

**Художественная интерпретация архетипа la femme fatale
в романе В.Я.Брюсова «Алтарь Победы». Гесперия**

Ты слышишь, друг, в вечернем звоне:
"Своей судьбе не прекословь!"
Нам свищет соловей на клене:
"Любовь и Смерть, Смерть и Любовь!"
В.Брюсов. «Баллада о любви и смерти»

Роман Валерия Брюсова «Алтарь Победы» был создан в 1911-1912 годах. Его действие происходит в Древнем Риме и относится к IV в. н.э.. По мнению М.Л. Гаспарова, «Алтарю Победы» присущ «более конкретный историзм», нежели «Огненному ангелу» [5, с.544]. Одним из ведущих принципов творчества Брюсова-прозаика продолжает оставаться метаисторизм, в соответствии с которым изучение прошлого необходимо для верной интерпретации событий современности, помогая определить вектор будущего развития европейской и мировой культуры. Главный герой, молодой римский аристократ Юний Децим Норбан, становится активным участником событий, в которых отражается кризис античного мира, обусловленный столкновением язычества и христианства. Будучи приверженцем древних римских традиций, он вместе с прекрасной куртизанкой Гесперией принимает участие в языческом заговоре, но увлечение странной «пророчицей» Реей приводит его в лагерь христиан. Новая религия в конце концов одерживает победу в сознании героя, о чем читателю становится известно из незаконченного романа Брюсова «Юпитер поверженный».

Отмечая, что повествование в «Алтаре Победы» сосредоточено вокруг главного героя-рассказчика, описанные им события «находятся в прямой зависимости от его любовной страсти», а его религиозные поиски отходят на второй план, М. Дубова рассматривает подобный способ организации произведения как признак неоромантического романа [7, с. 77-78]. Характер Юния, как и его предшественника Рупрехта из «Огненного ангела», не отличается твердостью и последовательностью убеждений. Его мысли, слова и поступки находятся в полной зависимости от воздействия двух женщин – Гесперии, которая стремится удовлетворит свои тщеславные амбиции и занять место рядом с римским императором, и Реи, полностью подчиненной фанатичной идее о скором пришествии Антихриста. По нашему мнению, центральные героини романа воплощают черты la femme fatale, или «роковой женщины», составляющей дихотомическую пару с гетевско-соловьевской Вечной Женственностью.

Архетипический образ «роковой женщины», обладающей невероятной властью над мужчиной, которая зачастую для него оказывается губительной, существовал на всех этапах развития человеческой культуры и обнаруживается уже в мифологии разных народов. Так, в шумерских мифах рассказывается о богине Иштар, которая жестоко отомстила царю Гильгамешу, отказавшемуся становиться ее очередным возлюбленным. В античной мифологии некоторые черты этого архетипа присущи Медузе Горгоне и эриниям. Среди исторических персонажей, пожалуй, наиболее известной была «коронованная блудница» (по выражению Плиния) Клеопатра. Легенда, согласно которой мужчины расплачивались смертью за ночь любви, проведенной с божественной царицей, легла в основу новеллы Т. Готье. Подобным образом поступают со своими возлюбленными «коринфская невеста» И.В. Гете и героиня поэмы М.Ю.Лермонтова «Тамара».

Ряд библейских соблазнительниц открывает Ева, стоящая у истоков первородного греха. Ее предшественница, коварная демоница Лилит – согласно иудейской традиции, первая жена Адама – была наказана за свою гордыню и превращена в бесплотный дух. На картине Д.Г. Росетти она изображена как властная красавица, гордая амазонка, расчесывающая перед зеркалом свои длинные рыжие кудри.

Точка зрения, согласно которой женщина является проводником дьявола, была особенно широко распространена в средние века. Уже в трудах одного из величайших отцов церкви святителя Иоанна Златоуста обличается женское зло, ставшее причиной гибели многих царей и героев: *«Издравле в раю диавол уязвил Адама женщиною, женщиною кротчайшего Давида склонил к обманному убийству Урии, женщиною склонил к преступлению мудрейшего Соломона, женщиною мужественнейшего Самсона ослепил, по вине женщины умертвил сыновей священника Илии, по вине женщины заключил в оковах в темницу благороднейшего Иосифа, по вине женщины предал на усечение Иоанна, - светильника всего мира»* [9].

Образ роковой обольстительницы стал особенно популярен в эпоху романтизма. К носительницам губительной для героя любви исследователи причисляют таинственную Джеральдину из поэмы С. Кольриджа «Кристабель» и безжалостную даму из баллады «La Belle Dame sans Merci»¹ Дж. Китса.

В эпоху fin de siècle благодаря Оскару Уайльду особенно популярным становится образ иудейской царевны. Скандальную известность получает его пьеса «Саломея», в которой лидер английского эстетизма создал изысканный и утонченный образ роковой женщины, чья сладострастная жестокость приводит к гибели не только предмет ее исступленной страсти, пророка Иоканаана, но и саму героиню, казненную по приказу царя Ирода. Русскому читателю «Саломея» стала известна прежде всего благодаря переводу близкого друга Брюсова, известного русского поэта Константина Бальмонта и его жены Е.А.Андреевой. В предисловии переводчика сюжет драмы был охарактеризован как свидание любви со смертью [1, с.13]. Отдали дань поклонения библейской царевне и художники-символисты: П. де Шаванн, Г. Климт, Ф. фон Штук, О. Бердсли, Г. Моро. В романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» говорится о разрушительной красоте inferнальной красавицы, апокалиптической блудницы, предстающей перед зрителем на картинах Моро: *«Нет, это не лицедейка, которая танцем бедер, груди, ляжек,*

¹ Прекрасная дама, не знающая милосердия (франц.), безжалостная красавица.

живота заставляет старца исходить от животной страсти и подчиняет его себе. Это уже божество, богиня вечного исступления, вечного сладострастия. Это красавица, каталепсический излом тела которой несет в себе проклятие и колдовскую притягательность, – а это бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется» [6, с. 56].

Со времен появления одной из картин Г. Климта в качестве двойника Саломеи стали рассматривать другую библейскую героиню – Юдифь, чей подвиг спасительницы иудейского народа от нападения вавилонского полководца Олоферна на рубеже XIX-XX веков редуцируется до la femme fatale. Акцентируется внимание на ее демонической чувственности, представляющей, в соответствии с теорией З.Фрейда, угрозу для мужчины. Отмечая верность романтиков и декадентов архетипу женщины-дьяволицы, Ж.Липовецкий приводит многочисленные примеры его воплощения в литературе и изобразительном искусстве, подчеркивая, что именно в эту эпоху «романисты и художники приписывают триумфальные победы «красоте зла» (Бодлер), сплавляя «очарования с моральным вырождением, красоте Медузы, насквозь проникнутой трагизмом, развратом и смертью» [10, с.251-252]. Не стало исключением и творчество русских поэтов и писателей, в том числе и Валерия Брюсова. В той или иной степени черты названных выше «роковых женщин» он использует как в поэзии, так и при создании женских образов исторических романов.

В «Алтаре Победы» фигурируют две героини – Гесперия и Реа, представляющие собой различные ипостаси «фатальной женщины», в чем то схожие между собой и в то же время наделенные оригинальными чертами, благодаря которым перед читателем предстают законченные индивидуальности с неповторимыми характерами. Образы обеих героинь восходят к своему литературному прототипу – Ренате из романа «Огненный ангел». Что же собой представляет брюсовская la femme fatale?

О Гесперии Юний слышит из уст ее младшей сестры Намии, которая описывает ее в весьма нелицеприятных красках. Влюбленная в Юния девочка предполагает, что и он, как множество других мужчин, не устоит перед чарами римской блудницы, поэтому требует: «Все в нее влюбляются, но ты не смей» [3, с.32]. Сама Гесперия также уверена в своей красоте, которая производит на всех, в том числе и на героя романа, неизгладимое впечатление: «Возраст ее определить было невозможно, так как лицо ее сияло неуязвимой красотой богинь. Кожа ее шеи была столь розовой и прозрачной, что невероятной казалась ее принадлежность земному существу. А роскошный наряд этой женщины, стола из чистого шелка, золото и смарагды украшений, кораллы ожерелья, алмазы серег и перлы на туфлях придавали ей облик царственный» [3, с.32-33]. При встрече с первой красавицей Рима Юний теряет дар речи, смущается, он не способен услышать, о чем говорят окружающие, и все его внимание сосредоточено лишь на «чудесном видении», которое, по его словам, только величайший поэт Вергилий мог описать в образе матери Энея, богини любви Венеры. Юний не только сам продолжает переживать в присутствии Гесперии состояние юношеской влюбленности, подобным образом очарование героини действует на Юлиания, Цесония, Марцелина и других поклонников, покоренных необъяснимой магией ее красоты. Когда же к власти пришел Максим Магнус, он приблизил к себе героиню и во всем стал следовать ее советам.

Несмотря на терзающую главного героя романа ревность, он не устает подчеркивать, что Гесперия наделена не только внешней привлекательностью, но настолько мудра, рассудительна и умна, что к ней прислушиваются лучшие философы Рима, например, Симмах. Однако все свои таланты героиня использует для того, чтобы получить власть над другими людьми. Ее жестокость не знает границ. Она хладнокровно приказывает убить раба-христианина, опасаясь, что тот выдаст ее и других заговорщиков, намеревающихся свергнуть императора Грациана, властям. В случае провала она готова пожертвовать жизнью ничего не подозревающего Юлиания, чтобы спасти себя от казни. Она бесстыдно признается Юнию, что Юлианий – только послушная марионетка в ее руках, орудие ее хитроумных интриг: «Неужели ты думал, что мы, в самом деле, наденем когда-нибудь диадему Диоклециана на эту тряпичную куклу, отполированную пемзой и украшенную поддельными волосами? <...> Полезно иметь в запасе потомка Констанция Хлора, - подобное имя действует на народ. А кроме того, Юлианий может пригодиться нам и для другого. Если бы при дворе Грациана дознались о наших замыслах, мы отдали бы им Юлиания, как главного зачинщика заговора, и этим, может быть, спасли бы себя» [3, с.220]. Гесперия не ценит жизнь других людей, рассматривая их только с точки зрения пользы, которую они могут принести для достижения ее честолюбивых устремлений. Ее бессердечие не знает границ, оно сравнимо, по мнению рассказчика, лишь с жестокостью знаменитых римских диктаторов, добившихся неограниченной власти – Суллы, Цезаря, Августа и Константина Великого. Кроме властителей-язычников Брюсов называет в этом ряду и императора Константина, который сделал христианство государственной религией и перенес столицу в Новый Рим (Константинополь). Известно, что в его жизни разыгралась трагедия, повторившая сюжет драмы Еврипида «Ипполит»: император приказал казнить сначала собственного сына, обвиненного мачехой в прелюбодеянии, а затем и собственную жену. Подобным образом Гесперия оказывается способной переступить через своих ближайших родственников, не пощадив даже своей младшей сестры Намии. Она равнодушно воспринимает известие о попытке самоубийства и последовавшей за нею тяжелой болезни девочки, а Юний уверен, что именно Гесперия стала причиной смерти ребенка. Будучи не в силах обуздать свою страсть, Юний обманывает умирающую Намию и покидает ее в самые тяжелые минуты ради свидания с Гесперией.

Воля главного героя полностью подавлена, он находится всецело во власти роковой красавицы, а ее присутствие действует на него гипнотически, заставляя давать самые страшные клятвы. Он обещает выполнить любой ее самый страшный приказ, в том числе, если она пожелает, готов даже совершить убийство: «Стиком клянусь, Гесперия, тебе повиноваться, быть тебе верным и любить тебя до своей могилы и после, за вратами смерти» [3, с.88]. И эту клятву герой вынужден подтверждать соответствующими поступками. Он совершает

попытку покушения на императора Грациана и, будучи схвачен и брошен в подземелье, месяц вынужден провести в нечеловеческих условиях – закованным в цепи, на хлебе и воде, практически на грани жизни и смерти. Затем Гесперия отправляет его в лагерь к мятежникам, во главе которых находится Реа, и Юнию приходится участвовать в сражении, где ему только чудом удается уцелеть. В подарок он получает кинжал, с выгравированным на нем призывом «Учись умирать!». Собственно, эти слова могли бы стать девизом всех, кто окружает Гесперию, душа которой, по мнению рассказчика, представляет собой *«темный водоворот страстей, козней, преступлений»* [3, с.295].

Соединение в образе Гесперии, как «роковой женщины», эротической притягательности и смертельной опасности во многом обусловлено присущими ему архетипическими чертами. Очень часто подобные героини имеют сходство с хтоническими существами, первообразом которых является мать-земля, объединяющая жизнь и смерть в синкретическом единстве. Хтонос осмысливается как источник всего живого, олицетворение материнского лона, одновременно рождающего и принимающего в себя умерших, общую могилу, обитель мертвых, пребывающих в подземном царстве – Тартаре.

Одним из наиболее распространенных хтонических существ является змея. Согласно сложившемуся обычаю, уходящему своими корнями в античную мифологию, именно признаками этого пресмыкающегося наделяются образы «роковых женщин». Так, у Бодлера в «Цветях зла» читаем:

*В струении одежд мерцающих ее,
В скольжении шагов – тугое колебанье
Танцующей змеи, когда факир свое
Священное над ней бормочет заклинанье.*

Не отступает от этой традиции и Брюсов. Его героиня ведет себя как коварная змея: *«извивается, свертывается в кольца, отползает назад, пытается напасть и оттуда и отсюда и вдруг, усмотрев незащищенное место, бросается вперед и жалит»* [3, с.212].

Властью хтонической богини Гекаты объясняет Юний свое безволие как по отношению к Гесперии, так и в случае с Реей, в которой он видит необъяснимую магическую силу, якобы полученную от богини подземного мира и покровительницы колдуний. Гесперия сама осознает свою хтоническую природу, предупреждая Юния: *«Я теперь все равно что мертвая статуя»* [3, с.85]. Таким же «живым мертвецом» ощущает себя Рената, а прототип героини Нина Петровская, жизнетворческие установки которой в общем-то свелись к попытке следовать своему литературному двойнику, одно из своих писем, адресованных Брюсову, подписала следующим образом: *«я твоя, твоя мертвая Рената»* [4, с.372].

Не случайно в связи с образом Гесперии в романе фигурирует еще одно воплощение la femme fatale – Елена Прекрасная. Брюсов упоминает прозвище, которое получила виновница гибели Трои, данное ей Вергилием: *«общая Эринния»*, хтоническая богиня мести [3, с.300], тем самым указав на смертельную сущность женской красоты.

В эпоху fin de siècle «роковая женщина», сочетающая в своем характере противоположные качества, становилась одновременно источником наслаждения и страдания, что сокращало *«дистанцию, отделяющую любовь от смерти»* [2, с. 186]. Воспевая дионисийский оргиастический экстаз, композитор-символист А. Скрябин снабдил свою симфоническую поэму стихотворной программой, в которой мистериальное слияние противоположных начал переживается как некая алхимическая трансмутация, когда ужас становится наслаждением в результате творческого акта, преобразующего «косную материю» в сияющую божественным огнем гармоническую вселенную:

*Что ужасало —
Теперь наслажденье,
И стали укусы пантер и гиен
Лишь новою лаской,
Новым терзаньем,
А жало змеи
Лишь лобзаньем сжигающим.
И огласилась вселенная
Радостным криком
Я емь! » [12]*

Инфернальное обаяние Гесперии усиливается еще и благодаря сочетанию в ее образе «идеала мадонны с идеалом содомским», примеры которого исследователи обнаруживают у предшественников Брюсова – Ф.М. Достоевского (Настасья Филипповна) или С. Малларме (Иродиада) и, конечно же, Саломея Оскара Уайльда, использовавшая свою сексуальную притягательность в качестве «инструмента переговоров», *«никогда не имея намерения отдаться своему отчиму Ироду»* [14, с.49]. Имея множество любовников, Гесперия награждает Юния лишь поцелуем, утверждая, что дала обет целомудрия, *«подобно жрицам Круглого храма»*, т.е. весталкам [3, с.220]. Образ героини соответствует с принятой на рубеже веков модели поведения, в которой было принято разыгрывать, как пишет О.Матич о «декадентской Клеопатре» Зинаиде Гиппиус, *«миф рубежа веков о женской перверсии, в котором переплетаются распутное желание и распутная фригидность»* [11, с. 187]. И только оказавшись в тюремном застенке, главный герой «Алтаря Победы» приходит к осознанию того, что его жизнь – слишком дорогая плата *«за единый поцелуй продажной женщины, за единый миг, показавшийся мне когда-то вратами к последнему блаженству!»* [3, с.171].

Не только жертвы la femme fatale, но и она сама в не меньшей степени подвергается смертельной опасности. Потеряв власть, уходит из жизни царица Клеопатра, казнена Саломея, умирает от тяжелой болезни героиня рассказа

Э. По Лигейя, гибнет от пыток инквизиции ведьма Рената. На основе анализа истории любви к Прекрасной Даме двух русских поэтов-символистов – Александра Блока и Андрея Белого – И. Жеребкина приходит к выводу, что «все герои символистских произведений, выбравшие и реализовавшие любовь, погибают» [8, с.225], во всяком случае, наследуя романтическую традицию, они склонны постоянно бросать вызов смерти. Часто гибельная для роковой красавицы опасность исходит именно от ее жертвы, испепеляющая страсть которой превращается в неистовую ненависть и в конце концов порождает намерение уничтожить мучительницу. Такую внутреннюю борьбу испытывает герой Брюсова, постепенно осозная, что лживая Гесперия манипулирует его чувствами в угоду своим желанием. В финальной части «Алтаря Победы» во время последнего свидания Юния с героиней он в исступлении пытается заколоть ее кинжалом, а затем покидает город со словами «Горе побежденным!», которые относятся как к Риму, павшему под натиском варварских племен, так и к самому Юнию, возложившему свою жизнь на алтарь роковой любви.

Таким образом, на рубеже XIX-XX веков в русском символизме актуализируется архетип «роковой женщины», характерные черты которого мы попытались проанализировать на примере одной из героинь Брюсова. Обращение к этому образу было широко распространено в изобразительном искусстве и литературе западноевропейского модерна и отвечало неомифологическим установкам символистов. Брюсовские исторические романы в полной мере соответствовали этой тенденции, коррелировавшей с его житнетворческими и эстетическими принципами.

Литература.

1. Бальмонт К. О любви: Эюд о страсти // Уайльд О. Саломея: Драма / пер. с фр. оригинала К.Д. Бальмонта и Е.А. Бальмонт. СПб.: Сириус, 1908. С. 3-30. Брюсов Алтарь
2. Бранский В.П. Искусство и философия. М.: «Янтарный сказ», 1999. – 451 с.
3. Брюсов В. Алтарь Победы // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 тт. – М.: Худож. лит., 1975. – Т.5. С. 7-410.
4. Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913 [Текст]. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 372.
5. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 тт. – М.: Худож. лит., 1975. – Т.5. – С.543-556.
6. Гюисманс Ж-К. Наоборот / Пер. с фр. Е. Л. Кассировой, под ред. В. М. Толмачева. – М:FreeFly, 2005. – 240 с.
7. Дубова М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): дис. ... д-ра филол. наук. – Москва, 2005. – 397 с.
8. Жеребкина И. "Прекрасная дама" (к вопросу о конструктах женской субъективности в России) // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках. – ХЦГИ: Харьков, 1998. – С. 223-241.
9. Иоанн Златоуст, Слово святого Иоанна Златоуста на день усекновения главы Святого Предтечи Господня Иоанна// Режим доступа: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/05d/dimitrii_rost/dimitrii_rost1/714.html#s1
10. Липовецкий Ж.. Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности. / Пер. с франц. Н.Полторацкой. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.
11. Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России / Пер. с англ. Е.Островской. – М.Е Новое литературное обозрение, 2008. – 400 с.
12. Скрыбин А.Н. Поэма экстаза, ор. 54. Режим доступа: <http://raritetclassic.com/load/4-1-0-225>
13. Соколов Е.Г. Модерн – декаданс: Р. Вагнер и символизм // Miscellanea humanitaria philosophiae. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Сер. «Мыслители». – Вып. 5. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.235-244.
14. Bielski S. The Femme Fatale as seen in the work of J .К. Huysmans, Felicien Rops and Aubrey Beardsley // Art Criticism. – Vol. 17, No. 1. – NY: Stony Brook, 2001. – Pp. 46-54.