

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

«МУЖСКАЯ МАСКА» ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ: З.Н. ГИППИУС И ЕЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНИЦЫ

© 2022 г. В.Б. Зусева-Озкан

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 05 октября 2021 г.

Дата одобрения рецензентами: 21 октября 2021 г.

Дата публикации: 25 марта 2022 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-316-337>

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
(проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН*

Аннотация: Статья посвящена маскулинной речевой маске в поэзии З.Н. Гиппиус и М.Е. Лёвберг. Рассматриваются возможные причины обращения к такому приему, из которых наиболее вероятной представляется стремление к обретению субъектности, что в рамках маскулинного гендерного порядка модернизма было возможно только через апроприацию мужского голоса. Обсуждаются отзывы критики на такую апроприацию. Устанавливается зависимость лирической поэзии М.Е. Лёвберг от З.Н. Гиппиус. Ввиду крайне малой известности этого автора воспроизводится биографическая канва; вводятся в научный оборот ранее не публиковавшиеся тексты. Анализируются принципы конструирования М.Е. Лёвберг маскулинной речевой маски, которая оказывается маской воина, рыцаря (что для З.Н. Гиппиус не характерно). Проводятся параллели с драматургическим наследием М.Е. Лёвберг. Делается вывод о том, что, как и в случае З.Н. Гиппиус, творчество М.Е. Лёвберг строится на переходе границ гендерного порядка с целью конструирования собственного авторства и субъектной позиции в эстетическом дискурсе. Показано, что у обоих авторов маскулинное лирическое «я» оказывается не столько «маской», временной ролью, сколько отражением жизненной позиции автора и стремления к преодолению господствовавшего гендерного порядка.

Ключевые слова: З.Н. Гиппиус, М.Е. Лёвберг, маскулинность, фемининность, гендер, лирика, лирический субъект, речевая маска.

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. «Мужская маска» женской поэзии: З.Н. Гиппиус и ее последовательницы // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 1. С. 316–337.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-316-337>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 7, no. 1, 2022

MASCULINE MASK OF FEMALE POETRY: Z.N. GIPPIUS AND HER SUCCESSORS

© 2022. Veronika B. Zuseva-Özkan

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: October 05, 2021

Approved after reviewing: November 21, 2021

Date of publication: March 25, 2022

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with financial support of Russian Science Foundation, project no. 19-78-10100.

Abstract: The article deals with the masculine personas in the poetry of female authors Z.N. Gippius and M.Ye. Levberg. The article examines possible reasons for adopting a masculine mask, and the desire to acquire subjectivity appears to be the most likely among them. This subjectivity within the frame of the masculine gender order of Modernism could be attained only through the appropriation of the male voice. The article discusses critical reception of such appropriation. The article discusses critical reception of such appropriation and establishes the influence of Gippius on Levberg's poetry. In view of extremely low fame of this author, the article provides her biography and introduces previously unpublished texts. The article examines principles of constructing the masculine lyrical persona by Levberg; which turns out to be the mask of a warrior, or, more specifically, of a knight (which is not typical for Z. Gippius). The author draws parallels with Levberg's theatre plays. She concludes that, as in Gippius' case, the artistic work of Levberg is based on the transgression of the gender order with the aim of constructing her authorship and the respectable position in the aesthetic discourse. The author of the article demonstrates that the masculine persona of both female writers is not so much a "mask," a temporary role, but a reflection of their life position, their urge to destroy the dominating gender order and to acquire aesthetic subjectivity.

Keywords: Z.N. Gippius, M.Ye. Levberg, masculinity, femininity, gender, lyrics, lyrical "I", lyrical subject.

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. "Masculine Mask of Female Poetry: Z.N. Gippius and her Successors." *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 316–337. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-316-337>

Широко известна эпиграмма А.А. Ахматовой (1958):

Могла ли Биче словно Дант творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, Боже, как их замолчать заставить!
[16, с. 205]

С еще бóльшим основанием эти слова могла бы сказать З.Н. Гиппиус, только добавив: «говорить от мужского лица». Действительно, крайне узнаваемой чертой поэтической манеры З.Н. Гиппиус является ее склонность к ношению «мужской маски», к маскулинизации ее лирического субъекта¹, или, воспользовавшись термином К. Эконен, к «поэтическому (вербальному) трансвестизму» [12, с. 128, 276]².

Существует целый ряд возможных подходов к объяснению этого феномена. Некоторые исследователи исходят из «физиологической» версии, а именно из возникшего еще у современников З.Н. Гиппиус убеждения в существовании неких «особенностей ее психологии и (вероятно) физиологии» [1, с. 867], в частности, из подозрений в гермафродитизме писательницы, питавшихся сугубо маскулинным гендерным порядком символизма, в рамках которого, как показывает К. Эконен, «исключительность

1 Как продемонстрировала А. Филонов-Гов, из 282 стихотворений в собрании сочинений З.Н. Гиппиус, подготовленном Т. Пахмусс, 51,2% стихов написан от первого лица единственного числа неопределенного рода и 45,2% — от мужского лица [13, р. 381].

2 Эконен, в свою очередь, модифицирует понятие «нарративного трансвестизма», введенное в исследовании М. Кан [14].

поэтического дара Гиппиус вызывала сомнения: может ли такая творческая сила “происходить” из нормального женского тела» [12, с. 9]³. Другой вариант — объяснение «мужского Я» в творчестве З.Н. Гиппиус уже не через физиологию напрямую, но через обусловленную ею особую психологию «глубоко раздвоенного сознания» [10] и скрытые гомоэротические импульсы. Третье объяснение — философски-мировоззренческое, связанное с темой андрогинности как идеала человеческой личности и с идеей Третьего Завета, глубоко волновавшими З.Н. Гиппиус. Наконец, четвертое, характерное в особенности для феминистской критики и гендерных исследований (см., в частности: [7; 8; 12]), связывает «мужскую маску» у З.Н. Гиппиус, как и у других авторов-женщин, с патриархальной культурой и таким гендерным порядком, питавшимся глубоко укорененным эссенциализмом, в рамках которого женщина может быть только объектом, но не субъектом (в том числе субъектом мысли, творчества), существом природным, а не культурным, может быть, по выражению той же З.Н. Гиппиус, «зверем» или «богом», но не человеком (т. е. «другим», «иным» по отношению к человеку как существу цивилизации и культуры), может быть музой, но не автором, и, в конечном счете — возвращаясь к эпиграмме А.А. Ахматовой, — Беатриче, но не Данте, как Гиппиус формулирует это в статье «Зверебог» (1908): «Что же такое Беатриче, как не объект в высшей степени, существующий лишь постольку, поскольку существует субъект — Данте? Была ли Беатриче сама для себя? Да и не все ли это нам равно? Не все ли это равно и для самого Данте? Она жила *в нем* и он делал, при ее помощи, свое человеческое дело, женского же дела тут никакого не было, уже потому, что “женское” никогда ничего не “делает”» [19, с. 327].

3 Из этого же убеждения, по нашему мнению, проистекают многочисленные высказывания М.И. Цветаевой, связанные с ее гендерным самоопределением и неизменно подчеркивающие «мужское» не только в ее психологии, но и в физическом облике, например: «Я кому-то: — Я наверное любила бы гребенки... <...> Любила бы — если бы что? Очевидно, если была бы женщиной» [26, с. 78]; «Бог, давший мне широкие плечи и крепкие руки, знал, что он делал. Но Бог, давший мне при этом *такую* душу — определенно не знал» [26, с. 584]; «Моя мать хотела сына Александра, родилась — я, но с душой (да и головой!) сына Александра...» [27, с. 510] и мн. др. То же касается целого ряда ее героинь — см., например, поэмы «Царь-Девница» или «На красном коне», где происходит инверсия гендерного порядка и героиня маскулинизируется — отрекается от женской «доли» (любви, материнства) и предстает в виде конного воина, а второй субъект творческого монолога из традиционной Музы превращается в маскулинного Гения, с которым героиня вступает в поединок, доказывающий их глубинное равенство, «братственность».

И.Ф. Анненский в статье «Оне» (Аполлон. 1909. № 3) из цикла «О современном лиризме» тоже говорит именно об этом — об объектности женщины в искусстве до самого последнего времени, в частности, опираясь на народные песни: «Пока ее добывают — это еще не она. Когда же он ее учит (плеткой. — В.З.-О.), это уже не он. <...> двух лиризмов нет, а он <...> — разбойник, зубоскал, для которого женщина — лишь лакомый кус, изысканный предмет бахвальства» [15, с. 334]. Позже, например, у А.С. Пушкина, женщина, по И.Ф. Анненскому, обожествляется, но так или иначе остается объектом мужской активности. Теперь же, как пишет И.Ф. Анненский, «женщина уже более не кумир, осужденный на молчание, а наш товарищ в общей, свободной и бесконечно разнообразной работе над русской лирикой» [15, с. 336]. Тем не менее, разбирая творчество женщин-поэтов, он довольно неодобрительно высказывается об их попытках обрести субъектность через апроприацию мужского голоса: так, о Т. Щепкиной-Куперник он говорит: «Наконец-то нашли мы поэтессу, которая не стыдится говорить о себе в женском роде» [15, с. 346]. А в поэзии З.Н. Гиппиус и П.С. Соловьевой (Allegro), которая даже чуть раньше Гиппиус начала экспериментировать с мужским лирическим субъектом, он выявляет неотменимую «женскость»: «Никогда мужчина не посмел бы одеть абстракции таким очарованием...» [15, с. 337]; «ее мысли-чувства до того серьезны, лирические отражения ее так безусловно верны и так чужда ей эта разъедающая и тлетворная ирония нашей старой души, что мужская личина этой замечательной лирики <...> едва ли когда-нибудь обманула хоть одного внимательного читателя» (о Гиппиус) [15, с. 341]; «...вот еще интересный тип лиризма, и опять-таки чисто женский, строгий, стыдливый, снежный — с мудрой бережливостью и с упорным долженствованием» (о Соловьевой) [15, с. 345]. Таким образом, попытки женщин-поэтов писать от мужского лица И.Ф. Анненским фактически определяются как неудачные, как масочное поведение, не способное скрыть «женской» сути (что есть типический топос мужской критики относительно апроприации женщиной мужского лирического субъекта⁴).

И.Ф. Анненский говорит в своей статье лишь о двух поэтах-женщинах, для которых характерен мужской лирический субъект, но на самом

4 Ср., например, отзыв о поэзии М.Е. Лёвберг уже в наши дни: «Лирические стихи Марии Лёвберг были написаны от лица мужчины, что не мешало им быть вполне “девичьими”...» [11, с. 442].

деле их, конечно, было больше — и, по нашему мнению, распространение «мужской маски» в женской поэзии следует в большой степени приписывать именно воздействию З.Н. Гиппиус на молодых авторов (Поликсена Соловьева далеко не пользовалась такой известностью). Так, неоспоримо влияние З.Н. Гиппиус на раннюю поэзию М.С. Шагинян⁵ (сборник «Первые встречи», 1909), в ряде стихотворений которой субъект речи тоже мужской⁶. Можно предположить его в отношении и ранних стихов В.М. Инбер, и творчества Л.М. Рейснер, которая не только в творчестве, но и в жизни стремилась выйти за пределы гендерного порядка и определенного им женщине места.

Эта статья преследует цель более или менее подробно разобрать один из случаев ношения «мужской маски» поэтом-женщиной. Речь идет о поэтическом творчестве Марии Евгеньевны Лёвберг (1892–1934) — автора, мало известного широкой публике, чье наследие до сих пор остается по большей части неопубликованным, хотя в свое время она заслужила одобрение таких мэтров, как А.А. Блок, М. Горький, Н.С. Гумилев, Е.И. Замятин, А.М. Ремизов.

5 Б. Зулумян вносит некоторые коррективы в представления о степени и хронологических рамках этого влияния: «Хотя М. Шагинян пишет, что она “испытала влияние Гиппиус, и только Гиппиус”, однако первая часть стихов сборника написана задолго до знакомства в 1908 г. с поэзией З. Гиппиус. <...> Заключающие циклы созданы уже после знакомства с поэзией, а также после личной встречи и дружбы со знаменитой поэтессой в период увлечения М. Шагинян образом старшей наставницы: это “Interieurs” и “Заколдованный замок”, с посвящением — З.Н. Г. К этому циклу предпослан эпитаф из З. Гиппиус: “Мое одиночество — бездонное, безграничное, но такое душевное, такое тесное”» [2, с. 224, 226].

6 Кстати — вне связи с З.Н. Гиппиус, но в связи с темой апроприации мужского типа поведения, — отметим такой факт, как первое знакомство М.С. Шагинян с В.Ф. Ходасевичем в 1907 г.: «Однажды <...> ко мне подошла незнакомая пожилая дама, вручила письмо, просила его прочесть и немедленно дать ответ. Письмо было приблизительно таково:

“Вы угнетаете М. и бьете ее. Я люблю ее. Я Вас вызываю. Как оружие предлагаю папиры. Сообщите подательнице сего, где и когда она может встретиться с Вашими секундантами. Мариэтта Шагинян”.

<...> Я не был знаком с Шагинян, знал только ее в лицо. <...> С М., о которой шла речь в письме, Шагинян тоже не была знакома: только донимала ее экзотическими письмами, объяснениями в любви, заявлениями о готовности “защитить до последней капли крови”, — в чем, разумеется, М. не имела ни малейшей надобности.

Я спрятал письмо в карман и сказал секундантше:

— Передайте г-же Шагинян, что я с барышнями не дерусь. Месяца через три швейцар мне вручил букетик фиалок» [25, с. 336]. Отметим здесь такие черты мужского поведения, как признания в любви женщине, вызов на дуэль мужчины и затем — присылка цветов в подарок (причем тоже мужчине, что есть инверсия гендерного поведения).

Дебютировав в печати 6 мая 1913 г. стихотворением «К Пьеретте» в «Неделе “Современного слова”», она выпустила в 1915 г. оставшийся единственным лирический сборник «Лукавый странник»; Н.С. Гумилев, с которым ее связывали кратковременные романтические отношения, откликнулся на него доброжелательной рецензией. Впоследствии, хотя М.Е. Лёвберг писала стихи, как показывают архивные разыскания, почти на всем протяжении своего творческого пути, она выступала главным образом как драматург. Сцену увидела лишь одна из ее пьес — «Дантон», которую А.А. Блок рекомендовал к постановке в Большом драматическом театре (преьера состоялась 22 июня 1919 г.). Еще две пьесы, «Камни смерти» и «Шпага кавалера», были напечатаны в периодике в 1915 и 1916 гг.; в 1922 г. в сборнике «Северное утро» вышла ее новелла «Бальтазар Пуль». После этого М.Е. Лёвберг практически не печаталась, несмотря на литературное покровительство М. Горького. Она писала пьесы, стихи, рассказы «в стол», активно переводила (Р. Роллана, Стендаля, В. Гюго, Э. Золя, Майн Рида и др.), составила много раз переиздававшийся «Словарь иностранных слов». Опубликованы были лишь «революционные» повести «Лайма» (1932) и «На белом Севере» (1933), отразившие «стремление автора соответствовать сов[етским] идеологич[еским] установкам» [4]. В последние три года жизни М.Е. Лёвберг работала над созданием истории Путиловского завода по заказу М. Горького.

Хотя считается, что в своем раннем поэтическом творчестве М.Е. Лёвберг якобы подражала А.А. Ахматовой⁷, на наш взгляд, гораздо более очевидно влияние на нее именно З.Н. Гиппиус — влияние не в деталях, а в принципиальных, конститутивных чертах ее лирики⁸. Мужской лирический субъект появляется в поэзии М.Е. Лёвберг не моментами, а постоянно — и не только в ее единственном сборнике «Лукавый странник» (1915),

7 Ср., например: «После ряда поэтесс, находящихся под неотразимым влиянием Анны Ахматовой (Мария Моравская, Вера Инбер, Мария Левберг, Анна Регатт) приятно видеть новую книгу женских стихов без этого почти обязательного теперь налета» [23, с. 256]; «Единств. сб. стихов “Лукавый странник” (П., 1915, изд. автора) носил отпечаток комбинированного влияния А.А. Блока и А.А. Ахматовой» [4].

8 М.Е. Лёвберг была также лично знакома с З.Н. Гиппиус. См., например, запись А. Блока от 23 апреля 1916 г.: «Обедал у нас Ал.Ив. Тиняков — он стоит пятидесяти Лёвберг и Тумповских, которых зовет к себе З.Н. Гиппиус» [17, с. 296]. Впоследствии, в 1919 г., прочитав пьесу М.Е. Лёвберг «Дантон», А. Блок, по-видимому, изменил свое мнение относительно ее таланта (он посчитал пьесу «прекрасной»).

но и в стихах, разбросанных по журналам и альманахам. Как и у З.Н. Гиппиус, этот мужской субъект речи часто обращается к «ней» — женскому субъекту, возлюбленной или, во всяком случае, подруге, связанной с ним непростыми отношениями, т. е. создается, в общем, не характерный для лирики с ее более тесными, чем в эпике и драме, взаимоотношениями автора и героя разрыв между поэзией и жизненной «правдой», *Dichtung und Wahrheit*. Но, как и у З.Н. Гиппиус, это не «ролевая» лирика, ибо роль и спектакль временны, а у этих поэтов мужскому лирическому субъекту не поставлено временно́го, хронологического предела, так что за пределами «сцены» и «роли» не оказывается ничего.

Как и у З.Н. Гиппиус, этот лирический субъект испытывает тоску по «тому, чего нет на свете», по миру фантазии, переживает жизнь как своего рода сон наяву, мечтает о чуде и стремится к Богу. Как и З.Н. Гиппиус, М.Е. Лёвберг склонна воспроизводить «вибрации душевной жизни автора» [5, с. 37] в их конкретной хронологической закреплённости, создавая текущий самоотчет о событиях и переживаниях; это, по характеристике И.Ф. Анненского, данной им поэзии З.Н. Гиппиус, «какая-то безусловная минутность, какая-то настойчивая, почти жгучая потребность ритмически передать “полное ощущение минуты”» [15, с. 338].

Однако есть и важное отличие. Оно состоит в том, что «мужская маска» у М.Е. Лёвберг, в общем, может быть определена не как маскулинный лирический субъект вообще, но более конкретно; и это определение дал еще Н. Гумилев в одном из «Писем о русской поэзии», рецензируя книгу стихов Лёвберг: «Стихи Марии Лёвберг слишком часто обличают поэтическую неопытность их автора. В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом...» [22, с. 184]. Действительно, образ рыцаря, воина возникает в этой тоненькой книжечке многократно. В разделе «Признания», в третьем стихотворении — сонете «Поединок»:

Но, может быть, ты все-таки устала,
 Моя непобежденная Тоска?
 Взгляни: бегут по небу облака,
 И в час заката солнце запыхало.

Я пред тобой не опущу забрала.
 Мой взгляд упрям. Еще тверда рука.
 А ты, наверное, пришла издалека,
 Тяжелое накинув покрывало.

Ты в темноте нашла мое крыльцо,
 Но перед тем, как продолжать сраженье,
 Мой грустный враг, открой свое лицо.

Так это ты? Так значит, поражение?
 Моя Тоска, смотри, бросаю сам
 Мой покоренный меч к твоим ногам!

[24, с. 9]

Отметим в этом тексте реализацию такого типа сюжета о воительнице (согласно предложенной нами типологии [3, с. 125]), когда героиня полагается равной по силе мужскому персонажу, но происходит сознательный отказ персонажей (одного или обоих) от испытания силы или от завершения этого испытания. Чаще именно героиня отказывается сопротивляться, возвращаясь тем самым к своей «фемининной» роли (см. намек на тот же сюжет в пьесе М.Е. Лёвберг «Монтана», где «воиноподобная» героиня Камилла, в конце концов, «сдается без боя» своему антагонисту и одновременно возлюбленному Гранту). Здесь, благодаря маскулинному лирическому «я» и «феминизированному» противнику (Тоска, «пришедшая» из поэзии И.Ф. Анненского), происходит своего рода гендерная инверсия; иллюзия, однако, не полна, поскольку стихотворение подписано женским именем (Мария Лёвберг), а противник — олицетворенная эмоция, испытываемая лирическим «я». Тем не менее воспроизводятся такие традиционные топосы сюжета о поединке воительницы с возлюбленным врагом, как долгий бой с неузнанным противником (Ахилл и Пентесилея, особенно Танкред и Клоринда), узнавание после снятия шлема («Мой грустный враг, открой свое лицо. // Так это ты?») и отказ от дальнейшей битвы. Бой вплоть до заката повторяет поединок Танкреда и Клоринды в «Освобожденном Иерусалиме» Т. Тассо (при этом имеют значение и чисто символистские «пыланья» и зори; примечательно — в рамках общего эмоционального настроения стихотворения, — что здесь заря вечерняя).

В стихотворении «Зеленый цвет — надежда (Примета)» лирическое «я» тоже обозначается как рыцарь:

Я не люблю зеленого цвета,
Это — маска природы.
Надежда — нелюбимая примета.
Мне ли ждать у моря погоды?

Только блеск лукавый изумруда
Затаил надо мною власть.
Может быть, еще можно чудо
Украсть?

Но не надо помощи Бога!
Я, дерзновенный рыцарь,
Сам найду дорогу
К синей, не зеленой птице.

Что делать! Мечтами иными
Беспокойное сердце не согрето.
Мне, как императору Рима,
Изумруд послужит лорнетом.

Синяя птица — и зеленый камень.
Мне ль не встретить по дороге чуда?
Хотя бы в насмешливом обмане
Изумруда?

[24, с. 11–12]

В стихотворении “Credo” лирический герой сливается с «вечным образом» Дон Кихота (пропущенного через восприятие Ф. Сологуба); как и в предыдущем стихотворении это рыцарь, алчущий чуда, странствующий в поисках грезы («обмана»):

В руках моих старый роман.
Словно латы, тверды страницы,
Словно правда, ясен обман.
За него хочу я сразиться!
Не боится неведомых стран,
Колдунов и кровавых ран
Чудесам отдавшийся рыцарь.

Об Альдонсе мне шепчет кто-то.
Смеются над гордым Россинантом.
Не понять вам моей заботы,
Но на башне плачут куранты.
Знаю, в смехе алмазные ноты.
Только слезы чище бриллианта.

Я рыцарь Печального образа:
Дульцинеей зовут мою Даму!
Радуги яркие полосы
Не доходят до темного храма,
Но открыло небесное пламя
Мне веление Божьего голоса.

[24, с. 13–14]

В стихотворении «Я снова думал до зари...» возникают мотивы сражения и Грааля, который, как известно, искали рыцари Круглого стола:

Я снова думал до зари
О гордой радости сраженья.
В Неву, как вызов, фонари
Свои бросали отраженья.

Сменилась вахта на судах,
В неясной мгле дремали зданья..
Но не было в моих слезах
Напрасной сладости мечтанья.

А неба золотистый край
Уже сиял зарею новой,
Благословляя мой Грааль,
Победоносный и суровый.

[24, с. 15]

В разделе «Цветные стекла», в стихотворении «Диалог», лирическое «я» вроде бы отказывается от роли рыцаря — но на самом деле речь идет об отказе быть рыцарем этой конкретной Дамы, чье предельно искусственное мироощущение, оставляющее от роли рыцаря (как и от изначально более «жантильной» роли паж) только красивую внешнюю шелуху (сонеты, сказки...), как бы компрометирует и суть рыцарского служения, и стоящую за ним онтологию сакрального:

«Вам не нравится,
Что я крашу пасхальные яйца,
Запачкал зеленым манжеты?»

— Рыцари знают сами,
Что нравится Даме.

«Я знаю, Дама любит сонеты...
Но ведь я не рыцарь Ваш,
Только паж».

— Настоящий паж из сказки
Никогда не красит яйца
Перед Пасхой.

То была Страстная пятница.

[24, с. 23]

В стихотворении «В ресторане» «мысль, овеванная снами» предстает «острее звонкого меча», тоже отсылая к образу воина. В «Вечернем рондо» герои ведут метафорическое сражение — «оружьем четких фраз»:

Меж темных скал, где палевые тени
Неведомых и жутких привидений
Плетут для странника томительный рассказ,
Вдвоем с тобой, оружием четких фраз,
Мы на закате начали сраженье.

Веселый яд полузакрытых глаз;
Внезапной мрачности лукавое волненье...
Но кто сумеет вспомнить о смиреньи
Меж темных скал?

На западе последний луч угас:
То землю сонную тоскующий Атлас
Низвел к последней, сумрачной ступени.
И, наслаждением сменяя наслажденье,
Задумчивыми ночь застала нас
Меж темных скал.

[24, с. 29–30]

Как и в стихотворении «Поединок», здесь тоже бой идет на закате. Как и там, речь идет о поединке метафорическом — в данном случае это словесный турнир. Как и ранее, стихотворение заканчивается «смиреньем», а еще — «наслажденьем»: по-видимому, понимать это следует так, что наслажденье словесного боя сменилось наслажденьем любовным (ночным). Этот переход к любовному бою тоже вполне архетипичен.

Наконец, в «Средневековом сонете» герой-рыцарь дает «обет во имя Бога»:

Скорей, гонец! Я зван к нему на пир.
Мечтою давней сердце он измучил,
Но для веселия сегодня мрачны тучи,
И под грозой сияет мой сапфир.

*Старинных рыцарей увижу я турнир,
Услышу мессы старые созвучья.*

О, Боже мой! И рядом — всемогущий,
Еще не свергнутый языческий кумир.

Скорей, гонец! От клятвы нет возврата.
Пушай во мгле *серебряные латы*
Молчат. Темны латинские леса.

Но к невозможной встрече есть дорога,
Раз надо мною грозны небеса,
И дан обет, обет во имя Бога.

[24, с. 31]

Отметим также стихотворение «Нам не раскрыть заветной лжи...» (1915), напечатанное в альманахе «Вечер “Триремы”» (1916), где возникают мотивы «победного знамени» и, опять же, данного героем «державного обета» [18, с. 29].

В позднем стихотворении «Монолог» (1928), которое М.Е. Лёвберг приложила к письму М. Горькому от 7 марта 1929 г., поэт с ролью рыцаря вроде бы прощается — но одновременно и с ролью поэта: эти два призвания оказываются для нее теснейшим образом связаны.

Закат обрызган кровью. Ветер злится.
Рыбачки молят бога о спасеньи
Своих мужей. Укрылись в гнездах птицы.
Зачем же я, в нелепом исступленьи
По берегу пустынному кружу,
В беду влюбленный, словно в госпожу
Прекрасную?

Не рыцарь я, и латы
Мне не пристали. Стихотворный бред
Меня влечет лишь рифмою крылатой;
В душе я, видите ли, вовсе не поэт.
Средь образов мне душно, а лиризма
Я не терплю, как всяческого «изма».

Вся жизнь моя — короткий диалог.
Я и Оно. Я голос. То молчанье,
Чье имя хаос, космос или бог.

Я и Оно. Нет между нами грани
И враг врага не может превозмочь.
В такую вот неистовую ночь,
Когда природа корчится от боли,
В кружение пространств и лет
Я с тетивы неугомонной воли
Стрелу пускаю...⁹

Принципиально, что текст заканчивается именно так — воинским, рыцарским поступком, вопреки внешнему отказу от роли рыцаря. А само это автоматарефлексивное стихотворение оказывается утверждением статуса поэта — опять же вопреки сделанной декларации. То есть роль рыцаря сопровождает поэзию М.Е. Лёвберг от ранних стихотворений до поздних — даже несмотря на несколько («Диалог», «Монолог») попыток отказа от нее. Более того, роли рыцаря и поэта оказываются у нее, в общем, тождественными: одно не существует без другого.

Возвращаясь к З.Н. Гиппиус, отметим, что для нее образ рыцаря, вообще воина, не характерен¹⁰. Нам известно лишь одно стихотворение, которое можно было бы с натяжкой отнести сюда, — «Хобиас» (1919):

Какая чья-то синяя гримаса,
Как рана алая стыда,
Позорный облик Хобиаса
Преследует мои года.

9 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-п-44-7-9.

10 Хотя по крайней мере Жанна д'Арк ее, по-видимому, интересовала. Так, в «Коричневой тетради» имеется запись за лето 1921 г., где З.Н. Гиппиус вспоминает, как вместе с Д. Фило-софовым искала могилу Жанны [20, с. 139]; в позднем стихотворении «Тереза», как и в книге Д.С. Мережковского «Жанна д'Арк» (1938), завершающей трилогию «Лица святых от Иисуса к нам», сближаются Тереза из Лизьё и Жанна д'Арк: «Не испугаетесь силы враждей; / Меч у нее — меч у тебя» [21, с. 367]. Благодарю за подсказку О.А. Блинову.

И перья крыл моей подруги,
Моей сообщницы, — Любви,
И меч, и сталь моей кольчуги,
И вся душа моя — в крови.

Мы побеждаем. Зори чисты.
Но вот опять из милых глаз
Большеголовый, студенистый,
Мне засмеялся — Хобиас!

[8, с. 335]¹¹

Если у З.Н. Гиппиус возникает образ победителя (причем неполного, неокончательного) хтонического зла, то для М.Е. Лёвберг характерен более романтизированный образ, по крайней мере частично восходящий к рыцарю Прекрасной Дамы А. Блока (который был главным современным поэтом для Лёвберг¹²). Это рыцарь, ищущий чуда, которое ассоциируется с Божьим велением, с Граалем, с мотивом священного обета, наконец, с мерлинковской «синей птицей».

Интересно, что образ рыцаря, воина принципиален не только для поэтического творчества М.Е. Лёвберг. В целом ряде ее пьес возникает такой персонаж, причем как женская фигура (воительница). Иначе говоря, константным для нее является образ сильной женщины, принимающей на себя мужские роли, субъекта воли и страстей, а не их объекта. Архетипичен в этом смысле заглавный образ пьесы М.Е. Лёвберг «Жанна д'Арк» (1919–1920), где героиня идентифицирует себя именно как рыцаря: «Я рыцарь, рыцарь, как и вы»¹³, —

11 «В детской сказке-«страшилке» В.В. Каррика “Хобиасы” развивается незамысловатый сюжет о злых и прожорливых хобиасах, съевших старика и старушку и утаивших в мешке девочку; охотник спас девочку, посадил в мешок вместо нее собаку, которая выскочила оттуда и съела всех хобиасов. В стихотворении Гиппиус — уже не множество тварей, а один “Хобиас” — воплощенный символ злого начала, концентрация всего отвратительного, низкого, гадкого...» [5, с. 36].

12 См., например, анкету М.Е. Лёвберг, заполненную 13 ноября 1915 г. («Какие писатели оказали наибольшее влияние: Мои любимые писатели: Пушкин, Лермонтов, Блок; французы: Baudelaire, Gautier, Samain — для стихов. Шекспир и Стендаль — проза»; РГАЛИ. Ф. 1068. Оп. 1. Ед. хр. 89), а также письма М.Е. Лёвберг к А. Блоку (РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 308), как и всю историю их взаимоотношений.

13 Здесь и далее пьеса «Жанна д'Арк» цитируется по: Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572.

говорит Жанна капитану Ла-Иру. Так же отзываются о ней и остальные: тот же Ла-Ир («Клянусь мечом моим, Жанна, вы превосходный рыцарь! Если бы вы не были святой, я обнял бы вас, как брата»); влюбленный в Жанну ее соратник Жиль де Рец («*К королеве, указывая на Жанну.* Перед вами самый смелый, самый стойкий, самый верный из рыцарей...»); ее враг англичанин Варвик («Колдунья или нет — она была достойна звания рыцаря»). Даже те, кто ослеплен ее внешностью, ибо литературный канон диктует, что воительница должна быть красива («Дитя! Где вам сражаться! Латы так тяжелы. Шлем так давит голову. Мы все так грубы. <...> Маленькая, смуглая рука... И в ней вы хотите держать знамя»), признают ее воинские достоинства.

В пьесе М.Е. Лёвберг «Монтана» (1928), сюжет которой строится во-круг забастовки Монтанского медного треста в Америке, есть героиня по имени Камилла, которая тоже неоднократно соотносится с образом воительницы и с мужской гендерной ролью. Так, Аллан, жених Камиллы, признается: «Как дико! Обручение, невеста, жена. Ты — жена! Вот я смотрю на тебя. Ты самый близкий, самый нужный мне человек. Когда ты была ребенком, я думал о тебе, как о мальчике, Камилла. Камилл. Мой младший брат, мой товарищ, моя дорогая, я счастлив, что ты всегда будешь моим спутником»¹⁴. Далее, во время сцены поджога типографии, Камилла готова единолично сразиться с бандой поджигателей:

Камилла. Прочь руки! (Быстро забирается во второй этаж, на минуту исчезает и появляется снова. Неизвестный держит лестницу. Толпа стихает.) Жестянка из-под керосина... (Размахивает пустым бидоном.) Поджог! <...> Арестуйте этих людей! Я обвиняю их в поджигательстве. <...>

Парень с медалью. Заткнуть ей глотку! (Угрожающе подступает к лестнице. Камилла заносит над головой бидон.)

В сцене дома у Ричарда Гранта Камилла ранит его в голову прикладом револьвера. В сцене в лагере забастовщиков Камилла разговаривает сначала с братом, а потом с влюбленным в нее Грантом, и оба подчеркивают ее «маскулинную» роль: «Эти горы похожи на бойницы. Каждую минуту может грянуть выстрел. Ты не женщина сейчас, а воин»; «В мужском костю-

14 Здесь и далее пьеса «Монтана» цит. по: РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 1697.

ме... ружье за плечами. Честное слово — молодец! <...> Товарищ! Мальчишка! Бунтовщица! <...> И в то же время — женщина. Это сбивает меня с толку. Непонятное существо! Несколько дней тому назад вы чуть не убили меня. А теперь сдаетесь без боя».

В пьесе «Дантон» (1919) героиня — аристократка и монархистка, «тоскующая о подвиге», — предстает как Юдифь времен Французской революции, мечтающая убить Дантона (к которому испытывает сложную смесь чувств) во имя Франции. Напомним, что Юдифь воспринимается как одна из «воинствующих» героинь; так, она служила одной из библейских параллелей для авторов XVI–XVIII вв., писавших о Жанне д'Арк [9, с. 73, 76, 307, 308].

В пьесе «Шпага кавалера» (1916) некоторая маскулинность героини, маркизы де Верзак, проявляется в ее желании стать в просвещении наравне с мужем, «одним из умнейших людей Парижа», который совершенно не ожидает от нее увлечения Вольтером и энциклопедистами. В «драматическом *presto*» «Камни смерти» (1915), дебютном драматическом тексте М.Е. Лёвберг, героиня наиболее фемининна и выступает в традиционной роли куртизанки (напоминая то Манон Леско, то Клеопатру, то Настасью Филипповну), но ей тоже свойственна известная «маскулинная» активность, которая проявляется в том, что она не желает быть ни куплена, ни завоевана героем, стремится быть субъектом — хотя бы заявляя «своеволие», самовластность.

В общем, все творчество М.Е. Лёвберг, по нашему мнению, проникнуто стремлением опрокинуть существовавший гендерный порядок и дать женщине возможность взять на себя мужскую роль. Причем в качестве архетипической мужской роли вполне справедливо понимается роль воина, которая в рамках неоромантической творческой манеры М.Е. Лёвберг становится ролью рыцаря. Если в драматургии эта роль напрямую, как в «Жанне д'Арк», или косвенно, как в «Дантоне» и «Монтане», приписывается героиням, то в поэзии лирическое «я» становится маскулинным.

Для того чтобы оценить тонкости игры «масками» и гендерными ролями, читатель должен знать, что автор — женщина. Этот факт неоднократно отмечался и в отношении З.Н. Гиппиус. Добавим, что, как в случае З.Н. Гиппиус, речь идет о специфической авторской подписи, «двусмысленной» в отношении указания на пол автора — М. Лёвберг. Это основной псевдоним писательницы; «Камни смерти» подписаны другим, маскулинным

именем — Джентиле Ферранте. Даже в полной подписи Мария Лёвберг есть гендерная двойственность (для русского уха) женского имени и фамилии с мужским окончанием.

Как и в случае З.Н. Гиппиус, всё творчество которой строится на переходе границ гендерного порядка с целью «конструирования собственного авторства и субъектной позиции в эстетическом дискурсе» [12, с. 335] и устремлено к тому, чтобы «быть услышанным как *голос равного*, без скидок на “женскость”, как голос сделавшего “*человеческий выбор*» [7, с. 286], творчество М.Е. Лёвберг как целое позволяет сделать такой же вывод. Другое дело, что для такого заключения касательно З.Н. Гиппиус есть серьезнейшие основания и в ее прямых высказываниях (статьях, дневниковых записях, письмах и пр.), тогда как в случае М.Е. Лёвберг, чьи писания остаются разбросанными по архивам, по большей части не опубликованными и частично, по всей вероятности, утраченными, такое заключение приходится делать почти исключительно на художественном материале.

Как писала М.В. Михайлова об авторах-женщинах Серебряного века, «их <...> объединяет то, что литературная маска, ими выбранная, — а все они на определенном этапе своей жизни использовали ее — маской может быть названа лишь условно. Их маска была призвана не скрыть, а обнажить их сущность — не принимаемую обществом, окружением, даже близкими <...>. Они *вынуждены* были прибегнуть к маске, потому что чувства, мысли, ими высказываемые, оказывались социально (или психологически) табуированными в устах женщины, если она произносила их непосредственно от своего имени.

Поэтому маски, ими созданные, в точности воспроизводящие контуры их лиц, были как бы пленкой, пеленой, сквозь которую довольно отчетливо проступали черты их духовного облика. <...> Это скорее была игра в “голого короля”: они представляли по сути обнаженными, но окружающие должны были думать, что перед ними — очередная маска» [6, с. 18–19]. Это глубокое суждение, несомненно, может быть распространено и на творчество М.Е. Лёвберг. Маскулинное лирическое «я», по нашему мнению, оказывается у нее не столько «маской», временной ролью, литературной модой, или, по выражению Н. Гумилева, «модернистическим клише», сколько отражением жизненной позиции автора, стремления к преодолению господствовавшего гендерного порядка и к обретению субъектности.

Список литературы

Исследования

- 1 *Богомолов Н.А.* Зинаида Гиппиус // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. Кн. 1. С. 851–881.
- 2 *Зулумян Б.С.* Брюсовский текст в сборнике «Первые встречи» Мариэтты Шагинян // Брюсовские чтения 2018 года: сб. ст. Ереван: Лингва, 2018. С. 216–228.
- 3 *Зусева-Озкан В.Б.* Дева-воительница в литературе русского модернизма. Брадаманта у Л. Ариосто и Браманта у М. Кузмина // Русская литература. 2016. № 1. С. 124–133.
- 4 *Кушлина О.Б.* Лёвберг Мария Евгеньевна // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: БРЭ, 1994. Т. 3. С. 302.
- 5 *Лавров А.В.* З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. С. 5–68.
- 6 *Михайлова М.В.* Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. Харьков: ХЦГИ, 1998. С. 117–132.
- 7 *Паолини М.* Мужское «Я» и «женскость» в зеркале критической прозы Зинаиды Гиппиус // Зинаида Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 274–289.
- 8 *Паолини М.* Критическая проза Зинаиды Гиппиус (1899–1918): дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 240 с.
- 9 *Тогоева О. И.* Еретичка, ставшая святой: Две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 576 с.
- 10 *Томсон Д.* Мужское Я в творчестве Зинаиды Гиппиус: литературный прием или психологическая потребность? // Преображение: Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 138–149.
- 11 *Шубинский В.И.* Зодчий. Жизнь Николая Гумилева. М.: АСТ: Corpus, 2014. 736 с.
- 12 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011. 400 с.
- 13 *Filonov Gove A.* Gender as a Poetic Feature in the Verse of Zinaida Gippius // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists / H. Birnbaum (ed.). Ohio: Slavica Publishers Inc., 1978. P. 379–406.
- 14 *Kahn M.* Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991. 172 p.

Источники

- 15 *Анненский И.Ф.* О современном лиризме. Оне // Критика русского символизма: в 2 т. М.: Олимп: АСТ, 2002. Т. 2. С. 333–359.
- 16 *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы / сост. В.М. Жирмунского. Л.: Сов. писатель, 1976. 560 с.

- 17 Блок А.А. Записные книжки. М.: Худож. лит., 1965. 664 с.
- 18 Вечер «Триремы»: Лазарету деятелей искусств. Пг.: Трирема, 1916. 32 с.
- 19 Гиппиус З.Н. Зверобог. О половом вопросе // *Гиппиус З.Н. Собр. соч.*: в 15 т. М.: Русская книга, 2003. Т. 7. С. 322–332.
- 20 Гиппиус З.Н. Коричневая тетрадь // *Гиппиус З.Н. Собр. соч.*: в 15 т. М.: Русская книга, 2005. Т. 9. С. 137–147.
- 21 Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. 592 с.
- 22 Гумилев Н.С. Мария Левберг. Лукавый странник. Л. Берман. Неотступная свита. Михаил Долинов. Радуга. Александр Корона. Лампа Аладдина. Чролли. Гуингм. Анатолий Пучков. Последняя четверть луны. Тихон Чурилин. Весна после смерти. Гр. А.А. Салтыков. По старым следам. Князь Г. Гагарин. Стихотворения. Владимир Пруссак. Цветы на свалке // *Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.*: в 10 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 7. С. 184–192.
- 23 Кузмин М. <Рец. на кн.: Радлова А. Соты: Книга стихов. Пг., Фиаметта, 1918 / Обложка Вл. Лебедева. Ц. 3 р. > // *Кузмин М.А. Проза и эссеистика*: в 3 т. М.: Аграф, 2000. Т. 3. С. 256–257.
- 24 Лёвберг М. Лукавый странник: Стихи. Пг.: Тип. А. Лавров и К, 1915. 48 с.
- 25 Ходасевич В.Ф. Мариэтта Шагинян (Из воспоминаний) // *Ходасевич В.Ф. Собр. соч.*: в 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 336–342.
- 26 Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. 688 с.
- 27 Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 7: Письма. 848 с.

References

- 1 Bogomolov, N.A. “Zinaida Gippius” [“Zinaida Gippius”]. *Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [Russian Literature at the Turn of the Centuries (1890s – beginning of the 1920s)], in 2 books, vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2001, pp. 851–881. (In Russ.)
- 2 Zulumian, B.S. “Briusovskii tekst v sbornike ‘Pervye vstrechi’ Marietty Shaginian” [“The Briusov Text in the Book of Poems by Marietta Shaginian ‘First Meetings’.”]. *Briusovskie chteniia 2018 goda* [Briusov Readings-2018]. Erevan, Lingva Publ., 2018, pp. 216–228. (In Russ.)
- 3 Zuseva-Ozkan, V.B. “Deva-voitel’nitsa v literature russkogo modernizma. Bradamanta u L. Ariosto i Bramanta u M. Kuzmina” [“Female Knight in Russian Modernist Literature. L. Ariosto’s Bradamante and M. Kuzmin’s Bramanta”]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2016, pp. 124–133. (In Russ.)
- 4 Kushlina, O.B. “Levberg Mariia Evgen’evna” [“Levberg Mariia Evgen’evna”]. *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar’* [Russian Writers. 1800–1917. Biographical Dictionary], vol. 3. Moscow, Bol’shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1994, p. 302. (In Russ.)

- 5 Lavrov, A.V. “Z. N. Gippius i ee poeticheskii dnevnik” [“Z.N. Gippius and Her Poetical Diary”]. Gippius, Z.N. *Stikhotvoreniia* [Poems]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999, pp. 5–68. (In Russ.)
- 6 Mikhailova, M.V. “Litsa i maski russkoi zhenskoi kul'tury Serebrianaogo veka” [“Faces and Masks of Russian Female Culture of the Silver Age”]. *Gendernye issledovaniia: Feministskaia metodologiia v sotsial'nykh naukakh* [Gender Studies: Feminist Methodology in Social Sciences]. Khar'kov, Khar'kovskii tsentr gendernykh issledovaniia Publ., 1998, pp. 117–132. (In Russ.)
- 7 Paolini, M. “Muzhskoe ‘Ia’ i ‘zhenskost’ v zerkale kriticheskoi prozy Zinaidy Gippius” [“The Male ‘I’ and ‘Femininity’ in the Mirror of Critical Prose by Zinaida Gippius”]. *Zinaida Gippius. Nove materialy. Issledovaniia* [Zinaida Gippius. New Materials and Studies]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 274–289. (In Russ.)
- 8 Paolini, M. *Kriticheskaia proza Zinaidy Gippius (1899–1918)* [Critical Prose of Zinaida Gippius (1899–1918): PhD Thesis]. Moscow, 2003. 240 p. (In Russ.)
- 9 Togoeva, O. *Eretichka, stavshaia sviatoi: Dve zhizni Zhanny d'Ark* [Heretic Turned Saint. Two Lives of Joan of Arc]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 576 p. (In Russ.)
- 10 Tomson, D. “Muzhskoe Ia v tvorchestve Zinaidy Gippius: literaturnyi priem ili psikhologicheskaiia potrebnost'?” [“The Male ‘I’ in the Work of Zinaida Gippius: Literary Device or Psychological Need?”]. *Preobrazhenie: Russkii feministskii zhurnal*, no. 4, 1996, pp. 138–149. (In Russ.)
- 11 Shubinskii, V.I. *Zodchii. Zhizn' Nikolaia Gumileva* [The Architect: Life of Nikolai Gumilev]. Moscow, AST Publ., Corpus Publ., 2014. 736 p. (In Russ.)
- 12 Ekonen, K. *Tvoret's, sub"ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)
- 13 Filonov, Gove A. “Gender as a Poetic Feature in the Verse of Zinaida Gippius.” *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, ed. by H. Birnbaum. Ohio, Slavica Publishers Inc., 1978, pp. 379–406. (In English)
- 14 Kahn, M. *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991. 172 p. (In English)