

Т. И. Ерохина

Грани женственности в русском символизме

Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ 15–03–00655

В статье анализируются понимание сущности и репрезентация женственности в русском символизме. Грани женственности осмыслены в аспекте проявления многозначного феномена женственности, бинарной оппозиции феминного/маскулинного, «границ» и «пограничья» женственности в живописи, поэзии и жизнетворчестве символистов.

Рассмотрены истоки культа женственности в символизме: эстетика романтизма, философия Платона и неоплатонизма, народные поэтические представления и европейские традиции. Особое внимание уделено эстетике декадентства, сформировавшей рафинированное восприятие женственности в искусстве. Обозначены основные тенденции осмысления граней женственности. Акцентировано внимание на амбивалентности граней женственности, изменчивости и пограничности лика женщины в живописи и поэзии символизма. Автор обнаруживает тенденцию истолкования граней женственности в контексте противопоставления и сопоставления феминного и маскулинного, наиболее ярко представленную в процессе развития «женской» литературы рубежа XIX–XX вв. Осмысление граней женственности приводит к мистификациям и театрализации поведения в русском символизме и оказывает влияние на формирование модернистской эстетики многоликости и безграничности творческой личности вне гендерных границ и стереотипов.

Ключевые слова: грани, пограничность, границы, женственность, символизм, феминное, маскулинное, искусство, жизнетворчество, русская культура, стереотип.

Т. I. Yerokhina

Femininity Sides in Russian Symbolism

In the article understanding of the essence and representation of femininity in Russian symbolism is analyzed. Sides of femininity are comprehended in the aspect of manifestation of a multiple-valued phenomenon of femininity, binary opposition feminine / masculine, «borders» and «frontier» of femininity in painting, poetry and creative life of symbolists.

Femininity cult sources in symbolism are regarded, they are: aesthetics of romanticism, Platon's philosophy and Neoplatonism, national poetic representations and European traditions. The special attention is paid to the aesthetics of decadence which created the refined perception of femininity in art. The main tendencies of understanding femininity sides are designated: idealization of the image of the woman and creation of the image of the woman-defect. The attention to ambivalences of femininity sides, variability and frontier of the woman's face in painting and poetry of symbolism is focused on. The author finds a tendency of interpretation of femininity sides in the context of opposition and comparison of feminine and masculine, which was more brightly presented in the development of «female» literature at the turn of the XIX–XX centuries. The understanding of femininity sides leads to mystifications and staging of behaviour in the Russian symbolism and influences formation of modernist aesthetics of diversity and infinity of the creative person out of the gender borders and stereotypes.

Keywords: sides, frontier, borders, femininity, symbolism, feminine, masculine, art, creative life, Russian culture, a stereotype.

В эпоху символизма женственность, женское начало занимает особое, можно сказать, – господствующее место, наличие женских образов в произведениях живописи, поэзии становится почти обязательными. Но понимание сущности и репрезентация женственности в символизме не были однозначными: возникает сложное и многогранное осмысление женственности, которое требует такого же многогранного и парадоксального истолкования.

В этом контексте грани женственности – своего рода метафора-символ, требующая уточнения и дефиниции «границ», и понятия «женственность». Отметим, что в данном тексте под гранями мы

будем понимать, во-первых, *разные проявления* одного и того же многогранного феномена (феномена женственности). Во-вторых – *границу* между противоположными понятиями, образующими бинарную оппозицию, каковой в нашем случае будет женственность/мужественность (феминность/маскулинность); в-третьих, *пограничное, переходное, рубежное* проявление указанной выше бинарной оппозиции, где грань становится своего рода медиатором.

В свою очередь, в понятии «женственность» нас также будут интересовать определенные аспекты, связанные, прежде всего, с созданием и разрушением определенных *феминных гендерных*

стереотипов (совокупности качеств и стратегий поведения, ожидаемых от женщины); *эстетических аспектов женственности* в искусстве символизма; *историко-культурных аспектов женственности*, присущих культуре русского символизма.

Обращение к теме женственности в русском символизме, с одной стороны, стало своего рода «общим местом», благодаря концепту «Вечная Женственность», введенному Вл. Соловьевым. Проблема женственности, подчас с пугающей настойчивостью наиболее емко обозначенная в философии В. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева, С. Булгакова и др., в культуре рубежа XIX–XX вв. поднимается наряду с другими онтологическими проблемами: самоопределения России, кризиса культуры, понимания истории, экзистенциальных исканий личности и др. Кроме того, гендерная проблематика осознается, а иногда выражает себя неосознанно в поведении, художественном творчестве поэтов-символистов (К. Бальмонт, А. Блок, З. Гиппиус, Д. Мережковский).

С другой стороны, проблема женственности на рубеже XIX–XX вв. актуализируется в связи с быстрым развитием в русской культуре «женской литературы», временем формирования образа женщины-творца, двойственно воспринимаемого современниками.

В 1907 г. Н. Бердяев пишет: «Женщина как бы уже не хочет быть прекрасной, вызывать к себе восхищение, быть предметом любви, она теряет обаяние, грубеет, заражается вульгарностью. Женщина не хочет быть прекрасным творением Божьим, произведением искусства, она сама хочет создавать произведения искусства. Это глубокий кризис (...)» [3, с. 177].

Финский литературовед Кирсти Эконен в монографии «Стратегии женского письма в русском символизме» отмечает, что «Зинаида Гиппиус, Людмила Вилькина, Нина Петровская, Поликсена Соловьева и Лидия Зиновьева-Аннибал в числе многих других были женщинами, которые хотели быть не «прекрасными творениями», но их создателями. В то же время они все были тесно связаны с социальными и эстетическими практиками раннего модернизма. Они все жили, творили и публиковали свои произведения в кругу символистов. Поэтому эти женщины лично пережили конфликт идеологии эстетизированной фемининности (Вечной Женственности, Софии и т. д.) с демонстративной маскулинностью идеального символист-

ского творческого субъекта («Поэта», «Творца», «демиурга»)» [15].

Возможно, поэтому авторы-женщины в истории русского символизма чаще всего представлены в роли *музы, жены и любовницы*, в то время как их литературному творчеству не уделяется должного внимания.

Решение проблемы женственности в контексте культуры «серебряного века» в современных научных исследованиях чаще всего происходит с точки зрения философского осмысления данной темы, в то время как практически без внимания остается проблема гендера как культурной маски пола (Бодрийяр), культурной метафоры, в которой присутствует элемент игры, театрализованного представления в аспекте художественного творчества и бытового поведения.

Сложившийся в конце XIX – начале XX в. культ женщины, женского начала объясняется рядом причин, и при всем различии женских образов в творчестве художников имеет для своего возникновения некую общую основу. Наибольшее влияние на формирование культа женщины в символизме оказала *эстетика романтизма*. Символизмом уловлен мотив, характерный для романтиков йенского кружка, благодаря женщинам возникает фестивальность и праздность, соединяется культура с жизнью. Женщине в романтизме была уготована и особая роль: она становится объектом поклонения и соратницей, ферментом творчества и необходимым началом во всем: природе, гармонии, музыке. Благодаря женщине романтики культивируют чувственность, возникающую и исчезающую, меняющую свой облик, почти неуловимую.

Для символистов истоки культа женственности были отчасти связаны, как и для романтиков, с обращением к философии Платона и неоплатонизма, учением о «*Душе Мира*», *идеях вечной женственности*. В русской культуре рубежа веков многие философы обращались к исследованию проблемы женского начала, специфике природы женщины. Широкую известность получает концепция пассивности и инертности женского начала, рецептивности и страдательности. Эта идея в различных вариантах прослеживается у многих философов и поэтов Серебряного века: В. Соловьева, Д. Мережковского, Н. Бердяева, Вяч. Иванова, А. Белого.

Другой источник культа женственности – *народные поэтические представления о женственности природы*, материнстве, жизненных хаотических силах. Не случайно для Вяч. Иванова

женское начало связано с представлением о «русской народной душе»: глубинной, древней, непостижимой «хранительнице какой-то сверхличностной природной тайны» [6, с. 160]. Женское начало – символ Земли (в противовес мужскому – символу Неба), символ Матери, символ России, Родины.

Кроме того, в культуре символизма находят свое выражение и *различные европейские традиции*, в том числе и традиционное истолкование образа Афродиты-Венеры как воплощения классического идеала красоты. Женский образ воспринимается как символ творческого вдохновения и поэтической мечты, идеал гармонии, духовности, языческого представления о Земле. Все эти традиционные трактовки женского начала своеобразно переплетались, наслаивались, иногда противоречили друг другу, принимая различные формы для своего «многоликого» проявления и давая повод для многопланового ассоциативного восприятия.

Наконец, культура конца XIX в., проникнутая декадентскими настроениями, культура заката, угасающей эпохи, нервно-болезненного мировосприятия породила новую тенденцию: особую *рафинированность эстетического восприятия*, тяготение ко всему утонченному, изысканно-нежному, хрупкому, что соответствовало представлению о женском характере. Это отвечало и повышенной нервной восприимчивости, эмоциональной приподнятости, современному идеалу прекрасного, в котором было много недосказанного, многозначного, а порой и ущербного.

Итак, для русских символистов важной характеристикой явилось особое пристрастие к изображению женских персонажей. Каждый из образов несет в себе частичку общего собирательного идеала, принявшего женский облик, и одновременно – каждый образ специфичен, индивидуален.

Ведущей становится идея многозначности, недосказанности и главное – изменчивости женского образа. Лик женщины – ее видимый образ, лицо оборачивается личиной – маской, притворством, скрывающим истинную сущность. Лик и личина переплетаются и противостоят друг другу, зеркально отражаются и противоборствуют, причудливо меняясь местами.

В целом в символизме мы выделяем *две тенденции* истолкования женских образов: с одной стороны, женщину идеализируют, изображая ее целомудренной, чистой, глубоко религиозной, далекой. С другой – создается образ женщины раз-

вратной, проклятой, увлекающей мужчину на путь порока и падения.

Первая тенденция обнаруживается в произведениях В. Борисова-Мусатова и Павла Кузнецова. В творчестве В. Борисова-Мусатова почти вовсе не встречаются образы мужчин. Этого художника можно по праву считать певцом женственности: женщины и девушки Мусатова полны грусти и очарования. Тоскующие или наслаждающиеся, они словно «стоят на полпути между реальностью и видением, которое вот-вот исчезнет» [10, с. 212]. Символика картин «Весна», «Водоем», «Изумрудное ожерелье» – это символика намеков, настроения.

Для ученика В. Борисова-Мусатова Павла Кузнецова «Вечно Женственное» приобретает оттенок «Вечно Материнского». Мотив пробуждения, возрождения трансформируется в тему материнства – рождения человеческой души. По мнению исследователя А. Русаковой, «женщина для него – святой источник возникновения нового микрокосмоса – человеческой души» [10, с. 251]. «Любовь матери», «Голубой фонтан» – призрачный сон, видение, главное в котором – склоненные головы матерей и детей, чувство нежности и любви, мечты и гармонии.

Женщина, окруженная цветами, ангелоподобная, задумчивая, обнаруживает пророческое спасение, открывает путь к тайне мироздания, становится супругой и матерью, избранной сестрой. Все это – ипостаси надбытового образа Девы Марии, нашедшие свое воплощение и в русской философии и поэзии Серебряного века: «лучезарная подруга» София – Премудрость Божия, Мировая душа Вл. Соловьева; Вечная Женственность – Прекрасная Дама – Незнакомка Александра Блока; Вечная Жена Андрея Белого.

Но ангельский лик женщины текуч и неодоим в символизме. Под ним часто скрывается множество личин, и тогда Вечная Женственность причудливо меняет свой образ, превращаясь в многоликого сфинкса, внушающего опасения и страх: «Но страшно мне, изменишь облик Ты...» (А. Блок)

Вторая тенденция истолкования женских образов воплощена в вариантах множества масок. Если первый лик – солнечная София, мысль, движение, рождение, символ жизни; то второй лик (или его личина?) – лунная эмблема, хаос, зверь, жестокая судьба, символ смерти, который неотступно преследует, покоряет, гипнотизирует. Женщина воплощает как аполлонистическое – светлое, гармоническое, разумное начало, так и

диониссийское сумасбродство – хаос, страсть, тьму. Женщина становится подобна сфинксу, скрытому в своих секретах, возвращенному к таинству мира. Она ведет свою извращенную игру, уничтожает святость, красоту, гармонию. Возникает образ женщины роковой, порочной, развращенной.

Наделенный чертами сексуальной определенности, образ возлюбленной, девы, невесты трансформируется в поработощающее, подавляющее начало. Женщина перестает быть пассивной, она стремится унижить, подчинить себе мужчину, она оболещает и обманывает, вызывает страх и губит.

Если в романтизме с его склонностью к контрастной бинарности сверхчеловеком, наделенным силой, был мужчина, а женщина становилась воплощением слабости, то в декадентстве женщина парадоксально демонизируется, а мужчина вынужден подчиниться, испытать любовь и боль одновременно. Женщина становится прасилой, «сильным полом», и такая роль, по мнению Ф. Ницше, соответствует ее природе: «то, что в женщине внушает уважение и часто даже страх, это ее природа, которая более природна, чем природа мужчины; ее настоящая, хищная, хитрая гибкость, внутренняя дикость» [9, т. 2, с. 397].

Отметим, что женщина-страсть, женщина-порок, женщина-угроза (именно такова Саломея) становится знаковым явлением и для русского символизма. Но воплощение его в России обретает плоть в прямом смысле слова, и это связано с другим видом искусства – балетом, где образ Саломеи (а затем и близкий по символической трактовке образ Клеопатры) создается Идой Рубинштейн. Эти женские образы И. Рубинштейн становится для современников символом эпохи и символом феминности Серебряного века: «Женщина под покрывалом в эпоху fin de siècle обитает <...> в мифологизированном пространстве, исторические координаты которого взаимозаменяемы» [8, с. 91], «ее покрывала скрывают тайну пола, представленную в ... двусмысленном андрогинном теле декадентской Клеопатры» [8, с. 99] – декаданс феминизирует историю.

Образ бесполой небесной Девы трансформируется в символизме в сексуально определенный образ блудницы – падшей женщины – дьяволической жены. Мадонна становится вакханкой, язычницей, соединяет грех и чистоту: «Она предстала мне, как дочь земли и рая./ В двойном венце из мрака и лучей./ Вокруг румяных губ цвела любовь земная./ И смерть покоилась в тених ее очей./ Так в красоте ее, казалось мне, слились/ Венеры тор-

жество и чистота Мадонны» (Н. Минский). Вакханка часто является с атрибутами небесной девы – венком из роз, в белой одежде. Тем явственнее двойственность образа, несоответствие лика и внутренней сути.

Впрочем, необходимо отметить, что и эти две тенденции не отражают всех граней женственности. Можно выделить еще одну грань, которая связана с образом смерти и идеалом холодной красоты женщины. Женщина-луна также противостоит женщине-солнцу. В центре символики декадентов – архетип «лунной жень». Луна ассоциируется с пониманием женственности, ночи, таинственности; луна причудливо-интуитивна, непознаваема, мистична и призрачна [14]. Холодный лунный свет меняет привычные очертания, делает мир загадочным и чужим, рождает странные тени и приоткрывает путь к эзотерическим знаниям. Не случайно лунный женский образ ассоциируется у символистов с колдовством: женщина-ведьма.

Но так называемый «лунатизм» для символистов связан не только с холодом и бесстрашием – оборотной стороной традиционного представления о женской эротике, по мнению К. Бальмонта: «Отчего между женщин нам дороги те,/ Что бесстрастны в победной своей красоте?» Лунное, а значит небесное начало имеет свое отражение в земном мире, точнее – мире подводном. Образ женщины-русалки, водяной змеи, медузы – все это ипостаси облика лунной женщины, выискивающей очередную жертву, соблазняющей и губительной, «русалки», воплощающей подводный холод, зло, роковую эротику. «Она, как русалка, воздушна и странно-бледна,/ В глазах у нее, ускользя, играет волна,/ В зеленых глазах у нее глубина – холодна...» (К. Бальмонт).

Даже представления о вполне конкретных, если угодно, обыденных современницах не истолковывались символистами однозначно. Зинаиду Гиппиус многие поэты-символисты воспринимали как «Люцифера в юбке», а А. Белый в воспоминаниях подчеркивал многоликость поэтессы, которая могла быть смиренной, как монашка и отшельница, спустя мгновение становилась похожа на светскую львицу, чарующую и оболстительную, или превращалась в настоящую дьяволицу – безжалостную и карающую. Не случайно одним из самых удачных портретов З. Гиппиус стала работа Л. Бакста, представляющая поэтессу в мужской одежде: «с душой без нежности, а с сердцем – как игла» (З. Гиппиус).

Часто сам факт обращения к облику современ-

ницы становился для художника поводом для выражения своего женского идеала, субъективного понимания женственности и красоты.

Идеальным для художника воплощением женского начала возможно счесть и «Портрет Н. И. Забелы-Врубель на фоне березок», созданный М. Врубелем, и его «Царевну-Лебедь»; таинственность, хрупкость, детская незащищенность, неуловимое очарование и грусть больших глаз – обе картины стали воплощением «Вечной Женственности» в понимании художника.

Символизм рождает новый миф – «Вечной Женственности»: неведомой, ожидаемой, непостижимой, невоплощенной. Представление о женщине обретает мистическую значимость, поскольку предполагается слияние мужского и женского начал. Именно поэтому, в каком бы облике ни являлась женщина, какой бы притягательной или отталкивающей ни была ее форма, кем бы ни провозглашала себя, она остается великой тайной мироздания, притягательной и мучительной, прекрасной и загадочной, как жизнь и смерть.

Грани женственности для символистов тесно связаны с *противопоставлением маскулинного и феминного начал*. «Я» поэта, художника неразрывно связано с осознанием мужского начала, вступающего в конфликт с женским. Традиционное «Поэт – Муза», где женщина выступает в качестве вдохновительницы, покровительницы, или романтическое «Герой – Возлюбленная», где мужское начало – действительно активное, а женское – либо пассивно-преданное, либо активно помогающее (соратница), сменяется множеством проекций, зеркальных отражений, которые множатся до неузнаваемости. Мужское начало теряет однозначность и стабильность, поскольку женское принципиально не обозначается, не понимается. Мужское начало, таким образом, сохраняет стабильность в одном – оно страдающее и ожидающее, угадывающее и обманывающееся («Но страшно мне, изменишь облик ты...»).

В связи с этим показателен конфликт между мыслимым образом идеальной женщины и ее реальным существованием, который становится личной драмой жизни многих поэтов-символистов. Наиболее ярко этот конфликт воплощен в отношениях А. Белого и Н. Петровской, А. Блока и его супруги Л. Блок («Блок видел в Любови Дмитриевне Офелию, прекрасную Даму, Жену Поэта, но видеть в ней живую женщину, земную, теплую, трепетную – он отказывался» [1, с. 51]).

Истоки этого конфликта можно обнаружить в тех гендерных стереотипах эпохи, которые формировались под влиянием бинарной модели культуры, где одной из оппозиций становится «чувственное»/«духовное»: «Маскулинная» эпоха репрезентировала их (стереотипы. – Т. Е.) в архетипических клише, создав несколько «фигур желания»: женщина как исключительно сексуальный объект (проститутка); декадентская женщина-вамп (*femme fatale*); возвышенная муза-вдохновительница (*femme inspiratrice*); идеальная возлюбленная и духовная покровительница (Мадонна, Вечная женственность) [4, с. 79].

Еще один вариант многогранности женственности является скорее исключением, чем характерной чертой символизма.

Речь идет об андрогинности, наиболее ярко выраженной в жизни и творчестве З. Гиппиус. В контексте заявленной проблемы отметим, что мужская маска, примеряемая З. Гиппиус (от псевдонимов – А. Крайний, Л. Денисов и др. до мужского костюма), воля и сила характера, а также холодный, аналитический ум, злой язык и другие черты личности и творчества (и даже любовная лирика – под маской мужественности: «что будет, я и сам не знаю» («Поцелуй»)), которые современники определяли не иначе как «мужские» – по видимому, были не только игрой, но и внутренней трагедией, невозможностью идентифицировать себя в рамках одной, традиционной личностной парадигмы, символистское стремление прожить множество жизней (вполне по А. Рембо – «Я-другой»): «Постоянно находясь в мучительном качании (... между двумя душами, «мужской» и «женской», духовной и материальной, рациональной и иррациональной...) Гиппиус ... как будто ищет (неутомимо и неотступно жаждет) третью душу, которая позволила бы ей достичь влюбленности, пусть даже безнадежно сознавая, что ей нужно то, чего нет на свете» [13, с. 134].

Описания современников являют нам тот самый неуловимый женский образ, который пытались запечатлеть художники-символисты: то целомудренно-строгий, то обольстительно вызывающий, то смертельно пугающий. Но облик женщины-мужчины в творчестве и быту относится исключительно к образу З. Гиппиус. Все остальные маски женщин (Е. Дмитриева (Васильева) в облике Черубины де Габриак; С. Парнок – любовная лирика, обращенная к женщине, но от женского же имени: «Каждый вечер я молю / Бога, чтобы ты мне снилась, / До того я долюбилась, / Что уж больше не люблю»), не претендуют на андрогин-

низм, да и феминистские мотивы (которые тоже, по сути, являются попыткой «примерить» мужскую роль) в творчестве символизма не столь значимы.

Мы уже отмечали выше, что именно культура Серебряного века вызвала к жизни огромный пласт «женской» литературы. И если в конце XIX в. количество поэтесс было, по мнению современников, не столь значительным, то уже в начале XX в. Б. Садовской отмечает, что «...в числе многих своих даров “новая поэзия” принесла целую фалангу женщин-поэтов. Не то чтобы у нас не было и раньше отдельных поэтесс, – ново появление именно такой обширной рати, занявшей свое место на современном Парнасе» [11].

В данном случае речь идет не столько о тематике, сколько об авторстве художественных произведений: Н. Санжарь, Е. Дмитриева (Васильева), С. Парнок, Н. Петровская, Н. Львова, З. Гиппиус, А. Ахматова, М. Цветаева, М. Шагинян и др.

Ревнивым и снисходительным откликом на «женскую» поэзию становятся критические статьи символистов, в частности И. Анненского, который, обозначив черты несходства между «они» (поэты-мужчины) и «оне» (поэты-женщины), считал, что «женская лирика является одним из достижений того культурного труда, который будет завещан модернизмом истории» [2, с. 153]. А в качестве отличительных черт женской поэзии выделил дерзость и типичность («Оне – *интимнее*, и, несмотря на свою *нежность*, оне более *дерзкие*, почему и почти всегда *типичнее* мужских» [2, с. 154]). Женской поэзии посвящены статьи В. Брюсова, М. Волошина, С. Городецкого.

Особенностью этой «женской» литературы, ставшей скорее эхом, чем непосредственным воплощением символизма, становится обращение к темам, ранее «запретным» для женщин: «Женщины затронули сферы, которые ранее были прерогативой «мужской литературы» [5, с. 226]. Среди этих новых тем – эротика и однополая любовь (С. Парнок, Зиновьева-Аннибал). Показательно, что многие произведения женщин были написаны от мужского имени, и творчество З. Гиппиус не является исключением. От имени мужчины и о мужских любовных переживаниях написаны, например, рассказы Н. Петровской. Она, как считают современные исследователи, пыталась «вдохнуть в душу мужчины то представление об идеальной любви, которой обладала она сама и которую считала наиболее характерной для женщины» [5, с. 236]. И хотя ее произведения не ста-

ли вершиной символистского творчества (критики отмечают, что, в первую очередь, Н. Петровская передает собственные мысли, переживания, ощущения, поэтому «ее героини и героини мыслят и выражают свои мысли и чувства совершенно одинаковым образом» [5, с. 236]), тем не менее, перед нами *женская версия* модели личности символиста, которая не удовлетворена ролью объекта мужской рефлексии, эмоций, поклонений или проклятий, она пытается стать *субъектом творчества*, воплотив, насколько это было возможно, многие черты формирующейся модели личности символиста. Согласимся с мнением Е. Михайловой, которая считает подобные тенденции в русской литературе вполне закономерным результатом развития культуры на рубеже XIX–XX вв., отмечая: «К этому времени в женщинах накопилась столь значительная энергия творческого порыва, требовавшая выхода, что препятствовать в дальнейшем процессе не могла уже никакая субстантивированная социальная стратификация» [5, с. 238].

Обратим внимание на то, что рефлексия по поводу противопоставления мужского и женского начал в поэзии встречается и в творчестве поэтесс. Хотя и в меньшей степени, например, Н. Львова утверждает, что «...единственным спасением кажется нам внесение в поэзию женского начала – причем сущность этого “женского” в *противовес “мужскому”* (курсив мой. – Т. Е.) – мы видим в стихийности, в непосредственности восприятий и переживаний, – восприятий жизни чувством, а не умом, вернее – сначала чувством, а потом умом» [7, с. 169].

Обратный ход – использование маски женщины для творца-мужчины (примером чего был романтический «Театр Клары Гасуль» П. Мериме) – встречается в русском символизме реже и имеет иные проекции. Примером подобной литературной мистификации становится, в частности, сборник В. Брюсова «Новые стихи Нелли». Впрочем, отметим, что, в отличие от П. Мериме, мистификация которого удалась в полной мере, сборник В. Брюсова изначально был воспринят современниками как элемент игры, эксперимента, собственного поэту: «под “шикарной” вуалеткой Нелли все узнали знакомое лицо автора “Зеркала теней”» [7, с. 154].

По справедливому замечанию А. Лаврова, этот эксперимент стал для В. Брюсова своего рода проверкой таланта и творческой мощи поэта, очередной его маской: «Мистификация – если бы она состоялась, если бы в появлении нового автора

поверили – стала бы для Брюсова красноречивым подтверждением неисчерпанности его творческих ресурсов, возможности перелома, обретения нового своеобразия и на основных путях поэтических исканий» [7, с. 155]. Перевоплощение В. Брюсова было воспринято как пародия на женские стихи о любви, эротические образы и дерзость, о которой было сказано выше: «Брюсов перевоплощается в изысканно-светскую, элегантную красавицу-поэтессу, которая с непосредственностью, граничащей с бесстыдством, рассказывает в стихах о своих любовных переживаниях» [7, с. 154].

Поэтому считать этот опыт в полной мере попыткой гендерной самоидентификации мы не можем, учитывая также, что В. Брюсов не только заимствует символическую маску поэтессы, но и фиксирует (и даже гиперболизирует) черты стереотипа женщины *fin de siècle* (женщина-жрица любви, эмансипированная дама), а также использует стилизацию, обращаясь к авторской поэтической манере Н. Львовой (которой и посвящен данный сборник).

Мистификация В. Брюсова имела и обратную реакцию: после выхода в свет брюсовского сборника в стихотворениях Н. Львовой начинают появляться те же приемы стилизации, тем самым она «подстраивается» под созданную поэтом маску, продолжая, таким образом, спровоцированную В. Брюсовым игровую аналогию. Тем не менее, стихи Нелли можно оценить как знаковое событие русского символизма: «они явились первым “мужским” опытом игровой имитации женской творческой индивидуальности, отразив тем самым характерные особенности поэтической культуры 1910-х гг.» [7, с. 170], и вызвали к жизни новые женские маски, созданные поэтами-мужчинами (Ходасевич, Багрицкий и др.).

Осмысление граней женственности в русском символизме коррелирует с символистским представлением о «многоликости» творческой личности, где личность «оказывается внутри раздробленной, расщепленной, обнаруживает в себе множество “я”, не совпадающих друг с другом и не соединяющихся в цельное самоощущение» [12, с. 90–91], что привело символистов, согласно авторам монографии «Семиотика безумия», к печальному итогу: «Одним из результатов смешения поэтической и бытовой сферы стало потерянное в собственной множественности, едва удерживающееся на границе шизофренического состояния «я» [12, с. 93].

Своеобразным итогом моделирования и понимания граней женственности в русском симво-

лизме становится предпринятая в дальнейшем в советской культуре попытка отказаться от бинарной оппозиции феминное/маскулинное, моделирование нового типа советской женщины, в котором грани женственности практически нивелируются.

Библиографический список

1. Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения [Текст] / [сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. В. Делекторская ; отв. ред. М. Л. Спивак] ; научный Совет РАН «История мировой культуры», Гос. музей А. С. Пушкина. – М. : Наука, 2008.
2. Анненский, И. Ф. Книги отражений [Текст] / И. Ф. Анненский. – М. : Наука, 1979.
3. Бердяев, Н. Новое религиозное сознание и общественность [Текст] / Н. Бердяев. – СПб. : Издание М. В. Пирожкова, 1907.
4. Грякалова, Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо [Текст] / Н. Ю. Грякалова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2008.
5. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма [Текст] : сб. статей / под ред. Дениса Г. Иоффе. – М. : Ладомир, 2008.
6. Иванов, Вяч. И. Родное и вселенское [Текст] / Вяч. И. Иванов. – М. : Республика, 1994.
7. Лавров, А. В. Русские символисты: этюды и разыскания [Текст] / А. В. Лавров. – М. : Прогресс-Плеяда, 2007.
8. Матич, О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России [Текст] / О. Матич ; [авториз. пер. с англ. Елены Островской]. – М. : Новое литературное обозрение, 2008.
9. Ницше, Ф. Сочинения [Текст] : в 2 т. / Ф. Ницше. – М. : Мысль, 1990.
10. Русакова, А. А. Символизм в русской живописи [Текст] / А. А. Русакова. – М. : Искусство, 1995.
11. Садовский, В. Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ [Текст] / В. Н. Садовский. – М. : Наука, 1974.
12. Семиотика безумия [Текст] : сб. статей / сост. Нора Букс. – Париж ; Москва : Европа, 2005.
13. Соливетти, К. Автор и его зеркала [Текст] / К. Соливетти. – СПб. : Алетейя, 2005.
14. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм [Текст] / А. Ханзен-Леве. – СПб. : Академический проект, 1999.
15. Эконен, К. Стратегии женского письма в русском символизме [Электронный ресурс] / К. Эконен. – Режим доступа: <http://www.e-reading.by/> – свободный

Bibliograficheski j spisok

1. Andrej Belyj v izmenjajushhemsja mire: k 125-letiju so dnja rozhdenija [Tekst] / [sost. M. L. Spivak, E. V. Nasedkina, I. V. Delektorskaja ; отв. ред.

- M. L. Spivak] ; nauchnyj Sovet RAN «Istorija mirovoj kul'tury», Gos. muzej A. S. Pushkina. – M. : Nauka, 2008.
2. Annenskij, I. F. Knigi otrazhenij [Tekst] / I. F. Annenskij. – M. : Nauka, 1979.
3. Berdjaev, N. Novoe religioznoe soznanie i obshhestvennost' [Tekst] / N. Berdjaev. – SPb. : Izdanie M. V. Pirozhkova, 1907.
4. Grjakalova, N. Ju. Chelovek moderna: Biografija – refleksija – pis'mo [Tekst] / N. Ju. Grjakalova. – SPb. : Dmitrij Bulanin, 2008.
5. Diskursy telesnosti i jerotizma v literature i kul'ture: Jepoha modernizma [Tekst] : sb. statej / pod red. Denisa G. Ioffe. – M. : Ladomir, 2008.
6. Ivanov, Vjach. I. Rodnoe i vselenskoe [Tekst] / Vjach. I. Ivanov. – M. : Respublika, 1994.
7. Lavrov, A. V. Russkie simbolisty: jetjudy i razyskanija [Tekst] / A. V. Lavrov. – M. : Progress-Plejada, 2007.
8. Matich, O. Jeroticheskaja utopija: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii [Tekst] / O. Matich ; [avtoriz. per. s angl. Eleny Ostrovskoj]. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
9. Nicshe, F. Sochinenija [Tekst] : v 2 t. / F. Nicshe. – M. : Mysl', 1990.
10. Rusakova, A. A. Simvolizm v russkoj zhivopisi [Tekst] / A. A. Rusakova. – M. : Iskusstvo, 1995.
11. Sadovskij, V. N. Osnovaniya obshhej teorii sistem. Logiko-metodologicheskij analiz [Tekst] / V. N. Sadovskij. – M. : Nauka, 1974.
12. Semiotika bezumija [Tekst] : sb. statej / sost. Nora Buks. – Parizh ; Moskva : Evropa, 2005.
13. Solivetti, K. Avtor i ego zerkala [Tekst] / K. Solivetti. – SPb. : Aletejja, 2005.
14. Hanzen-Leve, A. Russkij simbolizm. Sistema pojeticheskikh motivov. Rannij simbolizm [Tekst] / A. Hanzen-Leve. – SPb. : Akademicheskij proekt, 1999.
15. Jekonen, K. Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme [Elektronnyj resur] / K. Jekonen. – Rezhim dostupa: <http://www.e-reading.by/> – svobodnyj