсем противоположных — И. Гончаров, И. Тургенев («*Накануне*»), А. Писемский («*Тысяча душ*»). Потенциальный треугольник в романе «*Обломов*»: Илья Ильич — Ольга Ильинская — Андрей Штольц — успешно для всех его сторон (хотя не без потерь!) достраивается до новой фигуры, благодаря введению новой стороны — Агафьи Матвеевны Пшеницыной и благодаря двум бракам, которые, в общем, нельзя не признать благополучными. Геометрическая близость к роману Чернышевского (написанному позднее «Обломова») здесь прямо бросается в глаза. В «*Обрыве*» Гончарова треугольники возникают на пути главного героя просто как грибы после дождя, но на то он и художник, «артист» и воплотитель типа Дон Жуана, чтобы быть в эпицентре любовной лихорадки и женской прелести. Ни один треугольник не получает трагической развязки, напротив, развитие одного из них вокруг Веры (Волохов — Тушин) в конечном итоге спасает девушку, а самого Райского его личное участие в конфликте делает настоящим творцом и автором романа длиною и ценою в жизнь.

Обильны интересующими нас фигурами романы и повести Тургенева, и немудрено: сам писатель долгие годы находился в положении вечного «третьего», участвуя в семейной жизни Полины Виардо. От трагического разрушения судьбы и жизни до мук раскаяния и возврата к ухудшенному варианту первоначального *status quo* — таковы линии развития отношений сторон, задействованных в треугольниках в творчестве Тургенева.

Пожалуй, наиболее значимыми являются здесь две модели. В первой — пространственная экспликация отношений троих содержит генезис чувства героя, совпадающий с его личностным ростом или с деградацией: переход Федора Лаврецкого «от язычества к христианству» (от чувственной любви к Варваре Павловне к духовной любви к Лизе Калитиной); обратное развитие чувства Дмитрия Санина в «*Вешних водах*», интерпретируемое как затмение, почти гипноз; аналогичный процесс в душе Литвинова в романе «*Дым*», правда, имеющий оптимистическую концовку; наконец, натуральный гипноз прекрасной Валерии соперником ее мужа в «*Песни торжествующей любви*». Власть любви для Тургенева сродни власти стихии бессознательного, самой Природы, пределы и границы которой теряются за дверью в Неведомое.

Второй тип треугольника в его произведениях имеет более приземленный характер, хотя и его обыденность иллюзорна. Это совмещение разных природных возрастов любви и любовников в преде-

лах одной сетки отношений, в проекции на одну личностную монаду: цепь влюбленностей и несостоявшихся измен вокруг фигуры молодого учителя в пьесе «*Месяц в деревне*»; ухаживание Аркадия за Одинцовой рядом со страстной любовью Базарова в «*Отцах и детях*»; соперничество отца и сына в повести «*Первая любовь*»; треугольник Марианна — Нежданов — помещица Сипягина в романе «*Новь*»; любовные метания Музы в повести «*Пунин и Бабурин*» и т.д. Чаще всего обстоятельства разрешают неразрешимые конфликты тургеневских персонажей; «треугольник» не исчезает совсем — он уходит из эмпирической плоскости, но «зависает» в виртуальном пространстве отношений людей, в их сознании — воспоминаниях, раскаянии, грезах о несбывшемся. Ибо само его наличие и развитие в ту или иную сторону — знак личностного, духовного движения человека, его персональной идентичности.

В литературе второй половины XIX века проблема адюльтера «спускается» из жизни героев образованного сословия в народную среду. Причем под вопросом оказывается сама оценка эксплицируемых отношений — их высота или низость, пошлость или романтичность. Ореол любви, красоты и сочувствия окружает Катерину в драме А. Н. Островского «*Гроза*» (1859), хотя с точки зрения «материала», фабулы мы видим здесь всего лишь историю тривиальной супружеской измены женщины из домостроевской среды, да вдобавок, по Д. И. Писареву, крайне неуравновешенной, истерически кидающейся «из одной крайности в другую» (Писарев 1981, 1: 328).

Иначе описывает Н. С. Лесков историю любви купеческой жены к молодому мужнину приказчику в повести «*Леди Макбет Мценского уезда*» (1865). Языческая непросветленность Катерины Измайловой делает ее подлинно трагической, не драматической, героиней, хотя и изображенной в стилизованных тонах народного лубка.

Заметим, что в моделях народных треугольников ни муж, ни любовник — «другой» или «третий», долженствующий утолить жажду женщины по полноте чувств, не становится достойным ее любви и ее личности, «другой» возникает как вынужденная компенсация за пустоту и бесцветность жизни или как реакция на эмоциональную избыточность женской натуры. Вместе с тем сам выбор женщиной «другого», чем муж, имеет принципиальный смысл, ибо сигнализирует о пробуждении в ней личностного начала и стремления к самостоятельности, об оригинальности ее натуры, не укладывающейся в ложе устаревших, «чужих» отношений.

«Значит, у вас теперь три Анны: одна в петлице, две на шее» (А. Чехов): классика русского адюльтера

К рассмотренным произведениям примыкает и «*Анна Каренина*» Л. Толстого. «Переворотившиеся» к концу века устои русской жизни, представленные Толстым в свете «мысли семейной», вызывают сомнение не только в юридических, но и в традиционных моральных нормах, согласно которым «распутница» всегда виновна, а сохранить брак, какой бы он ни был, всегда нужнее и важнее, чем избавить от него страдающих в нелюбви людей. Однако любой однозначный ответ на вопросы, поставленные в романе, будет противоречить либо позиции автора — моралиста и художника, либо нашему нравственному чувству, откликающемуся на трепетную жизненность толстовского мира. Недаром роман начинается с известной всем фразы: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». У Толстого различно и «семейное счастие» разных семей, а уж общих рецептов спасения от несчастия нет и быть не может. Поэтому и треугольники, в разнообразных комбинациях возникающие по ходу романа, разрешаются по-разному, несмотря на общий для всех этический и религиозный идеал Толстого.

Для Долли, узнавшей о неверности мужа и собирающейся тут же, немедля, расстаться с ним, лучшим выбором оказывается традиционная семья, опутывающая ее сетью больших и малых забот и волнений и позволяющая ей гордиться собой и детьми перед людьми, перед Анной, заставляющая ее снисходительно смотреть на донжуанство мужа и прощать ему все — лишь бы это «все» не выходило на ее глаза. Сравнивая с собой, постаревшей и подурневшей, красивую, нарядную Анну, Долли тем не менее думает:

> Я... не привлекла к себе Стиву; он ушел от меня к другим, и та первая, для которой он изменил мне, не удержала его тем, что она была всегда красива и весела. Он бросил ту и взял другую. <...> [Вронский] найдет еще лучше, как ищет и находит мой отвратительный, жалкий и милый муж (9; 225).

Удержать мужа и занять смыслом собственную жизнь можно лишь семьей, в которой главное благо — дети, — таково убеждение Долли, и потому известие Анны, что у нее больше не будет детей, ибо она так хочет, вызывает у Долли удивление и ужас. Для Кити, внезапно осознавшей, что Вронский, ради которого она только

что отказала Левину, оставил ее, это непереносимый удар по самолюбию, вылившийся в тяжелую болезнь.

Для Алексея Александровича Каренина все неудобства, которые причиняет ему роман жены с Вронским, связаны в первую очередь с тем, что это нарушает установленные светом приличия. Показателен ультиматум, который он ставит жене уже после прямого признания ее в любви к Вронскому:

> Мне нужно, чтоб я не встречал здесь этого человека и чтобы вы вели себя так, чтобы ни свет, ни прислуга не могли обвинить вас... чтобы вы не видели его. Кажется, это не много. И за это вы будете пользоваться правами честной жены, не исполняя ее обязанностей (8; 353).

Фактически он соглашается на тройственный союз — лишь бы до него не доносились никакие слухи и сплетни об отношениях его жены с Вронским. Развод пугает Каренина вначале перспективой подарить счастье соединения с любовником виновной в разврате жене, затем — судебной процедурой, требующей установить «прелюбодеяние по взаимному соглашению», а следовательно, пережить публичный позор. Однако, поскольку Анна упорно нарушает его требования, незадолго до ее родов Каренин приходит-таки к мысли о разводе: «Нужно выйти из того унизительного положения, в которое вы поставлены: нельзя жить втроем» (8; 432). На этот раз развода не принимает Анна — из-за сына, из-за того нового душевного состояния, в котором она находится после того, как едва не умерла родами, из-за того, наконец, что и ей, как Вронскому, неприятна сама мысль о большем великодушии Каренина. Когда же Анна хочет развода и стремится к нему — Каренин вновь отказывает. Относительный мир и покой устанавливаются везде вокруг Анны — но не в ее жизни.

Анну многое отличает от окружающих ее людей, персонажей романа. Она незаурядна во всем, а потому те варианты жизни и примирения с миром, которые приемлемы для других, не подходят ей. Автор много говорит о социальных причинах, обусловивших трагедию Анны и вызванных ее неуступчивостью, нежеланием и невозможностью (как нравственной, так и психосексуальной) жить «втроем», т.е. сохранять приличные отношения с мужем и иметь любовника. Вскоре после сближения с Вронским она часто видит один и тот же сон:

> Ей снилось, что оба вместе были ее мужья, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она удивлялась тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы (8; 168).

То, что составляло рецепт семейного счастья Рахметова в романе Чернышевского, давит героиню Толстого кошмаром и ужасом. Анна долго сопротивляется страсти, и в этом неприятии неминуемо пошлого адюльтера она и автор едины. В описании первой их близости с Вронским трудно отделить ее реакцию на состоявшееся событие от отрицательной оценки этого события автором — для обоих это означает убийство любви.

Вплоть до переломного момента, которым являются роды Анны, она действует очищающе и возвышающе на обоих Алексеев, с которыми свела ее судьба. Недостойность обмана, в котором они живут, остро чувствует Вронский — обычный, просто «хороший» молодой человек своего круга. Страсть, «связавшая их», заставляет «лгать, обманывать, хитрить» — и она же требует «прекратить эту ложь» во что бы то ни стало. Но оба обречены на обман и противостояние миру. На момент родов Анны все участники драмы словно «выпрыгивают» из своих обычных ролей, все оказываются выше самих себя (Вронский стреляется, Алексей Александрович прощает Анну и позволяет любовнику проститься с ней). Однако у Толстого люди никогда не могут долго стоять на цыпочках, и бег героини по страшному коридору своей обреченной любви-страсти продолжается, пока не приводит ее к трагическому финалу.

Своеобразными откликами на толстовскую Анну стали рассказы А. П. Чехова: «*Анна на шее*» (1895) и «*Дама с собачкой*» (1899), хотя самих по себе любовных треугольников в произведениях Чехова куда больше — из прозы они кочуют в пьесы и образуют там такие узлы, что вся драматургия XX века будет судить и распутывать их. Указанные рассказы о двух разных Аннах образуют пару, ибо если в «*Даме с собачкой*» из пошлого курортного романа отношения Гурова и Анны Сергеевны дорастают до подлинной, незнакомой героям в семье, тревожащей и их, и автора-повествователя любви, то в «*Анне на шее*» мы наблюдаем процесс деэволюции героини: маленькая Аня, от большой нужды выйдя замуж за гадкого чиновника Модеста Алексеича, довольно скоро меняется и сама становится ничем не лучше окружающей среды. Торжествует трагикомический финал рассказов и повестей о «бедном чиновнике» конца 1830—1840-х годов: еще в повести Н. Павлова «*Демон*»

(1839) молоденькая жена чиновника-карьериста становилась добычей «его сиятельства», служа во славу мужа и государства. Так Чехов доводит до анекдотического предела — правда, его анекдот со «слезным» обрамлением, создаваемым фигурами отца и братьев Ани, — анекдотическую же ситуацию любовного «треугольника». От трагедии и притчи до фарса оказывается рукой подать — и то и другое кроется в «модели Анны».

« Пришла Проблема Пола, румяная фефела, и ржет навеселе» (С. Черный): русский Эрос Серебряного века

Следующий этап в развитии темы приходится на 1890—1920-е годы, когда кардинальная смена мировоззренческих установок вновь приводит к активизации в жизни и в — на сей раз уже модернистской — литературе идеи распада диадического брака, только проблема переходит из сферы социально-юридической в метафизическую. Интенции культуры начала XX века были связаны с постижением метафизики Эроса, на основе чего старшие символисты стремились развить мистико-духовный ритуал творческого преображения жизни[9]. В контексте практики эпохи реактуализируется «новый» тип семьи как *духовного союза*. Идея творческого единения, положенная в качестве основной в новую форму семьи, нередко вызывала вытеснение традиционной модели супружеской четы моделью «тройчатки»: тройственные союзы артистической богемы начала прошлого века утверждали себя именно как *семейные*, т.е. освященные авторитетом религиозной идеи[10], естественно, претерпевшей в контексте модернизации христианской догмати-

[9] Так, Вяч. Иванов писал о том, что этика, эстетика и религия имеют общее и исходное начало, «это начало — Эрос»; «Эрос ведет за руку по своим садам Психею, планетную душу человека: таким видели Слово (Логос) художники катакомб» (Иванов Вяч.1994, 88). Эрос выступал первоисточником равно творчества и жизни для М. Волошина: «Я считаю основой жизни пол, секс. Живой осязательный нерв, связывающий нас с вечным источником жизни... Искусство — это развитие пола, переведение этой силы в другую область. Это та сила, которая, скопленная, дает нам возможность взвиться... Два выхода: или создание человека, или создание произведения искусства. Поэтому художник должен быть воздержанным — но не уничтожать силу пола, но владеть ею...» (цит. по: Купченко 2000, 55).

[10] См., например: Розанов 1991.

ки серьезные изменения. Она осуществляла себя в разнообразных типах союзов: религиозно- и философско-утопическом (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философова), религиозно-поэтическом (А. Блок, Л. Менделеева, А. Белый), религиозно-мистическом (Вяч. Иванов, Л. Зиновьева, М. Сабашникова[11]), но в основе всех лежало переосмысленное в мистическом духе и спроецированное на иные сферы жизни эротическое влечение. Приоритеты и даже некоторые продуктивные результаты в этой практике принадлежали старшим символистам, достаточно вспомнить устойчивость семьи Мережковского и Гиппиус.

Особую активность в формировании новой модели жизнеустройства проявили младосимволисты. Они же и сломали ее, доведя до скандального предела: тройственные союзы распадались порой еще на стадии обсуждения, изматывавшей всех участников, а участники их в лучшем случае превращали пережитое в творчество, в худшем — оставались с неизжитыми душевными травмами. Итог такого рода исканиям подвел В. Ходасевич в статье «*Конец Ренаты*», исполненной самого глубокого разочарования в жизнестроительных практиках своего времени: «Дело свелось к тому, что история символистов превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недовоплотилось» (Ходасевич 1997, 4:7).

Поколение «преодолевших символизм» (Жирмунский 2001, 364)[12], так же одержимых идеей «особости» поэтов, страстно мечтающих стереть грань между искусством и жизнью во всех сферах существования, трансформировало семейные практики своих предшественников, приблизив их к более традиционным нормам. Только В. Маяковский организовал свою частную жизнь по той же модели, став «третьим» в семье Л. и О. Бриков, ощущая себя участником эксперимента, представляющего новый кодекс отношений между полами. Остальные же предпочитали чисто «духовные» союзы, когда развитие отношений осуществлялось не на телесном, а на духовном, виртуальном уровне (своеобразный «треугольник» составляли Н. Гумилев — А. Ахматова — О. Мандельштам,

[11] М. Сабашникова вспоминала позже: «Скоро мне стало ясно, что Вячеслав меня любит. Я сказала об этом Лидии, прибавив: «Я должна уехать». Потом мы говорили втроем. У них была странная идея: когда двое так слились воедино, как они, оба могут любить третьего. Это вроде маски: пригодная для двоих, она может подойти и третьему. Такая любовь есть начало новой человеческой общины, даже церкви, в которой Эрос воплощается в плоть и кровь» (Сабашникова 1990, 169).

[12] О «семейном» мифе в акмеизме см.: Серова 2001.

М. Цветаева — Рильке — Б. Пастернак). Это, впрочем, не мешало участникам подобных треугольников в эмпирии земных отношений тяготеть к созданию традиционных, порой часто сменяемых тройственных моделей (М. Цветаева — С. Эфрон — К. Родзевич; Б. Пастернак — З. Пастернак — О. Ивинская и т.п.), что воспринималось современниками как понятная, хотя и докучная, странность поэтов[13].

Последним в череде житейских, но освященных идеей искусства как жизнетворчества знаменитых союзов был опыт совместного проживания И. А. Бунина со своей женой Верой Николаевной и молодой писательницей, «ученицей» и «последней любовью» Галиной Кузнецовой в Грассе. Опыт завершился, как и все предшествующие, драматически: Кузнецова в итоге покинула семью Бунина с Магдой Степун, сестрой философа Ф. Степуна[14].

Увлечение идеями Эроса, перенесенное в среду обывателей, трансформировалось в «Проблему Пола» (Саша Черный 1960, 76), любимую в тогдашней бульварной литературе и журналистике, расшатывавшую традиционную сдержанность в обсуждении интимных проблем. В глубине общественного сознания происходят необратимые изменения: семья юридически становится более подвижной, анонимность существования горожан способствует все большей свободе нравов, измена (не только мужская, но и женская) все чаще воспринимается как форма проявления естественной свободы чувств и перестает быть предметом общественного осуждения. Впрочем, несмотря на энергичные попытки создания нетрадицион-

[13] «Тройственные союзы, чрезвычайно распространенные в 20-х годах, уходящие корнями в 1890-е и у нас уже сходящие на нет в 30-х, оставались идеалом Мандельштамов, особенно Надежды Яковлевны» (Подробнее см.: Герштейн 1998, 418—427); «М. — человек страстей... Отдаваться с головой своему урагану для нее стало необходимостью, воздухом ее жизни.... Почти всегда все строится на самообмане. Человек выдумывается, и ураган начался... И это все при зорком, холодном (пожалуй, вольтеровско-циничном) уме... Все заносится в книгу. Все спокойно, математически отливается в формулу. Громадная печь, для разогревания которой нужны дрова, дрова и дрова... Нечего и говорить, что я на растопку не гожусь уже давно» (Эфрон С. Письмо М. Волошину от 22 января 1924 года. Цит. по: Швейцер 1992, 315—318).

[14] В отличие от ранее возникших тройственных союзов этот не был предметом публичного философского дискурса его участников и даже в литературе о Бунине освещен крайне скупо, что, скорее всего, свидетельствует о принципиально недемонстративном характере отношений. См. об этом: Кузнецова 1995; Лавров 1989.



В. Н. Бунина, И. А. Бунин, Г. Н. Кузнецова.
Грасс, 1930-е гг.

ных семей, привлекавших своей экзотичностью и эпатажностью, на уровне широких слоев населения кардинальных внешних изменений в области семейного устройства не происходило: семья оставалась двусоставной, внедрение в нее третьего рассматривалось как явление, может быть, и модное, но в принципе нежелательное.

В литературе же воскресает свойственная еще русскому романтизму первой трети XIX века поляризация трактовки любви:

> Вечная тема любви раздваивается на бесконечно возвышенную и религиозно окрашенную любовь, сливающуюся с любовью к Богу, и удушливо накаленную земную эротику, впускающую в поэзию все, что раньше считалось извращениями, от нимфомании до некрофилии (Гаспаров 1993, 11).

Если обратиться к произведениям, сориентированным не столько на «чистое» самовыражение, в том числе и связанное с новыми жизнестроительными интенциями, сколько на изображение типологически значимых для широкой публики ситуаций, то мы обнаружим два полюса отношения к адюльтеру в творчестве едва ли не всех писателей. Скажем, А. Куприн в «*Поединке*» (1905) описывает «земной» безыллюзорный адюльтер, предполагающий физическое обладание объектом желания. «Длинные, грязные и скучные» связи с замужними дамами составляют неотъемлемую часть повседневной жизни, единственное, хотя и несколько утомительное, развлечение обитателей гарнизонного поселения. Ни брак, ни адюльтер с любовью не связаны, они — лишь дань условностям: и то и другое необходимо для успешной, с точки зрения самого человека, социализации. С этой позиции дура Петерсон, разыгрывающая пошлые фарсовые романы со всеми молодыми офицерами, прибывающими в полк, и прелестная умница Шурочка ведут себя похоже. Физическая измена для них — возможность почувствовать *себя* значительнее, «третий» занимает их лишь как инструмент для достижения своих целей: одна таким образом добывает льстящую ей славу «полковой Мессалины», вторая — возможность вырваться из захолустной воинской части.

В противовес этим, однозначно оцениваемым как «нечистоплотные», отношениям возникает — в духе времени — образ «небесного» умозрительного романа, воспетый в «*Гранатовом браслете*» (1911). Складывающийся в повести треугольник (князь Шеин — княгиня Шеина — телеграфист Желтков) не приводит к реальной измене. Любовь Желткова к Вере вначале вызывает у объекта страсти лишь чувство неловкости. Только самоубийство странного влюбленного приводит героиню к пониманию, что ее жизни коснулась мечта многих людей — «любовь бескорыстная, самоотверженная, не ждущая награды» (Куприн 1994, 549), это и вызывает ответное глубокое сочувствие и благодарность Желткову — безумцу-«меджнуну», верному высшему дару любви в рациональный век компромиссов.

«От черного хлеба и верной жены мы бледною немочью заражены» (Э. Багрицкий): измена и революция

Случившаяся в России смена власти и типа государственности не могла не повлиять на частную жизнь, поскольку советская власть стремилась обновить формы общественных отношений, а «новые люди», которым следовало появиться в результате социалистической революции, по замыслу, должны были чувствовать, думать и действовать по-новому. Бесконечные эксперименты 1920-х годов в сфере быта (разводы по заявлению одной из сторон без уведомления второй, разные типы коммунального житья, фабрики-кухни и т.п.), по сути дела, реализовывали в жизнь смелые фантазии предшествовавших десятилетий по раскрепощению интимной сферы жизни вплоть до создания «роевой» семьи. Советскому «новому» человеку было предложено изменяться, в том числе и в соответствии с заданными ранее установками, т.е. практиковать свободную смену партнеров, существовать в рамках тройственных союзов, относиться к ревности как к «пережитку» — обывательскому или буржуазному. Не случайно первое послереволюционное десятилетие воспринималось как «эпоха сексуальной революции» (Герштейн 1999, 424).

Все это, естественно, нашло отражение в литературе, но — за исключением произведений юмористических, вроде зощенковских рассказов или катаевской «*Квадратуры круга*» (1928), где две семейные пары легко меняются партнерами, в результате чего создаются новые союзы, объединенные не столько духовными интересами, сколько бытовыми привычками, — все семейные новшества описаны как разрушительные и нездоровые для человека («*Луна с правой стороны*» (1927) С. Малашкина, «*Без черемухи*» (1927) П. Романова и др.). Десятилетие ушло на то, чтобы обсудить проблему возможности возникновения «нового человека», попытаться организовать новые формы повседневности, а потом прийти к выводу, что люди после мощной исторической встряски остались все теми же. Итогом стало возвращение к традиционному бытовому укладу, в том числе к двусоставной семье.

Впрочем, в этот период изображение любовных «треугольников» в литературе выходило за пределы описания примет быта эпохи, приобретая дополнительное символическое значение. Уже в первом произведении о революции — поэме А. Блока «*Двенад-*

цать» (1918) — фабулообразующей оказывается история Петрухи — Катьки — Ваньки, представляющая своеобразный парафраз на любимую поэтом тему триады из комедий дель арте — Пьеро, Коломбины и Арлекина (Городецкий 1984, 36). Именно любовь, обостренная знанием об измене, дает Петрухе возможность выделиться из общей массы, найти слова для выражения своего отношения к возлюбленной — «толстоморденькой» Кате. Но этот же герой убивает неверную, что позволяет автору задать важнейшую для всей дальнейшей литературы советской эпохи тему глубинной укорененности «старого» в «новом», требующей от «охранников» революции самых решительных, хотя и не разрешающих внутренних противоречий мер.

Через изображение треугольников решается одна из центральных для первой половины 1920-х годов проблема идеологического самоопределения личности. Измена семье трактуется как форма измены чести и долгу, как это происходит, скажем, в «*Белой гвардии*» (1925) М. Булгакова, где Тальберг «убегает крысьей побежкой от опасности» (Булгаков 1988, 33)[15], бросая на произвол судьбы жену, а потом в эмиграции лжет всем, что развелся, так как собирается выгодно жениться вторично. Или же, напротив, создание семьи может трактоваться как измена настоящей любви, т.е. лучшему в себе: так происходит в «*Городах и годах*» (1924) К. Федина, где женитьба Андрея Старцова, а значит, измена далекой Мари Урбах становится началом его падения, показателем авторского осуждения героя.

В «*Разгроме*» (1926) А. Фадеева любовный треугольник Морозка — Мечик — Варя также становится знаком отношений, выходящих за пределы собственно любовных. Жена партизана Морозки Варя, «добрая, гулящая и бесплодная», жалеющая всех в отряде и оттого не отказывающая в сексуальных притязаниях никому, влюбляется в Мечика, потому что он — «красивый, скромный и нежный» (Фадеев 1976, 78), т.е. не похожий на ее грубого и равнодушного мужа. В любовных отношениях герои раскрываются раньше, чем собственно в партизанской деятельности. Мечик, хотя ему импонирует внимание Вари, побаивается Морозки, как он позже испугается опасности, и предает чувство, как позже предаст отряд. Морозка своей не привыкшей думать головой пытается понять, что же привлекло Варю в Мечике, т.е. с готовностью идет

[15] В дальнейшем произведения М. Булгакова будут цитироваться по этому изданию с указанием в скобках страницы.

навстречу непонятному и опасному. Роман Вари и Мечика разыгрывается более в ее воображении, чем в реальности, он необходим героине, чтобы заполнить пустоту в душе. Позже, когда сначала Морозке, а потом и всему отряду становится плохо, она забывает про эту любовь: трусливый Мечик так и не сумел дать ей новые, красивые отношения.

«Ты значил все в моей судьбе. Потом пришла война, разруха...» (Б. Пастернак): любовь как освобождение

Ситуация любовного треугольника положена в основу сюжета трех великих отечественных романов XX века — «*Тихого Дона*», «*Мастера и Маргариты*» и «*Доктора Живаго*». Используя слова Н. Бердяева, можно сказать, что в них «конфликт между чувством и семьей... есть лишь проявление конфликта между личностью и обществом, между свободой и детерминацией» (Бердяев 1991, 14). Внутренняя оппозиционность этих произведений проявляется, в частности, и в том, что в них присутствует описание не скованных предрассудками, внутренне свободных, ответственных людей, готовых платить за свое своеволие. Жизнь по закону противопоставлена жизни «вне закона», поэтому принципиальным оказывается не столько аспект верности/неверности супружескому долгу, сколько верности/неверности любовному чувству, т.е. в конечном итоге самому сущностно важному в человеке. Таким образом, принадлежность к любовному треугольнику становится знаком социальной неустойчивости героя, его способности противостоять общепринятому и в то же время его духовной избыточности.

В романе М. Шолохова «*Тихий Дон*» (1928—1940) история любви неженатого вначале Гришки Мелехова и солдатской жены Аксиньи Астаховой начинается с первых глав романа и завершается в конце четвертой книги гибелью Аксиньи, являясь важнейшей сюжетообразующей составляющей книги. Роман организован так, что все его герои сталкиваются с двумя мощными жизненными явлениями: великим историческим событием (Первая мировая и Гражданская войны) и великой любовью Григория и Аксиньи.

Шолоховские персонажи — и в этом их сила — опираются на традиции, всякий выход за границы чреват нарушением внутреннего душевного равновесия героев, становится толчком к останов-

ке инерционного существования и либо к раздражению, либо к мучительной из-за ее непривычности рефлексии, когда пытаются «поймать увиливавшие от сознания скользкие шматочки мыслей» (Шолохов 1988, 1: 14)[16]. Живущий по строгим патриархальным устоям казачий мир полон условностей. Солдатка может «гулять», тем более с неженатым парнем, поскольку «свои неписаные законы диктует людям жизнь» (1, 337), сексуальное воздержание отнюдь не считается добродетелью, но эти отношения не принято афишировать. Хуторяне, оставляя себе радость позлословить, обнаружив чужую незаконную связь, в то же время не готовы к нарушению приличий. Григорий — «дурковатый» (1, 77), «звероватый» (1, 7), но верный обитатель этого патриархального мира — сначала, «упорно, с бугаиной настойчивостью» «обхаживая» Аксинью (1, 33), готов выполнять нехитрые правила, предписанные традицией. Но воспоминание о чужой жене кровоточит, «как заноза в сердце» (1, 113), и он решается бросить вызов хутору, отцовской семье, казачьей гордыне и уйти вместе с любимой в батраки.

Аксинья, в шестнадцать лет изнасилованная собственным отцом, с первого дня семейной жизни «страшно и обдуманно» (1, 32) избиваемая мужем, полюбила в своей жизни первый — и как окажется последний — раз. Эта расцветшая «бесилой, дурнопьяном придорожным» (1, 42) любовь заставляет ее «гордо и высоко нести счастливую, но срамную голову» (1, 42), лишает «стыда», т.е. верности правилам. Впервые выпав из отношений жертва—насильник, Аксинья готова ради сохранения своего нового состояния уйти вслед за Григорием куда угодно, что она собственно и делает неоднократно на протяжении романного сюжета. В «изнуряющей любви» (3, 143) герои познают себя с новой, неведомой им ранее стороны, проявляются как люди независимые, равные другу другу по силе чувств и откровенности их выражения.

Обнародовав свои отношения, герои производят в мире хутора своего рода революцию, поскольку своим поступком ставят индивидуальное выше родового, семейного. В отношении к этой «необычайной», «сумасшедшей» (1, 47) связи проявляются качества всех окружающих. Муж Аксиньи Степан, привычно относящийся к жене как к собственности, которая нуждается в постоянном уходе, то бишь порках, пытается решить проблему привычными способами — битьем, уговорами, а в итоге удовлетворяется самонадеянным незамечанием этой любви. Родительская семья Григория, гневаясь на него за нарушение традиций, использует традиционные методы, найдя сыну красивую и разумную невесту. Жена Мелехова, объективно «справная» девка и супруга, не виновная в том, что губы ее кажутся Григорию «безвкусными» (1, 87), а сама она «разнелюбой» (1, 145), также пытается решить эту проблему привычно: покорностью, лаской, эксплуатацией родительских чувств и чувства вины у Григория. Но ни в одном из случаев привычное, традиционное не срабатывает, и каждый из героев вынужден либо закрыть глаза на происходящее, не будучи в силах понять его, либо же, отказавшись от традиционного, выйти на путь индивидуального самоопределения, проявив себя вне предписанной роли.

[16] В дальнейшем текст романа приводится по этому изданию с указанием в скобках номера книги и страницы.

В романе М. Булгакова «*Мастер и Маргарита*» (1929—1940) собственно любовный треугольник находится, на первый взгляд, на периферии повествования: в мире больших дел Понтия Пилата, Иешуа, Воланда женщинам нет места. Но вынесенная в заголовок романа тема — история Мастера и Маргариты — имеет непосредственное отношение к разбираемой нами коллизии, поскольку Маргарита замужем. Впрочем, имя Маргаритиного мужа ни разу не называется, он определяется как «другой человек», «он», мы узнаем про него только, что «у него на заводе пожар», и косвенно, что он материально обеспечен. Встреча Мастера и Маргариты неожиданна («Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!» — 407) и предопределена («Любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя» — 407): неожиданна в контексте человеческой жизни и предопределена в контексте общей судьбы. Итогом становится брачный союз, поскольку Маргариту Мастер воспринимает как «тайную жену», и они проживают свою супружескую жизнь в подвале особнячка, где пишется роман. Об этом светлом периоде общего быта вспоминает Мастер: в «последнем приюте» готовятся завтраки, шьется шапочка с инициалом Мастера, вытирается пыль с книг и читается рукопись романа. Третьим для Мастера в этом треугольнике оказывается не муж, он существует в ином мире, куда Маргарита ежевечерне возвращается и откуда ежеутренне уходит, но который Мастера не касается. Реально желанным третьим — ребенком — в семье героев оказывается роман о Пилате, своего рода дитя любви.

Но для Маргариты муж существует, а значит, существует обман, и разлука с Мастером воспринимается героиней как наказа-

ние за ложь. Даже в порыве величайшей тревоги за возлюбленного она не готова, не объяснившись, бросить мужа, потому что он не виновен в том, что она была несчастна с ним. Только превратившись в ведьму, т.е. утратив свойственные ей представления о долге, Маргарита пишет записку мужу, объясняя свое внезапное исчезновение из дома именно этим превращением. На балу у Сатаны она встречает гостей, ставших преступниками из-за желания разрубить возникшие в их жизни любовные треугольники. На этом фоне поведение Маргариты делает ее наследницей пушкинской Татьяны, хотя сама она свою измену воспринимает как нарушение высокой морали, характеризуя себя Воланду как «легкомысленного человека».

В земных условиях тайная семья не может существовать долго: «бедная женщина», как называет Мастер оставшуюся без него Маргариту, не в состоянии быть счастлива с неизлечимо больным и не в силах забыть вину перед мужем. Нужно вмешательство высшей силы, чтобы милосердная ведьма и гениальный сумасшедший поняли, что им нечего делать в «подвальчике», где уже не пишется роман, и выбрали покровительство Воланда ради вечного сохранения друг друга друг для друга[17]. Тело Маргариты — земной женщины остается в особняке ее мужа, чтобы он принял горе, но не позор, душа Маргариты отправляется с Мастером в мир иной, где их роли навеки определены. Для обретения покоя Мастеру нужна свобода, в том числе и от своего гения. Маргарита готова охранять его покой — вот роль, которую она выбирает при возлюбленном, реализуя одну из нравственных максим романа: «Тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» (653).

Герои Шолохова погружены в мир нерассуждающих страстей, герои М. Булгакова — романтических чувств, герои Пастернака обретаются в мире, где важен свой критерий подлинности происходящего — простота и природосообразность. Юрий Живаго — человек, богато одаренный от Бога всем: умом, талантом, обаянием, гениальной интуицией, «цельным, разом охватывающим картину познанием» (Пастернак 1998, 2: 130)[18], от него веет «свободой

[17] Распространена точка зрения, согласно которой Воланд превращается в своего рода диссидента, поскольку «ему ясно, что счастливыми свободные люди здесь быть не могут», поэтому он «соединяет любовников навечно в иной жизни. Обоим тем самым сохраняется высшая свобода — общество к ней явно не готово!» (Немцев 1991, 135).

[18] В дальнейшем роман цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера книги и страницы.

и беззаботностью» (2, 208). На протяжении романа судьба сводит его с тремя женщинами — Тоней, Ларой и Мариной. При этом устойчивыми вершинами треугольника являются Живаго и Лара. Третья меняется: венчанную жену Тоню сменяет гражданская жена Марина.

Тоня дана Живаго биографией: они, «старинные товарищи», благословлены на брак умирающей матерью Тони. Тоня «расторопна, сильна и неутомима» (2,25), наделена способностью рационально разгадывать смыслы жизни. Умная, страстная, прямая, она отчетливо понимает, в чем разница между ней и далекой соперницей: «Я родилась на свет, чтобы упрощать жизнь и искать правильного выхода, а она, чтобы осложнять ее и сбивать с дороги» (2, 138). Материнство возвышает ее, преданность семье внушает уважение, но ни у кого Тоня не вызывает такого безотчетного восторга, как Лара.

Марина дана Живаго бытом: вернувшись в Москву в период глубочайшего духовного кризиса, герой нуждается в молчаливой преданности. Знаком душевной одаренности Марины является ее голос, который «был сильнее разговорных надобностей и не сливался с Мариною, а мыслился отдельно от нее... Этот голос был ее защитой, ее ангелом-хранителем. Женщину с таким голосом не хотелось оскорбить или опечалить» (2, 190). «Роман в двадцати ведрах» между доктором и Мариной внешне был лишен поэтичности и завершился тем, что она стала матерью его дочерей, Капки и Клашки, терпеливой нянькой, привыкшей ко всем странностям Живаго.

Лара соприродна Живаго: гениальный поэт и гениальная женщина, они являются воплощением жизни, их ведет друг к другу «тайная неведомая сила» (2, 31), «они любили друг друга не из неизбежности, не “опаленные страстью”, как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья» (2, 209). Лара — воплощенная простота: «без старания красивая» (2, 204), «она была бесподобна прелестью одухотворения» (1, 51), «словно Лара была какая-нибудь березовая роща в каникулярное время с чистою травою и облаками, и можно было беспрепятственно выражать свой телячий восторг по ее поводу, не боясь, что за это засмеют» (1, 55). Пытаясь понять, что же так притягивает его к Ларе, герой замечает: «Что-то неуловимое, необязательное мы понимаем одинаково» (2, 41), их близость «легкая, невынужденная, саморазумеющаяся» (2, 126), поэтому в чувствах Живаго к Ларе отсутствует тема ревности ее к мужу.

Ревность связана с чувством обладания, в отношениях же героев принципиально важно иное — чувство сродства, одинаковости, неизбежности встреч. «Дайте руку и покорно следуйте за мной», — говорит Лара Живаго после долгой разлуки во время встречи в Юрятине, и эти слова оказываются главными в их взаимоотношениях. Он покорно следует за ней, отдается ей, как жизни, и все семейные его перипетии разрешаются драматически, но как бы сами собой, поскольку все происходящее оказывается соразмерно природе. «Как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо! Вот это-то и есть Лара. С ними нельзя разговаривать, а она их представительница, их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началам существования» (2, 116).

Конечно, каждая из женщин Живаго особенная, но, как это ни парадоксально, чувства к ним, основанные на благодарности к их женской сути, схожи. Живаго полюбил Тоню, преисполнившись «к ней тем горячим сочувствием и робким изумлением, которое есть начало страсти» (1,79). Он полюбил Лару, поскольку она просто «сделана по нему» (2, 97). Он благодарен Марине за ее преданность и ясность. Оттого в стихах Живаго нет ни темы измены, ни страданий по поводу возникших треугольников, но выведена общая история «любви, разлуки», образ некоей воплощенной женственности, чья прелесть может быть описана, но не может быть разгадана.

Во всех трех романах непредсказуемые отношения внутри треугольников становятся знаком неотменяемости живой жизни, которая неизменно богаче схем и правил существования в государстве. Победа чувства отнюдь не означает отказа от долга, но долгу государственному, связанному, в частности, с узаконенными семейными узами, противопоставляется долг перед реализацией сущности человека. Эта установка плохо вписывалась в идеологическую подоснову советской литературы.

«Красный треугольник»: норма и жизнь в истолковании социалистического реализма

На уровне повседневности идея сознательно создаваемых модернистских тройственных союзов была отвергнута жизнью, семья была провозглашена ячейкой общества, и государство взяло се-

мейные отношения под свою защиту. Факты измен, естественно, существовали, но в официальной советской морали, а значит, и в литературе, они обрели статус пережитков прошлого.

На протяжении всего советского периода художники не без иронии описывали попытки государства бороться с этим отступлением от кодекса строителя нового общества с помощью административных методов. А. Галич, в соответствии с государственной модой на осовечивание переименовав адюльтер в «красный треугольник», в одноименной песне (1964 — 1966) высмеивает специфический способ выяснения отношений внутри треугольника через общественное осуждение на производственном собрании.

Публичные обсуждения «аморалок» («А из зала мне кричат — давай подробности!» (Галич 1998, 71—74) для многих в советские времена вносили в обыденность необходимый драматизм, к тому же воспринимаемый людьми как понятный, близкий в отличие от навязанного драматизма большой политики. Не случайно первый вопрос собрания — «Свободу Африке» — интереса у аудитории не вызывает («ну, как про Гану — все в буфет за сардельками»), тогда как второй разыгрывается как привычный и любимый ритуал: «подробности» из уст главного виновника — его же покаяние — обсуждение и символическое наказание («залепили строгача с занесением»). Этого оказывается достаточным как для удовлетворения общественного любопытства, так и для примирения супругов: «И пришли мы с ней в “Пекин” рука об руку, / Она выпила “дюрсо”, а я “перцовую” / За советскую семью образцовую!» Рассказчик — родной сын и внук героев Зощенко, человек простодушный, по-своему честный, грубоватый, он знает порядки общества и следует им. У него нет никаких особых чувств ни к приехавшей продавать «моркву» Нинульке, ни к жене — «товарищ Парамоновой», ему всего лишь хочется красивой, наполненной жизни, вот он и водит своих дам по очереди в ресторан.

Однако, как уже отмечалось, идеология требовала изображения «нового» человека с новым отношением к жизни, в том числе и в понимании любви и семьи.

> Трагедия Анны Карениной сегодня уже пустое место, потому что колесо паровоза, под которое легла голова Карениной, для современной женщины не единственный выход разрешить противоречия любовной страсти и общественного отрицания. Трагедия мадам Бовари жива, потому что еще жива во всей остроте противоречий мещанская среда (А. Н. Толстой о литературе, 147) —

это замечание А. Толстого при всей его кажущейся вульгарности исторически точно: изменилось семейное право, но осталась прежней человеческая природа. И при социализме сохранялось противоречие между требованиями социума и тем идеальным представлением о себе, которое складывалось у человека. Но, в отличие от предшествовавших эпох, идеология и обслуживающая идеологию литература нового общества должны были уравнивать символическое и воображаемое, показывая преодоление разрыва между требованиями извне и потребностями самого человека. Человек, который такой разрыв преодолевал, и оказывался по-настоящему «новым»[19].

Литература официального метода — социалистического реализма, по сути дела, воспроизводила модели взаимоотношений, которые должны были стать своего рода образцом для советских граждан. Даже изображавшиеся недостатки (а героев без недостатков не было, поскольку перед лицом громады социализма все несовершенны) должны были служить своего рода уроками читателям: учить эти недостатки выявлять и ликвидировать. В соответствии со структурой социалистического мироустройства государство берет на себя заботу о бытовом благополучии семьи, участники же ячейки должны изнутри заботиться о ее сохранности, так как разводы расшатывают стабильные связи внутри сообщества. Семья по норме должна быть крепкой, вторжение третьего в нее не предусмотрено, но, поскольку внутренний драматизм обязателен даже в «бесконфликтной» литературе, истории счастливых семей редко ставятся в центр: герои либо находятся в стадии формирования семьи («*Кавалер Золотой Звезды*» С. Бабаевского, «*Счастье*» П. Павленко и др.), либо семейные отношения только оттеняют центральную «производственную» линию, где и разворачивается основной конфликт (все «военные», «производственные», «идеологические» романы)[20].

Крайне редко фабулообразующей становится коллизия распада семьи, в том числе и оттого, что один из супругов по каким-то

[19] Кристально чистым с точки зрения такого эксперимента оказывается любовный опыт героя романа Н. Островского «*Как закалялась сталь*»: любовь к Тоне завершается из-за разного понимания героями того, насколько требования общества должны определять их внутреннюю жизнь, любовь к Рите становится драматическим воплощением начавшегося синтеза символического и воображаемого, семейная жизнь с Таей — апофеозом превращения чужого в свое.

[20] См. об этом, в частности: Литовская М. А. 2000.

причинам предпочитает «другого». Один из вариантов такого треугольника дан в романе А. Коптяевой «*Иван Иванович*» (1949), в основу которого положена именно любовная история: рассказ о распаде семьи приискового хирурга Ивана Ивановича Аржанова и его жены Ольги, которая приезжает к нему на Север, чтобы через год уйти к главному инженеру фабрики Борису Таврову.

Соцреализм, как известно, стремился одновременно к жизнеподобию и к нормативности. В соответствии с неоднократно транслировавшейся нормой любовь, работа и учеба являлись важнейшими составляющими счастья человека, поскольку предоставляли возможность для самореализации во благо общества. Полюбив, советский человек должен был создать семью, в которой супруги, постоянно учась и работая, воспитывали бы детей и духовно обогащали друг друга. Спутник жизни выбирался по «хорошей большой любви» раз и навсегда, но поскольку законы не запрещали разводы «свободным советским женщинам и мужчинам» (Коптяева 1950, 57)[21], они были возможны и как итог любовных отношений находящихся в браке людей. Поэтому жизнеподобие требовало изображения и таких ситуаций, в которых герои по каким-то причинам разлюбили друг друга, но писатель должен был не просто обличить «распущенность», но и наметить читателю, оказавшемуся в подобной ситуации, выход из положения.

В романе А. Коптяевой между героями возникают отношения, подобные тем, что складываются в соответствии с социалистической доктриной между совершившим проступок человеком и сильным государством, направляющим и поддерживающим оступившегося. Ольга совершает ряд проступков: она не смогла выполнить свой материнский долг, не смогла выбрать профессию. Разбросанность героини вызывает у мужа снисходительное сочувствие, а у Таврова деятельное желание помочь, он, видя в ней самостоятельную личность, заботясь о ее духовном росте, помогает ей понять, что делать дальше в жизни. Расставаясь с мужем, героиня напишет ему в объяснительном письме:

> Я не обманывала вас, живя с вами, но мне нечем стало жить подле вас. Когда я пыталась найти место в жизни, вы или равнодушно относились к моим попыткам, или старались подчинить меня своей работе, или просто высмеивали... Тавров... стал моим задушевным советчиком, и это сблизило нас (339).

[21] В дальнейшем текст романа будет цитироваться по этому изданию с указанием в скобках страниц.

Собственно в этих словах рассказана вся история любви: муж не заботился о профессиональном (равно духовном) росте жены, встреченный ею «третий» выполняет функцию вожатого-учителя, т.е. истинного мужа, помогающего «в главном: найти в себе человека-работника» (128). Большая семья — страна коррелирует с малой семьей: отказ от передачи «духовного богатства» расценивается и там и там как предательство, так что главным виновником возникновения треугольника оказывается не тот, кто изменяет и уходит, а тот, кто отказывается делиться богатством. Но, сам прекрасный работник, Иван Иванович осознает свою вину перед Ольгой, извлекает уроки из ситуации, и его очевидно ждет счастье с медсестрой Варей, которой он с самого начала романа передает секреты врачебного мастерства. Таким образом, в романе нет обманутых и брошенных, происходит перегруппировка, но уже не по принципу общности привычек, как у В. Катаева, а по принципу объединения учителей и учениц.

Изображение подобного любовного треугольника лежит и в основе романа В. Дудинцева «*Не хлебом единым*» (1956), где создается соцреалистическая версия «*Мастера и Маргариты*». Жена благополучного советского начальника средней руки уходит к нищему изобретателю Лопаткину, увлеченная его энтузиазмом в деле создания нового типа механизмов. Но если в булгаковском романе речь идет о внезапно вспыхнувшей, непреодолимой романтической любви, ради которой можно заложить душу дьяволу, то здесь перед нами разворачивается картина медленного возникновения любовного чувства к мужчине, который открывает перед женщиной новые духовные горизонты, постепенно приобщает ее к общегосударственному делу через служение аскетичному мученику-изобретателю.

Отличительной чертой «красного треугольника» оказывается исключение из него изображения физического влечения изменяющего героя к тому, с кем он собирается изменять, и полное отсутствие принятого в таких случаях обозначения одной из сторон треугольника как любовника или любовницы: подруга или друг превращаются в жену/мужа (товарища), минуя фазу неузаконенных сексуальных отношений, телесное заменено идеей профроста. Поэтому Ольга не испытывает по отношению к Ивану Ивановичу ни чувства гадливости, как чеховская Анна, ни раздражения, как толстовская Анна, напротив, она по-прежнему ценит его за все, кроме пренебрежения ее новой работой: «Поинтересуйся хоть чуточку, чем я сейчас занята. Я тебе десять стаканов чаю принесу, я тебе все подам и найду, ты же так мало требуешь от меня!!» (117).

«...Я опять гляжу на вас, а вы глядите на него, а он глядит в пространство» (Б. Окуджава): адюльтер в «поздней» советской литературе

Иной оттенок получает тема любовных треугольников в произведениях эпохи «оттепели», где «красность» сменяется общечеловечностью. Тема «незаконной» любви появляется едва ли не во всех ключевых текстах периода: И. Эренбург «*Оттепель*» (1956), В. Гроссман «*Жизнь и судьба*» (1960), В. Аксенов «*Коллеги*» (1958), Г. Николаева «*Битва в пути*» (1957). Список этот можно продолжать. Отношения между полами становятся знаком сложности жизни. Сложность человеческого существования, противопоставленная выпрямленному соцреалистическому изображению его, проявляется в том, что счастливой любовью награждаются не все хорошие люди, а брак строится не только на любви, но и на ряде взаимных обязательств; во взаимоотношениях подчеркивается момент несчастья, «горькой» любви людей несвободных, часто немолодых. И если в ранней «оттепельной» прозе важно было, что муж разлюбившей его героини — чинуша и формалист («*Оттепель*»), а разлюбленная жена — клуша («*Битва в пути*»), то чем дальше, тем сильнее звучит недоумение по поводу этой жесткой привязки возникающих чувств к человеческим качествам. Герой рассказа Ю. Казакова «*На острове*», выражая распространенное мнение, иронизирует по поводу подобной прямолинейности:

> Писатели пишут о любви, читатели устраивают конференции и спорят, достоин ли он ее или она его, кто из них лучше, выше и сознательней, кто более подходит веку коммунизма. А между тем каждый из нас на своем месте никогда не может разобраться, что такое любовь! И чем больше я думаю об этом, тем больше убеждаюсь, что в любви очень малую долю играют такие качества, как ум, талант, честь и прочее, а главное — совсем другое, что-то такое, о чем не скажешь и чего никак не поймешь (Казаков 1977, 84).

Отношения в треугольнике все чаще рассматриваются писателями лишь как источник радости, горечи, надежд и разочарований тех троих, кто в них участвует. И это объяснимо: нравы вновь становятся менее строгими, внебрачные связи перестают восприниматься как вызов советским общественным устоям, осторожно, но заявляет о себе идея значимости приватного существования, которая окончательно победит в 1980-е годы.

В произведениях Ю. Трифонова, А. Вампилова треугольники уходят на периферию сюжета. Любовь так же мало занимает героев, как и служба, отношения с кровными родственниками, общественная деятельность. Вялотекущая жизнь включает в себя апатичные романы, которые не приносят героям ни счастья, ни разнообразия жизни. Дмитриев из «*Обмена*» женился на Лене и понял, что «никто не умел любить его так, как Лена» (Трифонов 1975, 39), через десять лет он вступает в связь с Таней: «В то лето он жил в состоянии, не испытанном прежде: любви к себе» (27). Лена и Таня подчеркнуто разные: блондинка и рыжая, смуглая и бледная, бесстрашная и испуганная, одна переводит герою с листа английские детективы, вторая читает наизусть поэтов Серебряного века. От первой любви остается семья с общим хозяйством, дочерью, совместным участием в «войне, не знающей перемирия» — повседневной жизни. От второй — «ничего не осталось. Все куда-то исчезло» (22), живо лишь чувство, что «она была бы для него лучшей женой» (23).

«Незаконная» любовь не доставляет Дмитриеву, или, скажем, Зилову из «*Утиной охоты*» А. Вампилова, или Монахову из «*Улетающего Монахова*» А. Битова радости узнавания другого человека, она развивается по тем же сценариям, что и любовь к мужьям/женам до брака, не открывает героям ничего нового и в себе, создавая лишь бытовые неудобства. Способные в молодости на страсть, к тридцати—сорока годам герои выдыхаются, их неготовность длить старые и заводить новые любовные отношения становится показателем «недочувствия» (Ю. Трифонов), духовного «сползания» (А. Вампилов), внутреннего равнодушия к жизни.

Напротив, в «деревенской» прозе безупречно положительные героини сохраняют на всю жизнь память о далекой неузаконенной добрачной любви, обычно вполне платонической. Понятие семьи для абрамовских или солженицынских «старух» священно, они безоговорочно подчиняются самому жесткому патриархальному ее порядку, сохраняют безупречную верность своим мужьям, но незабытые молодые чувства указывают на полноту и силу их натуры.

В русской литературе тема любовных треугольников при всей ее трансформации, связанной, в первую очередь, с исторической конкретикой, остается довольно устойчивой. Прослеживаются два главенствующих типа любовных треугольников: «высокий» и «низкий», «небесный» и «земной». Взаимоотношения членов семьи и третьего (третьей), которых можно условно обозначить как



Н. Кузьмин. Иллюстрация к роману А. Пушкина «*Евгений Онегин*»

Он — Она — Другой (-ая), чаще всего воплощаются в «высоком» варианте в отношениях духовной верности (любовь первая и последняя), но верность сохраняется именно Другому (-ой), т.е. не мужу (жене). Таким Другим могут быть Дубровский, Онегин, Печорин, Вронский, Гуров, Мелехов, Аксинья, Живаго, Лара, Мастер и т.д. Законный брак мог быть совершен по причинам экономическим, политическим, бытовым — это неважно, важно, что человек оказался не в состоянии в браке пройти «все натуральные фазы полной любви», которые, по мысли И. Сеченова, могут быть

пережиты лишь единожды: «Повторные страсти — признак неудовлетворенности предшествовавшими» (Сеченов 1947, 167).

Цельная человеческая натура требует полноты осуществления, что и приводит героев к ощущению недостаточности куцых семейных отношений, «третий» не просто дополняет их, но качественно меняет жизнь, впрочем, отнюдь не облегчая ее. В готовности принимать трудности, связанные с существованием Другого, жертвовать покоем во имя полноты проявления личности и состоит привлекательная для авторов способность героев к самоосуществлению, выполнению своего предназначения. Интересно, что все попытки перенести модели «высоких» отношений в жизнь неизменно завершались их распадом или даже травестированием.

В «низком» варианте «треугольник» превращается в поиск одновременно «модистки для тела и дантистки для души» (Саша Черный 1960, 271). Это позволяет герою мысленно приблизиться к желаемому единству духовного и материального, что должно по расхожим представлениям обеспечить ему полноту существования, впрочем, неизменно оказывающуюся мнимой, поскольку в отечественной литературе полнота/неполнота — это качества, имманентно присущие человеку и не могущие меняться в зависимости от условий его жизни. В переходные периоды, когда формируются новые социальные отношения, возможен и более традиционный вариант треугольника: переход от одного любимого к другому, иначе любимому, но обязательно раскрывающему перед партнером некие новые духовные горизонты.

Любовные треугольники довольно редко становились в отечественной литературе предметом изображения сами по себе, как особый тип взаимоотношений людей — разве что в периоды кардинальной ломки социальных отношений, как в России 1840—1860-х или 1900—1920-х годов (впрочем, и тогда эксперименты проводились вначале на живых людях, а уж потом попадали в литературу). Чаще они служат своеобразной формой выражения общественной проблематики: знаком свободы/несвободы, духовной состоятельности/несостоятельности героев, модуса отношений человека с «веками, историей и мирозданьем».

Но показательна сама живучесть этой формы межличностного существования людей, так же как постоянно утопическое стремление сторон данной фигуры уравновесить и гармонизировать свои отношения, прийти к желанному паритету и застыть в нем — вопреки «общественному мненью», социально-культурным установкам и голосу эго, кричащему «это мое!..». Возможно, это

связано с архетипичностью самой триады или троицы для человеческого сознания. «Власть вещей с ее триадой измерений» (Анненский 1990, 205) определяет нашу физическую реальность, и через «третьего», «другого другого» (Пятигорский 1996, 265), я познаю мир и себя. Как писал К. Г. Юнг, «Троица означает продолжающийся многие столетия процесс осознанивания» (Юнг 1995, 100), поэтому «четвертый» обычно отторгается как нежелательная Тень, как падший ангел или попросту сатана, ведь четверица — это Боговоплощение на земле, не случайно символизируемое крестом, что несет Христос и вослед ему — человек.

«Пифагорийская четверица, — опять приведем высказывание Юнга, — была природным, *естественным фактом*, архетипической формой созерцания, но отнюдь не *моральной проблемой*, а тем более — *божественной драмой*» (Юнг 1995, 79). «Божественной драмой» стала именно Троица, выразив собой для человеческого сознания образ идеального совершенства, мучительно не достижимого в земной реальности.