

## К вопросу о так называемой женской поэзии

Несмотря на то что женская поэзия как литературный, культурный и социальный феномен привлекала внимание исследователей, вопрос о методах и подходах к ее анализу по-прежнему можно считать открытым.<sup>1</sup> По сути, в полноте не написана история этого явления, хотя бы в тот период его существования, когда оно стало по-настоящему популярным, в начале XX века. Женская поэзия, как правило, рассматривается в качестве воплощения «женского письма», что сказывается на пренебрежении литературным измерением текстов женщин-писательниц, плохо поддающимся гендерному подходу. Нашей целью было если не решить, то хотя бы обозначить некоторые ее аспекты.

Стихотворение З. Гиппиус «Боль» (1906), опубликованное в мае 1907 года, сразу приобрело скандальную репутацию и стало предметом пародий. В нем увидели извращенную эротику:

«Красным углем тьму черчу,  
Колким жалом плоть лижу,  
Туго, туго жгут кручу,  
Гну, ломаю и вяжу <...>»<sup>2</sup>

Бросается в глаза изощренность этого высказывания: ведь речь здесь идет от лица боли, почему весь текст и взят в кавычки. Пародисты, буквально накинувшиеся на это стихотворение, проигнорировали его устройство, как будто не заметив кавычки и приписав садомазохистский комплекс самой писательнице (из пародии: «Не хочу идти к врачу: / Бромом боль я залечу»). Между тем ее отношения с собственными поэтическими произведениями были далеки от простых. Например, в стихотворении «Она» (1905) душа героини ассоциируется со змеей: она «кольцами <...> ласкается», «как пыль, сера, как прах земной» и «неповоротлива, тупа, тиха». Но, описывая в письме к В. Нувелю содержание этого текста, писательница замечала, что, конечно, ее собственная «душа вовсе не такая и не была такою ни секунды».<sup>3</sup> Искусству Гиппиус приписала сублимирующую

---

<sup>1</sup> М. Л. Гаспаров начал свой очерк творчества М. М. Шкапской со слов: «Есть выражение, не притязающее на научность, — “женская поэзия”» (*Гаспаров М. Л. Избр. труды. М., 2012. Т. IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. С. 661*).

<sup>2</sup> *Гиппиус З. Н. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. А. В. Лаврова. СПб., 1999. С. 171* (Новая библиотека поэта. Большая сер.).

<sup>3</sup> Цит. по: Там же. С. 486.

роль — посредством написания этого стихотворения она «очистилась». Уже из этого ясно, что высказывание от лица другого больше подходило Гиппиус как писательнице.

Разъяснению стихотворения и всей ситуации вокруг него Гиппиус посвятила абзац в своей известной статье «Зверобог». Подписав на этот раз статью своим полным именем, она указывала: «Мне всегда казалось практичнее самые дорогие мне мысли высказывать под меняющимся псевдонимом, под чужим именем <...>». Прервем цитату, чтобы заметить, что подобное свойство как будто более органично для прозаика, который может выразить то, что он хочет, единственно посредством вымышленных персонажей. В «Автобиографической заметке» С. Венгеру Гиппиус признавалась, что считает себя прозаиком и пишет стихи только вынужденно. В такой перспективе мужские псевдонимы Гиппиус, первой книгой которой стал сборник рассказов, можно истолковать именно как своего рода персонажей романа ее жизни.

Однако проблематику самой возможности искреннего («интимного», «правдивого») литературного высказывания Гиппиус поставила в контекст женской поэзии. Далее в той же статье она заключает: «Если бы это же стихотворение написал кто угодно, только мужчина, никому и в голову бы не пришло искать тут “пола”, а следовательно и порнографии. Не могло бы прийти! Женщина и пол — неразделимы, они — едино, говорит Вейнингер (и слепо ощущают все). Значит — писано о поле. И писано так, как нельзя, ибо женщина должна быть скромна».<sup>4</sup> Этими же соображениями Гиппиус делилась и с Брюсовым. В июле 1907 г. по поводу шума вокруг «Боли» она писала, что, по ее мнению, публика не готова к женской эротике, а вот если бы это стихотворение создал Брюсов, то никакого скандала не случилось бы. Жены, эмансипированно упрекала она, цитируя апостола Павла (1 Кор. 14: 34, 1 Тим. 2: 11), должны «пребывать в молчании» или же писать, как Любовь Столица.<sup>5</sup> Соображения Гиппиус — не просто сеговращения на приватизацию эротических тем мужчинами, но и про-

<sup>4</sup> Образование. 1908. № 8. С. 25 (3-я паг.). Появление здесь имени Отто Вейнингера сейчас нас специально не занимает, тем более что это уже с разных точек зрения анализировалось в литературе (К. Келли, К. Эконен). Обратим лишь внимание, что привлечение здесь тени австрийского философа для подтверждения идеи, задолго до него существовавшей, в первую очередь отражало текущую интеллектуальную моду (см. подробнее: *Берштейн Е.* Трагедия пола: две заметки о русском вейнингеризме // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М.М. Павлова. М., 2004. С. 69).

<sup>5</sup> Переписка З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, Д. В. Filosofova с В. Я. Брюсовым (1906–1909) // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 173.

тест против прямолинейного женского высказывания, вызывающего то отношение к тексту, каковое отразилось в рецепции ее «Боли». Стихотворение Любови Никитичны Столицы, упомянутое Гиппиус в качестве примера одобренной мужчинами женской поэзии, войдет под названием «Левкой» в ее первый сборник «Раиня» (1908):

Солнышко какое!  
Приоткрыла форточку.  
Беленькую кофточку  
Ветер колыхает...  
Мальчуган румяный желтые левкой  
Робко предлагает.<sup>6</sup>

«Счастье-то какое!» — с женским ехидством продолжила Гиппиус несколько переиначенную эту цитату в письме к Брюсову. В стихотворном послании «Поликсене Соловьевой» (опубл. 1946) она еще более определенно потребовала от женщины-писательницы иных, нежели любовная, тем:

Ведь топчут сейчас где-то первую травку,  
Ведь мылят сейчас для кого-то удавку,  
Ведь кто-то сидит над предсмертным письмом —  
А мы о любви небывалой поем <...>.<sup>7</sup>

Последняя строка намекает на выражение «небывалая любовь» из стихотворения Соловьевой «Мы живем и мертвеем» (сб. «Иней»),<sup>8</sup> повторенное в стихотворении «Царевич» из сборника «Плакун-трава» (1909)<sup>9</sup> и в усеченном виде послужившее названием для рассказа «Небывалая».<sup>10</sup> Любовная тема не требует никаких особых женских

<sup>6</sup> Столица Л. Раиня. М. 1908. С. 20.

<sup>7</sup> Гиппиус З. Н. Стихотворения. С. 300. Подробнее об отношениях двух поэтесс, в том числе и об их стихотворных переписках, см. в предисловии к публикации: Письма З. Н. Гиппиус к П. С. Соловьевой / Вступ. ст., подг. текста и примеч. О. А. Блиновой // Литературное наследство. М., 2018. Т. 106. Кн. 1: Эпистолярное наследие З. Н. Гиппиус. С. 858, 864–866.

<sup>8</sup> Соловьева П. (*Allegro*). Иней: Рисунки и стихи. М., 1905. С. 123.

<sup>9</sup> Соловьева П. (*Allegro*). Плакун-трава: Стихи. СПб., 1909. С. 73.

<sup>10</sup> Анализ этого рассказа в связи с теориями любви В. Соловьева, брата писательницы, см. в: Cooper N. L. Secret Truth and Unheard-of Women: Poliskena Solov'eva's Fiction as Commentary on Vladimir Solov'ev's Theory of Love // Russian Review. 1997. Vol. 56. № 2. P. 181–187. В другом исследовании псевдоним Соловьевой рассматривается как попытка уйти от слишком обязывающего имени, обретя тем самым независимость (*Ekonen K.* Femininity, Masquerade and Performance in Poliksenia Solov'eva's

средств для своего выражения, она носит надполовой характер. А. В. Лавров обращает внимание на впечатляющий пример: любовное стихотворное послание Гиппиус, обращенное к А. Волынскому, отправленное как частное письмо, было составлено из строф одноименного стихотворения Мережковского.<sup>11</sup> Интересно, что заключительные строки стихотворения «Боль», ошибочно воспринятого как эротическое, представляют собой аллюзию на финальные строки «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкина («Я понять тебя хочу / Смысла я в тебе ищу...»):

Я опять к тебе приду,  
Я играть с тобой хочу,  
Красным углем зачерчу...

Таким образом, Гиппиус ждала от женской поэзии «неженского лица», подобно тому как в жизни самыми разными способами подспудно продвигала идеал андрогинности.<sup>12</sup> Но для восприятия стихо-

“The Woman Who Never Was” // *Masquerade and Femininity: Essays on Russian and Polish Women Writers* / Ed. by U. Chowanec, U. Philips and M. Rytönen. Cambridge, 2008. P. 95). Между тем многие из своих текстов писательница подписывала двойным именем, а вот сам смысл ее псевдонима до сих пор не истолкован. В автобиографии, составленной для Венгерова, она интерпретировала его как попытку восполнить «недостаток жизненности» и считала неудачным (ср. с другим, не столь распространенным ее псевдонимом «А. Меньшов» или «Алексей Меньшов»). Отношение Соловьевой, деботировавшей в литературе уже в 1885 году, к своему брату нуждается в более детальном анализе. Из мемуаров З. Гиппиус известны ее протесты против наименования ее «сестрой Владимира Соловьева», однако в письме к биографу философа Э. Радлову от 9 ноября 1907 года она признавалась: «У меня, к сожалению, не сохранилось ни одного письма брата: я имела прежде обыкновение уничтожать все письма “по принципу”, как говорила одна дама. Теперь очень об этом сожалею» (РО ИРЛИ. Ф. 252. Оп. 2. № 1488. Л. 5 об. — 6). А в письме к А. Петровой от 28 октября 1920 г. она подытоживала: «Моей задачей должно было быть: пересказать Соловьева широкой публике, широчайшей, всей России без изъятия. Да. Это было бы дело, но теперь поздно» (Там же. Ф. 562. Оп. 6. № 66. Л. 62; см. также ее выступление в Петербургском РФО с речью «Несколько слов о моем брате Вл. Соловьеве», 1913). Словосочетание «небывалая любовь», несомненно, имело ключевое значение для мировоззрения и личного самоопределения писательницы, что было подмечено и Вяч. Ивановым в его статье «Поликсена Соловьева в песне и думе». Кстати, оба перевода названия рассказа «Небывалая» на английский («Unheard-of Woman» и «The Woman Who Never Was») подразумевают не любовь, а таинственное исчезновение главной героини.

<sup>11</sup> Гиппиус З. Н. Стихотворения. С. 12.

<sup>12</sup> Н. Купер толкует псевдоним Соловьевой как бесполой (genderless), а ее предпочтению высказываться от мужского лица — как маску для выражения лесбийской любви (Cooper N. L. *Secret Truth and Unheard-of Woman*. P. 180; ср. в недатированном письме Гиппиус к З. Венгеровой: «Я никак не могу быть дома в воскресенье (уже написала Аллеграм)», т. е. Соловьевой и Н. Манасеиной — РО ИРЛИ. Ф. 29.

творения Гиппиус «Боль» как эротического признания были свои основания. Год, в который оно появилось в печати, стал переломным для истории отношений русского литературного модернизма с читающей публикой. Помимо набиравшей популярность «декадентщины», в образ новых течений в искусстве неперемной составляющей вошли откровенный эротизм (М. Кузмин и А. Каменский), выражавшийся в том числе в темах женской физиологии и сексуальной перверсии.<sup>13</sup> Детали физических отличий полов обеспечивали четкую грань между писателями-женщинами и писателями-мужчинами, что своим следствием имело расширение тематического резервуара поэзии. Особую роль, например, здесь играло упоминание женской груди. Осенью 1907 года в сатирическом журнале «Серый волк» публиковались карикатуры на декольте. Перечислим некоторые сюжеты: девочка говорит нарядной даме перед зеркалом: «Мама, лошадь подана, а ты разделась...»; еще сцена: сильно декольтированные мать и дочь собираются на бал, дочь резюмирует: «Мама, туалет очарователен! Видно решительно все!», наконец, ребенок на руках кормилицы с ужасом косится на грудь кормилицы: «Закрой, закрой,

---

№ 542. Л. 19; см.: *Багно В. Е.* «Красный» цикл писем Зинаиды Гиппиус к Зинаиде Венгеровой // *Русская литература.* 1998. № 1. С. 86–88). Относительно Гиппиус подобные мысли приходили на ум уже ее современникам. Вяч. Иванов в разговоре с С. П. Каблуковым в 1909 году рассуждал: «Зин. Николаевна очень тяготеет тем, что она женщина, поэтому она подписывается часто мужскими псевдонимами — напр., “Антон Крайний”, “Лев Пушин” и в стихах и рассказах от своего лица говорит всегда в мужском роде. Я спросил Иванова, не имеет ли себе возмещение в лесбосских склонностях это отвращение Зин. Ник. к мужским ласкам. Он ответил незнанием, хотя признался, что также думает и сам. Но прибавил, что теперь к этим аномалиям она относится с отвращением, весьма ригористично» (*Дневник Сергея Платоновича Каблукова. Год 1909-й / Вступит. ст., публ. и коммент. Е. М. Криволаповой // Литературоведческий журнал.* 2012. № 31. С. 231). Меж тем эмоции, схожие с «лесбосскими склонностями», Гиппиус испытывала — или делала вид, что испытывает — не только по отношению к Венгеровой, ср., например, некоторые ее письма к Л. Вилькиной, написанные по-английски: «Be rough. Perhaps you now change your mind? Perhaps you find now that to be loved is better than to love? <...> But I remember...oh, how I remember every word of the last evening!» и т. д. (РО ИРЛИ Ф. 39. № 847. Л. 6; письмо датируется по штемпелю 5 сентября 1894 года). Вилькину, которая в некоторых своих стихах обращалась к лесбийской теме, Соловьева называла «Прекрасной Дамой с Английской набережной» (Там же. № 928). См. также очерк истории отношений Гиппиус с еще одной своей возлюбленной: *Богомолов Н. А., Соболев А. Л.* Заветный вензель: к биографии Е. Овербек // *Литературный факт.* 2016. № 1–2. С. 311–331.

<sup>13</sup> В связи с упреками стихотворения Гиппиус в садомазохизме стоит упомянуть, что в 1907–1908 годах были переведена только что вышедшая «Исповедь моей жизни» Ванды Захер-Мазох (СПб., 1907), через год — ее же «Заклчение к “Исповеди моей жизни”», а также рассказы самого Л. Захер-Мазоха «Демонические женщины» (СПб., 1908; на титуле — «Жестокие женщины»).

бесстыдница!..»<sup>14</sup> Интересно, что во всех этих трех карикатурах в качестве инстанции здравого смысла и нравственности выбраны дети, что, кроме прочего, намекает на основную социальную роль женщины — быть матерью.

Эпизод из «Тридцати трех уродов» (1907) Л. Зиновьевой-Аннибал, где юная героиня чувствует свои груди, лежа на них, подогрел эту тему. В сатирическом рассказе А. Оцупа, построенном как письмо современного редактора начинающему автору (обычный прием остранения в юмористической литературе того времени), в конце рекомендуется: «Ваши героини не имеют обыкновения лежать на груди. Напрасно. Читайте классиков. Все тридцать три урода лежат на груди».<sup>15</sup> Возможно, это стало одним из первых женских завоеваний для русской поэзии, воспевавшей «Дианы грудь» и «перси». Еще в 1904 году, например, Г. Чулков мог упоминать грудь только в цикле «Песня песней», как бы мотивируя это ориентально-библейской избыточностью: «Дай упиться мне грудью твоей! / Грудь твоя — винограда лоза — / Пахнет лучше янтарных кистей... / Дай мне груди, уста и глаза!»<sup>16</sup> Но уже у Северянина в стихотворении «Поэзоконцерт» появляется раскрепощенно-потребительское сравнение с грудями: «...груды женские — тут не груди, а дюшес».<sup>17</sup>

Разумеется, у эпизода из «Тридцати трех уродов» был и биографический контекст. Обновление семейных отношений, которое увлекало жителей «башни» Иванова, предполагало не только внимательное прислушивание к собственным скрытым сексуальным стремлениям, но и внедрение новых социальных и семейных ролей. Например, в письме к жене от 5 августа 1906 года Иванов писал: «Только что радостно вспомнил, что это именно день рожденья нашей Веры! <...> Я, конечно, забыл ее поздравить, и тебя. Но если бы вы теперь знали, как я поздравляю! Идите, новые женщины, идите свободные, непохожие на этих рабынь — обновить жизнь! Я вас люблю». Размышляя о своих вспыхнувших чувствах к С. Городецкому, в другом послании к ней же он симптоматично замечал: «Амазонки с упругими грудями, которые бегают и делают гимнастику, единственно интересны (для платонического общения). Остальные недопустимы, как говорят наши министры».<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Серый волк. 1907. № 9. 2 сент. С. 146; № 13. 30 сент. С. 212; № 14. 7 окт. С. 215.

<sup>15</sup> Сергей Горный <Оцуп А. А.> Руководство для беллетриста // Серый волк. 1907. № 10. 9 сент. С. 153.

<sup>16</sup> Чулков Г. Кремнистый путь. М., 1904. С. 67.

<sup>17</sup> Северянин И. Громокипящий кубок: поэзы. М., 1913. С. 57.

<sup>18</sup> НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. № 30. Л. 56, 19 об.

Однако закрыть глаза на литературность в тексте невозможно, даже если назвать его «женским письмом». Внедрение физиологических деталей в текст с целью придать ему «подлинность» дожило до литературы русской эмиграции, а порой проявляется и в современной лирике (например, у Веры Павловой). За иллюстрацией можно обратиться к стихотворению Е. Бакуниной «Весна»:

Подросток девочка почувяла в смущеньи  
Круглящихся грудей набрякшие соски  
И кожи живота тугое напряжение  
И ноющую боль, где выются волосы  
<...>  
В испуге девушка увидела стыдливым  
Пурпурные цветы, цветущие века.<sup>19</sup>

Для поэтессы именно это открытие и определяет женскую природу:

От рожденья — с изъяном.  
Ежемесячно — хворь.  
И в межножьи сафьяновом  
Словно алая корь.<sup>20</sup>

Маскулинной параллелью к этим признаниям Бакуниной может служить традиция «похабных» или «потаенных» стихов, которые находятся за пределами литературы в первую очередь из-за своей наивности и прямолинейности. Дань им отдал даже такой джентльмен, как Н. Недоброво.<sup>21</sup> У него есть несколько откровенных стихотворений, посвященных сексуальным эмоциям героя: «Когда ты голая лежишь передо мной...» (1904; описан куннилингус), «Я стоял позади. Ты сидела и вдруг...» (1904; вуайеризм), наконец, «Почему, увидавши тебя / Я бесстыдно тебя пожелал...» (1904) — из перечисленных

<sup>19</sup> Бакунина Е. Стихи. Париж, 1931. С. 153. Богатая тема, обозначенная Е. Гоцило, «Speaking bodies. Erotic Zones Rhetoricized» (в сб.: *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian's Women's Culture* / Ed. by H. Goscolo. London, 1993), решена ею на материале творчества Петрушевской, Толстой и Нарбиковой без обращения к истории литературы.

<sup>20</sup> Бакунина Е. Стихи. С. 150.

<sup>21</sup> Именно по этой причине некогда мы с моим соавтором, И. Г. Кравцовой, не включили их в публикацию материалов Недоброво в архиве Пушкинского Дома (см.: *Шестые Тьяняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига; М., 1992. С. 84–114).

наиболее простое по мысли — и «Странно. Сижу с девушкой чистой, здоровой...» (1905).<sup>22</sup> Даниил Хармс пытался превратить свои интимные сексуальные пристрастия в эстетику, справедливо оставив эти свои попытки, как и Недоброво, неопубликованными.

Резкий жест Бакуниной, как и сходные по смыслу, например, у М. Шкапской или Е. Стырской, имел литературную природу: женские откровенности здесь воспринимались как разновидность так называемого «человеческого документа».<sup>23</sup> Особенно здесь показательна легкость преодоления разрыва между полом писателя и спецификой поднимаемых тем: так, в романе В. Яновского «Любовь вторая» (Париж, 1935), где речь идет от лица женщины, в уста героини вложены ламентации по поводу ежемесячных «хворей», автору романа, строго говоря, незнакомых. Если взглянуть на женскую поэзию в этой перспективе, то откроется целый класс текстов, написанных мужчинами от лица женщины. Уже в русской поэзии XVIII века можно указать на «Рондо» А. Сумарокова («Не думай ты, чтоб я других ловила...», 1759) или его же песню «Не грусти, мой свет! Мне грустно и самой...» (1770), а также на сатирическое послание Я. Княжнина «Исповедание жеманихи» (1783). Упомянутый Недоброво отдал дань женскому письму, сочинив уже в 1901 году сонет «В твоих объятиях я счастье познавала...»,<sup>24</sup> а в «Северных цветах на 1902 год» Г. Бахман поместил стихотворение «Я твоя всем нетронутым телом...».<sup>25</sup> В одном из самых знаменитых стихотворений П. Потемкина под названием «Ночью» речь идет от лица проститутки.<sup>26</sup> Строки в нем на-

<sup>22</sup> Недоброво Н. Милый голос. Избр. произведения. Томск, 2001. С. 65, 72, 80, 89.

<sup>23</sup> Подробнее об этом контексте см. в работе: Яковлева Н. «Человеческий документ»: история одного понятия. Helsinki, 2012. С. 57, 59, 79–95 (Slavica Helsingiensia XLII).

<sup>24</sup> Недоброво Н. Милый голос. С. 27.

<sup>25</sup> Северные цветы на 1902 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1902. С. 100.

<sup>26</sup> Рубеж столетий ознаменовался попытками государственного решения проблемы проституции. В самом начале 1900 года было учреждено Российское общество защиты женщин, получившее покровительство Евгении Ольденбургской, которую далее сменила принцесса Елена Саксен-Альтенбургская. Целью его было «содействовать предохранению девушек и женщин от опасности быть вовлеченными в разврат и возвращению уже падших женщин к честной жизни» (Положение о Российском обществе защиты женщин. СПб., 1900. С. 3). Будучи официальной организацией под патронажем членов российского императорского дома, общество открыло свои отделения в Севастополе, Ростове-на-Дону, Риге, Одессе, Минске и Вильно, а также специальные отделы попечения о еврейских девушках Петербурга и Киева. Общество, чья деятельность неплохо документирована, в частности, организовывало приюты для проституток (им. св. Магдалины) и представляло Россию в Лондонском международном комитете по борьбе с продажей женщин. Описанию тщеты всех этих



чинаются со строчных букв и выровнены по правому полю — стихотворение, как и его героиня, стоит, прислонившись к стене:

Ночью серая улица...  
Слепые дома...  
Папироска моя не курится,  
не знаю сама,  
с кем мне сегодня амуриться? <...><sup>27</sup>

Поэт второго ряда В. Григорьев опубликовал в 1905 году в сб. «Хризопрас» стихотворение «Блудница», написанное от того же, что и у Потемкина, лица, только с религиозно-библейско-брюсовскими коннотациями. К весне 1908-го относится стихотворение В. Ходасевича, написанное от лица Елизаветы Макшеевой.<sup>28</sup> «Озеро Чад» Н. Гумилева написано от лица туземки, ставшей в конце концов проституткой. В журнале «Женское дело» в 1910 году Брюсов публикует написанное от того же лица стихотворение «Романс («Ты приходил ко мне, холодный...»»), вошедшее в «Зеркало теней». В сборнике Игоря Северянина «Громокипящий кубок» (1913) масса стихов, написанных от лица женщины и реконструирующих женские эмоции (например, ревность в стихотворении «И ты шел с женщиной»), самое раннее из которых — «Идиллия» (1909).<sup>29</sup> Добавим, что Лев Никулин

---

попыток была посвящена значительная часть книги А. Амфитеатрова «Женское нестроение» (СПб., 1904). Далеким отражением этого процесса можно считать появление в литературе (например, у М. Шагинян) мотивов «священного гетеризма», по выражению Вл. Гиппиуса (см.: *Гиппиус Вл. В. Женский вызов* / Публ. Е. Строгановой // *Женский вызов: Русские писательницы XIX — начала XX века*. Тверь, 2006. С. 313). Указанием на последнюю публикацию мы обязаны К. Эконен.

<sup>27</sup> *Потемкин П.* Смешная любовь. Первая книга стихов. СПб., 1908. С. 17. Последний глагол, названный в «Очерках гоголевского периода» Н. Чернышевского «мещанским языком», можно встретить как в «Бригадире» Д. Фонвизина (1769), так и в созданной при участии В. Соловьева шуточной коллективной пьесе «Альсим» (1876–1878, опубл. 1922).

<sup>28</sup> Случай с Ходасевичем особенно показателен, поскольку стихотворение «Поэту» явилось ответом писателя от лица женщины на любовные неудачи С. Кисина (Муни), известные только ему по праву мужской дружбы (см.: *Ходасевич В.* Стихотворения / Вступ. ст. Н. А. Богомоллова; сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомоллова и Д. Б. Волчека. Л., 1989. С. 82, 371). А. В. Лавров добавляет к этому примеру Анжелику Сафьянову, пародийную женскую маску Л. Никулина, Нину Воскресенскую, за которой скрывался Э. Багрицкий, а также созданную П. Яшвили Елену Дариани (*Лавров А. В.* «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова // *Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания*. М., 2007. С. 171).

<sup>29</sup> Некоторые подходы к этой теме намечены в работе: *Кузнецова Е. В.* Женские маски в поэзии И. Северянина // *Вестник Томского гос. ун-та*. 2020. № 453. С. 10–19.

печатался в «Сатириконе» под псевдонимом Анжелика Сафьянова, «женским» стихам которой устроил «дебют» в журнале «Весна» (1914. № 2. Стлб. 10–15), причем через два номера выступил и под собственным именем.<sup>30</sup>

Писать женскую поэзию к 1910-м годам, когда она становится востребованной широкой публикой, оказывается легким делом. Достаточно ввести в текст знакомые «аутентичные» женские детали из сферы психологии или физиологии. В футуристическом сборнике «Крематорий здравомыслия» осенью 1913 года Брюсов опубликовал стихотворение за подписью «Нелли», где были строки:

<...> Как странно-бледен, в глуби сияющих зеркал,  
Под сном венецианским моих грудей овал,

Миров зеркальной жизни раскрыта глубина,  
И я, себе навстречу, иду, повторена;

Иду, смеюсь, шепчу я: «Итак, я вновь жива!»  
А на грудях трепещут живые кружева...<sup>31</sup>

В ноябре 1913 года покончила с собой поэтесса Н. Г. Львова, бывшая возлюбленной Брюсова. В пятой книге «Жатвы» за 1914-й по-смертно была опубликована ее статья «Холод утра (несколько слов о женском творчестве)», где она прямо назвала «Двадцатый век» «“женским веком”, веком пробуждения творческого самосознания женщины». Львова прокламировала, что женская поэзия явилась в тот момент, когда поэзия, не только русская, зашла в тупик, оказавшийся «неизбежным следствием мужского характера». «Женское» в поэзии Львова видела в «стихийности, в непосредственности восприятий и переживаний», а «мужское» в «избытке рациональности», знаниях и культурности.<sup>32</sup>

В этой связи любопытный случай представляет собой стихотворение М. Лёвберг «В кафэ». Написанное, как и большинство текстов ее сборника «Лукавый странник», от лица мужчины, оно показывает всплеск эмоций героя от неожиданного вопроса своей собеседницы:

<sup>30</sup> См. также книгу: Никулин Л. История и стихи Анжелики Сафьяновой с приложением ее родословного древа и стихов, посвященных ей. 1913–1918. М., 1918.

<sup>31</sup> Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова. С. 186. В первой публикации «грудь» были в единственном числе.

<sup>32</sup> Жатва. М., 1914. Кн. V. С. 249–250.

Мы вдвоем в парижском кафэ,  
Смеемся, болтаем.  
И вдруг этот странный вопрос:  
«Почему Вы не поднимаете глаз,  
Дорогой мой?»

Что же мне делать теперь?  
Прогнать эту женщину?  
Лечь на диван  
И молиться о сне?

Неужели так много людей  
С прямым взглядом?<sup>33</sup>

Далее в своей статье Львова обращалась к творчеству современных женщин-поэтов: Ахматовой («Вечер»), Кузьминой-Караваевой, Цветаевой («Вечерний альбом» и «Вечерний фонарь») и автора, «скрывшегося под псевдонимом Нелли». Всех этих женщин, по ее мнению, объединяет «женская» постановка темы любви: «Конечно, любовь, страсть — вообще доминирующая в поэзии тема. Но надо признать, что в рассматриваемых книгах постановка ее, отношение к ней — чисто женские. У мужчин — целый мир. У женщин — “только любовь”». Показательно, что здесь Львова пользуется названием стихотворного сборника К. Бальмонта, как и само название статьи представляет собой цитату из стихотворения Д. Мережковского «Дети ночи», строка из которого завершает весь текст. Из ряда женских писателей Львова выделяет именно Нелли: «И, вероятно, поэтому ее книга — самая “женская”, так как лучше всех сумела она найти

---

<sup>33</sup> Левберг М. Лукавый странник. Стихи. [Пг.], 1915. С. 7. По изошренности этот случай можно сравнить с «женским мужским» псевдонимом «Георгий Песков», которым пользовалась эмигрантская писательница Е. А. Дейша (1885–1977), один из сборников рассказов которой, «В рассеянии сущие» (Париж, 1959), был издан под двойным именем. В классической книге Г. П. Струве «Русская литература в изгнании» (1956) указано, что псевдоним этот является переводом имени и фамилии Жорж Санд (Струве Г. П. Русская литература в изгнании / Общ. ред. В. Б. Кудрявцева и К. Ю. Лаппо-Данилевского, сост. и вступ. ст. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Париж; М., 1996. С. 203). В приложенном к этому третьему и дополненному изданию «Кратком биографическом словаре русского зарубежья» его авторы, Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев и К. Ю. Лаппо-Данилевский, полагают, что это мнение ошибочно, так как псевдоним Дейши происходит от названия ее родового имения Песочино (С. 346). Но это все-таки не отвечает на вопрос, зачем тогда было менять имя Елена именно на Георгия? Думается, что оба объяснения имеют свои основания, добавляя новые смыслы этому жесту.

свои женские слова, свое освещение общей для всех темы». <sup>34</sup> Нет сомнения, что Львова была хорошо осведомлена об авторстве «Стихов Нелли», просто, по ее мысли, «женское» содержание не требует непременно половой принадлежности для своего адекватного литературного воплощения. Недаром у Игоря Северянина она находит «чисто женские чувства и восприятие мира». <sup>35</sup> Таким образом, женский взгляд — не всегда взгляд женщины.

История литературы пестрит подтверждениями этого нехитрого наблюдения. Достаточно напомнить прецеденты мистификаций, когда мужчина рядился женщиной, взяв хотя бы Клару Гасуль (Мериме) или «Португальские письма» Гийерага. Более того, если Львова лукавит, зачисляя Брюсова в ряд «самых женских» поэтов, то пример, разбираемый К. Галлахер, более показателен. Английская писательница XVIII века Мэри Уоллстоункрафт (Wollstonecraft) в своем трактате «Защита прав женщины» («A Vindication of the Rights of Woman») <sup>36</sup> в число женщин-авторов, вместе с Сафо и русской императрицей, записала мадам д'Еон (Madame d'Éon), которая, как известно, была вовсе не мадам, а шевалье-авантюристом. Эта ошибка особенно бросается в глаза, если принять во внимание склонность этого автора игнорировать предшественниц, апеллируя в своей защите женского авторства не к прецедентам, а к рациональным основаниям для равенства полов. <sup>37</sup>

Приведенные выше примеры с Недоброво (1901), Григорьевым (1905), Потемкиным (1908), Ходасевичем (1908), Северяниным (1909), Гумилевым (1910) и Брюсовым (1910, 1913) свидетельствуют о быстром росте популярности женской поэзии. Кратко перечислим хронологию дебютов некоторых наиболее заметных поэтесс 1905–1909 годов: Вера Рудич (первый сборник — 1902), Людмила Вилькина, Мария Папер, София Парнок, Любовь Столица, Аделаида Герцык, Елизавета Дмитриева, Наталья Крандиевская, Елена Гуро, Ольга Беляевская, Любовь Копылова, Мариэтта Шагинян, София Дубнова; а также 1910-х: Ахматова, Цветаева, Моравская, Львова, Вера Аренс,

<sup>34</sup> Жатва. Кн. V. С. 251–253, 254.

<sup>35</sup> Там же. С. 256. Отметим появление имени Нелли в стихах поэтессы 1916 года, причем автор, возможно, не был посвящен в мистификацию: «Книжка вычурной Нелли иль строгой Парнок» (Манухина Н. Смерти неподвластна лишь любовь: Стихотворения. М., 2006. С. 3).

<sup>36</sup> Это имя помнили и русские феминистки, см.: Огинская О. Мария Воллстонкрафт, мать феминизма // Женское дело. 1915. № 13. 1 июля. С. 13–15; № 14. 15 июля. С. 11–13.

<sup>37</sup> Gallagher C. A History of the Precedent: Rhetorics of Legitimation in Women's Writing // Critical Inquiry. 2000. Vol. 26. № 2. P. 317.

Ада Чумаченко, Наталья Грушко, Елизавета Кузьмина-Караваева, Лариса Рейснер, Надежда Бромлей, Лидия Лесная, Нина Серпинская, Мария Левберг, Мария Шретер, Екатерина Галати, Ада Владимировна, Паллада Богданова-Бельская и др.<sup>38</sup> В эти годы женская поэзия выходит на первый план, становится модной темой в критике и постепенно, в силу начавшейся автоматизации приемов, осознается как тупиковая ветвь. В. Ходасевич в рецензии на второй сборник С. Парнок писал о «женской» и «дамской» поэзии. Вяч. Иванов, в публицистике которого женская тема всегда занимала важное место, в 1910-е годы подспудно предлагает особую социокультурную роль плакальщицы и пророчицы для творческой женщины. К его голосу, возможно, прислушалась А. Ахматова. Именно она «научила женщин» (а не только декадентов типа Гиппиус или Вилькиной) «говорить», причем «что-то поняла в поэзии», по ее собственному признанию, прочитав в начале 1910 года корректуру «Кипарисового ларца» И. Анненского.<sup>39</sup> А. Блок писал поэтессе после получения им в подарок поэмы «У самого моря» (1914): «Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого — отрадного, *свежего*, как сама поэма. Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши “*вовсе не знала*”, “*у самого моря*”, “*самый нежный, самый кроткий*” (в “Четках”), постоянные “*совсем*” (это вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу). Тоже и “сюжет”: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо “экзотики”, не надо уравниваний с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее»<sup>40</sup>. Как и в случае с «Болью» Гиппиус, читатель (Блок) не видит, что заглавие поэмы Ахматовой — купированное пушкинское «Жил старик со своею старухой у самого синего моря».<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Наиболее полный из существующих списков лежит в основе трехтомной антологии: 1001 поэтесса Серебряного века: В 3 т. / Сост., подг. текста и вступ. ст. В. Кудрявцева. М., 2019.

<sup>39</sup> Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 2001. Т. 5. С. 184. Ср. рассуждение Р.Д. Тименчика об одном написанном от лица женщины стихотворении Л. Семёнова, которое предвосхитило «некоторые признаки ахматовской манеры» (Тименчик Р.Д. Анна Ахматова. Тринадцать строчек. Из комментариев // De visu. 1994. № 5–6. С. 65).

<sup>40</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., Л., 1963. Т. VIII. С. 459.

<sup>41</sup> Помещение творчества Ахматовой в контекст женской поэзии порой порождало ошибки. Например, в воспоминаниях свояченицы Брюсова, Б. Рунт-Погореловой, поэтесса якобы принимала участие в «Вечере поэтесс» в Москве и даже есть небезынтересное описание, как именно она была одета («изысканно, но не по моде» и т. д.). К разоблачению этой ошибки мемуариста Р. Тименчиком, процитировавшим текст Погореловой по белградскому журналу «Ярь» (К биографии Ахматовой // Минувшее. М., СПб., 1997. Вып. 21. С. 505–506), мы можем только добавить, что он был перепечатан и позже: Погорелова Б. Анна Ахматова. Поэзия скорбной улыбки // XX век. Молодежный

Кроме того, ее название, возможно, соотносится с названием поэмы «У моря» (1890–1891) М. Лохвицкой, которой Игорь Северянин посвятил стихотворение «Царица русского стиха». Высокие вкусы 1910-х годов уже требовали не «женской» поэзии, но такой литературы, где находки и завоевания женщин-писательниц органично нашли бы свою нишу. На место декадентскому требованию повышенной чувствительности (от нервности до чувственности) пришло ожидание аутентичности<sup>42</sup>. Когда из женщины рождается автор и половое трансмутирует в личностное, «письмо» (*l'écriture*) превращается в литературу, только здесь обретая традицию, историю и ответственность.<sup>43</sup> Например, в стихотворении Н. Бенар сравнение груди

---

литературный журнал (Нью-Йорк). 1978. № 1. С. 4. Если верить мимолетным словам поэтессы и возлюбленной Гумилева М. Тумповской, да еще переданным О. Мочаловой, взгляды его на женщину «были очень банальны. Покорность, счастливый смех. Он, действительно, говорил, что “быть поэтом женщине — нелепость”» (*Мочалова О. Маргарита // Сумерки. 1991. № 11. С. 150*). Но общеизвестно, как восставала Ахматова против слухов о пренебрежительном отношении Гумилева к ее стихотворчеству.

<sup>42</sup> Ср. анализ природы успеха первого сборника Ахматовой: «Русский читатель в ту пору поджидал прихода женщины-поэта, то есть не просто написанных дамой стихов (несколько таких томиков у него уже стояло на полке), а новой литературной личности (по термину Ю. Н. Тынянова), которая говорила бы от имени безымянного сонма искренних и неумелых, свободных и косноязычных “домашних” поэтесс» (*Тименчик Р. Д. «Вечер» А. Ахматовой // Памятные книжные даты. М., 1987. С. 190*).

<sup>43</sup> Из того факта, что Рената в романе Брюсова «Огненный ангел» изображена как истеричная визионерка, чьи видения истолковывает Рупрехт, Д. Престо делает вывод: Брюсов «implicitly imagines the feminine as a “dark continent”, whose geography must be mapped by the male narrator» и видит в этом схожесть с восприятием Любови Дмитриевны Менделеевой как Вечной Женственности ее будущим мужем и его друзьями (*Presto J. Women in Russian Symbolism: beyond the algebra of love // A History of Women Writing in Russia / Ed. by Adele M. Barker and Jehanne M. Gheith. Cambridge, 2002. P. 136*). Но Л. Д. Блок, чья фрустрация принимается здесь за шаблон для анализа, литератором не была, предпочитая для самовыражения театральную сцену. В литературе протест против символистской идеализации женского чрезвычайно редок, один из немногих примеров нашлся в творчестве Н. Крандиевской:

Когда подругою небесной  
Зовет меня влюбленный друг —  
Какою бурей телесной  
Ему ответствует мой дух.

Какою ревностью горячей  
Душа к земле пригвождена!  
Не называй меня иначе, —  
Я только смертная жена.

(*Крандиевская Н. Стихотворения. Книга 2-я. Одесса, 1919. С. 9; вошло также в ее сб.: От лукавого. М.; Берлин, 1922. С. 31–32; об ответах русских писателей на газетную анкету «о вечноженственном» см. в работе: Никольская Т. Л. Блок о женском творчест-*

с созревшим колосом отражает как тему материнства, так и мужской интерес на совершенно ином уровне:

Глаза налились и прозрели,  
Стынет грудь, поспевшая к жатве,<sup>44</sup>  
Судный день! Отчаянье зрелости,  
Ужас кожи, морщинами сжатой.<sup>45</sup>

В русском литературном модернизме процесс этот дал о себе знать одновременно с ростом женской поэзии, по крайней мере, с 1907 года — с реакции Гиппиус на восприятие ее стихотворения «Больш». Неслучайно для публичного образа модернистов газетчики в 1907-м выбрали именно интерес к женским стихам. Уже в начале русского символизма появилась поэтесса «З. Фукс», участвовавшая в первых «Русских символистах», стихи которой, видимо, принадлежали Брюсову.<sup>46</sup> Если серьезно вести речь о дискриминации женщин в писательском деле, то надо обратиться не к символистам, пестовавшим женскую лирику, но именно к кругу поденной журналистики, где литературный труд служил реальным источником дохода. Пока эта тема должным образом не исследована, сведения о неблагоприятном положении писателей-женщин мы все еще должны собирать по крупицам. Например, она среди прочих поднимается в упоминавшейся книге А. В. Амфитеатрова с каламбурным названием «Женское нестроение» (выдержала три издания). Автор посмертно раскрывает один из мужских псевдонимов писательницы и критика К. В. Назарьевой (1847–1900) «Н. Левин», которым она пользовалась в разделе корреспонденций о провинции в журнале «Сын отечества». Кроме того, известно, что Назарьева писала под именами Ив. Панов и Марк Стоянов. Не здесь ли в том числе скрыта одна из причин для обращения Гиппиус к мужским псевдонимам? Недаром в процитированном выше письме к Брюсову она указывает на «практичность» подобного маскарада.

---

ве // А. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра. Блоковский сборник Х. Тарту, 1990. С. 32–33). Возвращаясь к «Огненному ангелу», добавим, что Рената — столь же сам Брюсов, сколь и его сведения о Нине Петровской, а Рупрехт смотрит на нее глазами солдата XVI века.

<sup>44</sup> Ср.: «колосья грудей для жатвы спелы» (В. Маяковский «За женщиной», 1913).

<sup>45</sup> Бенар Н. Корабль отплывающий. М., 1922. С. 16.

<sup>46</sup> Иванова Е., Щербаков Р. Альманах В. Брюсова «Русские символисты»: судьбы участников // Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000. С. 33–76. Вопрос об их авторстве до сих пор служит предметом обсуждения, и порой можно встретить приписывание их А. Емельянову-Коханскому.

Сетования Назарьевой должны бы заинтересовать борцов с прошлым за права женщин: когда Амфитеатров отказал ей в печати романа, она заметила: «Знаем мы вас! Мужчине с именем небось нашли бы место. А мы, женщины, несчастные: всюду нам — вторые номера. <...> вы хоть откровенны: прямо признаетесь, что не любите нашего женского письма, считаете его своего рода литературным *made in Germany*».<sup>47</sup> Назарьева жаловалась Амфитеатрову на, как сказали бы ныне, дискриминацию по половому признаку в оплате ее труда (всего пять копеек за строчку), что оборачивалось низким качеством ее продукции: «Тот же вечный пятак, пятак и пятак, и необходимость слепить из пятака три-четыре тысячи рублей в год, нужные, чтобы жить в Петербурге не вовсе бедно и поддерживать своих близких. Так удивительно ли, что начинаешь расплываться в *made in Germany*, топить в ремесленных строках природный талант? И притом эта страшная неуверенность в заработке, эта всегдашняя готовность вашего брата, журналиста, отодвинуть нас, женщин, на задний план. <...> Чтобы заработать рубль, Немировичу-Данченко нужно написать три-четыре строки, а мне двадцать».<sup>48</sup> Кстати, в ответ на эту инвективу Амфитеатров указал на успех таких женщин-писательниц, как Смирнова и В. Микулич (Л. И. Веселитская). Заметим, что в каталоге Публичной библиотеки в Петербурге сочинения Назарьевой числятся 51 раз. Столь же обильно издавали и прозаиков Е. Дубровину, О. Шапир или писательницу следующего поколения О. Рунову. Показательно, что творчество Назарьевой Амфитеатров характеризует почти теми же словами, какие Вяч. Иванов адресовал в 1905 году Поликсене Соловьевой: «Читаешь ее, бывало: выражает она радость, скорбь, негодование, — и все как будто не сама она это радуется, негодует, но только, справясь в кодексе литературных приличий, повторяет оттуда наизусть исконную формулу радости, скорби, негодования, в данном случае принятую и давностью освященную».<sup>49</sup> Такое совпадение во мнениях двух литераторов, принадлежавших к совершенно разным писательским кругам

<sup>47</sup> Об этом выражении, которое подразумевало немецкие топорные китчевые бытовые предметы, ставшие символом безвкусицы, см. подробнее в работе «Двести лет пошлости: очерк истории понятия» в наст. изд., с. 382.

<sup>48</sup> *Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих / Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. А. И. Рейтблата. М., 2004. Т. 2. С. 87. Имеется в виду писатель и журналист Вас. И. Немирович-Данченко.*

<sup>49</sup> *Амфитеатров А. В. Жизнь человека... С. 89. Ср.: «Зачем столь многое так “округлено”, так “рассказано”?» (Обатнин Г. В. Заметки комментатора // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 293).*



и разделявших разные эстетические установки, дает возможность по-новому нарисовать литературные вкусы рубежа столетий.

Например, смена мужского лирического героя на речь от женского имени, понимавшаяся в 1910 году М. Волошиным как момент рождения женской поэзии нового поколения, видимо, может косвенно отражать нравы этого круга. В несколько наспех написанной рецензии на «Вечерний альбом» М. Цветаевой им для сопоставления берутся Гиппиус и Соловьева, в то время как подача героини Столицы пронциательно трактуется как маска «северной менады».<sup>50</sup> Но Волошин не мог не знать, что прямая речь от лица женского *я* совсем не новость в русской литературе.<sup>51</sup> На творчество Т. Щепкиной-Куперник в этой связи указывал уже И. Анненский в статье «О современном лиризме» (1909). Гиппиус, не принимая поэтики «наивной» женской прямолинейности, могла помнить, например, о Г. Галиной (Глафире Адольфовне Эйнерлинг, урожд. Мамошиной, по отчиму Ринкс), поэтессе демократического лагеря и подруге Гусева-Оренбургского. В своих стихах Галина открыто следовала С. Надсону (ср.: «...И порвалась струна, / И прощальный аккорд прозвенел...»), что порой сводилось к поэтике романса («Я, как брата, тебя пожалела, / Я, как друга, тебя поняла... / И о том, что в душе наболело, / Не сказать я тебе не могла...»<sup>52</sup>), которых на ее слова было написано немало. В ее лирике было достаточно именно того, что обычно зачисляется в актив женской поэзии: «Осыпались цветы, и сердце опустело, / И крепко спит тобой убитая любовь...»; «Как память светлую о нашей встрече краткой, / Я берегу букет давно увядших роз...»; «Что здесь схоронено женской душой? / Что эти розы видали вчера?»;<sup>53</sup> «Я одна... Я одна, но с тобой!»<sup>54</sup> и т. д. Таким образом, мужская маска Гиппиус может быть понята и как протест против образа женщины-поэтессы, использующей поэтику литературных «восьмидесятников».

<sup>50</sup> Волошин М. Женская поэзия // Утро России. 1910. № 323. 11 дек. С. 6; подробно отрецензирована И. Шевеленко в ее книге «Литературный путь Цветаевой. Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи» (М., 2002. С. 65–67).

<sup>51</sup> От полулегендарной Евфимии, поэтессы XVII века, до Е. С. Урусовой, чьи горадианские стихи, опубликованные в карамзинских «Аонидах» в 1796 году, определенно указывают на «женскость» их автора: «Долго я утех искала / Среди сладостей мирских; / Но, увы! не обрела, / А теряла только их <...> / Наконец, все скучно стало; / Сердце мне мое сказало, / Где спокойствие живет» (см.: Аониды. 1796. Кн. 1. С. 135; подп.: К. К. У-а).

<sup>52</sup> Галина Г. Предраассветные песни. СПб., 1906. С. 34, 47 (стихотворение «Памяти Надсона»).

<sup>53</sup> Там же. С. 37, 39.

<sup>54</sup> Галина Г. А. Стихотворения. СПб., 1902. С. 77.

Напомним, что и сама Гиппиус дебютировала в 1888 году стихотворением, находившимся под явным воздействием поэзии Надсона. Галина писала и сказки для детей (1903, 2-е изд. 1909), которые иллюстрировала Т. Гиппиус, а на ее первый сборник опубликовала разгромную рецензию ее сестра под псевдонимом Антон Крайний. Обвинив Галину в шаблонности, банальных рифмах и выражениях и даже в «маленькой, скудненькой, почти приличной, очень старенькой» пошлости, в качестве контрпримера Гиппиус приводит стихотворение А. Фета, написанное от лица женщины.<sup>55</sup> Среди истоков этой поэтики «женского» была «последняя прямота» демократической и революционной поэзии, восходящая к столкновению писательских подходов в «Что делать?» и «Записках из подполья» (ср., например, творчество А. Барыкиной). Недаром «Товарищ Герман», один из псевдонимов Гиппиус, сконструирован как партийная кличка. В этой связи показательно, что отзвуки идей, соотносимых с культурой русского бытового коммунизма, порой заметны в творчестве женских поэтесс: «Я не хочу, мне стыдно ревновать, / Мы — люди новой жизни!»<sup>56</sup> Добавим также, что сутью процессов, происходивших в 1907 году с русским литературным модернизмом, было сближение его с революционно-демократической культурой, занимавшей центральное место в кругозоре интеллигенции.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Антон Крайний. Весна пришла (Поэзия г-жи Галиной) // Новый путь. 1903. № 4. С. 176. Поэтесса как будто прислушалась к крайней критике и в стихах следующего сборника уже слышен и «безглагольный» Фет: «Новой жизни дуновенье... / Дней весенних красота... / Ожиданье... Пробужденье... / Свежесть, радость и мечта...» (Галина Г. Преддассветные песни. С. 62).

<sup>56</sup> Моравская М. Золушка думает. Пг., 1915. С. 62.

<sup>57</sup> В начале XX века участие женщин в русском освободительном движении не раз становилось предметом для размышлений. Например, описать истоки этого процесса с социологической точки зрения попытался А. Амфитеатов, прочитавший в парижской русской Высшей школе общественных наук лекцию под названием «Женщина в общественных движениях России» (Женева, 1905; СПб., 1906). В ней писатель остроумно пытался возвести появление освободительного движения к конфликту между воспитанием выпускниц институтов для благородных девиц первой половины XIX века и суровой реальностью замужества за махровыми провинциальными крепостниками. В этом он, несомненно, опирался на практику русского реализма, в тематический репертуар которого входил сюжет с женщиной, страдающей в неравном браке или, шире, семье. Если для Амфитеатрова истоком эмансипации служил институт неравного брака, то Вл. Гиппиус в упомянутом эссе мимоходом истолковал ее как женский ответ на «мужскую мечту о “вечно женственном”» (Гиппиус Вл. В. Женский вызов. С. 313). Разумеется, он имел в виду в первую очередь «das Ewige-Weibliche» из «Фауста» Гете и всю романтическую культуру женственности, но, вероятно, не исключал и соловьевско-блоковских коннотаций. Ср. суждение И. Анненского о «Назнакомке» в статье «О современном лиризме»: «Я не знаю у Блока другого, более кокетливого, но и более мужского стихотворения. Это — во-

К 1910-м годам одной из примет женской лирики стала разработка темы мечтаний слабого пола всех возрастов. Например, сборник Моравской «Золушка думает» в значительной степени построен на избитом сюжете девического воображения о Золушке и Принце. Другая ее поэтическая тема — протест против будничности жизни (см. стихотворение «Будни», характерное появление имени В. Розанова и т. п.). Отсюда у героини Моравской возникает желание экзотики: она хочет только одного — уехать в «Батавию, Чили, Гонолулу» (ср. также в стихотворении «Южная истерика»: «Я хочу на юг! / Я хочу на юг!»). Ее довоенный сборник симптоматично был назван «На пристани» (1914). Этот же мотив находим и в стихотворении «Пленный», где описан отец, который хочет уехать в Сибирь и «разглядывает печальными глазами все тот же чахлый кактус на окне».<sup>58</sup> В ее детском стихотворении «Беглец» рассказывается о мальчике Грише, убежавшем в Америку и осужденном за этот проступок всеми, кроме героини, которая вышила ему на память надпись «Герою, попавшему в неволю».<sup>59</sup> Интересно, что А. Кублицкая-Пиоттух отказалась участвовать в этой игре воображения, написав своему сыну по прочтении стихов Моравской, что поэтесса просто хочет «в теплые страны, в Крым, на солнышко».<sup>60</sup> Воображаемые путешествия героини Моравской она прочла как «женскую поэзию», прямо соотнеся их с бытовой конкретикой. И в самом деле, многие из стихотворений сборника «Стихи о войне» (1914) написаны в Геленджике.

Внимание к эротической теме, о котором говорилось выше, в этом аспекте также может быть рассмотрено как протест против будничности и проживание несуществующих сюжетов жизни.<sup>61</sup> Напомним, как Северянин превращал своих возлюбленных то в оперную

---

все не эротика, но здесь — вся стыдливая тайна крепких и нежных объятий» (*Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 363 (Литературные памятники)). Отзывом Анненского о ее стихах в этой статье была возмущена, как и многие поэты, П. Соловьева, см. ее письмо к А. Петровой от 17 января 1910 года: «Вы серьезно говорите о статье Анненского?! Если бы он был жив, я бы Вам сказала о нем слово, но так как он умер, и об умерших или хорошее надо говорить, или ничего, то я не скажу ничего» (РО ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. № 66. Л. 13).

<sup>58</sup> Моравская М. На пристани. СПб., 1914. С. 9, 11, 56.

<sup>59</sup> Моравская М. Апельсинные корки. Стихи для детей. Берлин, [1920]. С. 19.

<sup>60</sup> Цит. по: *Тименчик Р. Д.* Моравская Мария Магдалина Франческа Людвиговна // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 125.

<sup>61</sup> Вопрос может быть поставлен и шире, о воображаемой природе сексуально-го партнера и собственного образа. В романе «Плавучая опера» («The floating opera», 1956) классика американского постмодернизма Джона Барта (Barth) в одном из эпизодов герой занимается любовью, но, случайно увидев себя в этот момент в зеркале, не может удержаться от смеха и навсегда теряет всякий интерес к этому занятию.

Эсclarмонду Орлеанскую (С. Шамардину), то в легендарную Балькис Савскую (М. Домбровскую), то просто в Злату (Е. Гуцан). Черубина де Габриак (Е. Дмитриева) тоже была плодом совместного творчества Е. Дмитриевой и М. Волошина. Б. Садовской запомнил один из устных рассказов Б. Никольского, очевидно, относящихся к преувеличенно дамскому и потому неузнанному комментатором поведению Гиппиус: «Полонский хворал разлитием желчи. Хмурый, с оливковым лицом, сидел он в креслах под пледом. С ним были Майков, Страхов и студент Борис Никольский. Раздается дробный стук дамских каблучков, впорхнула молодая поэтесса, за ней супруг ее, символ-богоборец. Дама защебетала: “Ах, Яков Петрович, как вам не стыдно? что это вы вздумали хворать, ай, ай, ай” и т. д. Прощебетав, простучала обратно в переднюю, вместе с покорным супругом. Молчание. Старики переглянулись. — “И где он только ее достал?” — спросил вполголоса Майков. Полонский из-под пледа жалобно простонал: “Говорят, на Кавказе!” Страхов начал хихикать, и все разразились хохотом».<sup>62</sup>

Отметим, что, вероятно, один из первых случаев проживания воображаемой жизни или жизнетворчества, столь характерного для культуры модернизма, попал из быта в культуру уже в середине 1880-х. Как известно, последний год жизни С. Надсона был освещен эпистолярным общением с «чуткой женской душой», таинственной «графиней Лидой», оказавшейся мистификацией Л. Фадеевой-Волгиной.<sup>63</sup> Язык писем графини Лиды, так и не познакомившейся с поэтом, Надсон, желая быть вежливым, удачно назвал «немножко чересчур женским».<sup>64</sup> Показательно, как за тридцать лет изменилось женское воображаемое: если Дмитриевой для экзотики потребовалось испанское имя со всем вытекающим антуражем, Фадеевой достаточно было выдумать себе титул, аристократический быт и уроки пения у П. Виардо-Гарсия. Впрочем, кое-то остается непреходящим: коробка конфет, которая, как графиня Лида признается Надсону, всегда полной (!) лежит у нее под подушкой.<sup>65</sup> А ее муж обладает бородой с проседью —

<sup>62</sup> Садовской Б. Записки (1881–1916) / Публ. [вступ. ст. и примеч.] С. В. Шумихина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 1994. Вып. 1. С. 175.

<sup>63</sup> Подробнее об истории этой мистификации см. работу: Иванова Е. История одной переписки («С. Я. Надсон и графиня Лида») // Альманах библиофила. М., 1989. Вып. 25. С. 175–186.

<sup>64</sup> С. Я. Надсон и графиня Лида. [СПб., 1888]. С. 3.

<sup>65</sup> Там же. С. 48. Строго говоря, этот факт, ввиду невозможности его проверки, остался навсегда в поле культуры. То же самое можно сказать и о темно-сером цвете глаз графини Лиды-Фадеевой, кокетливо описанных ею поэту.

совершенно как Принц в сборнике Моравской «Золушка думает», имевший посвящение «памяти Елены Гуро».<sup>66</sup>

Общемодернистский протест против жизни, «бабищи дебелий и румяной», как назвал ее Ф. Сологуб, и принципиальный эскапизм в мир фантазии, разумеется, столь же характерен как для поэтов Серебряного века, так и для его поэтесс. Поэтому семантику «женского» поведения в литературе можно попробовать описать через пары оппозиций: «реальное» vs «воображаемое» и «мужское» vs «женское». Качественные здесь означают подачу смысла, его презентацию, а в круг воображаемого может включаться, например, и литературный персонаж. «Женское реальное» тогда относится к тому случаю, когда подразумевается, как в автобиографическом тексте, прямое соотнесение героя с автором, с его полом или гендером. Так, Моравская неоднократно упоминает свой рост и хрупкое сложение, как в стихотворении «Ранняя старость» из сборника «Золушка думает» (1915): «Я — бескровная, тонкая, хрупкая...»; или в другом стихотворении оттуда же, «Не говорите мне о детях»: «Такое кукольное мое тело».<sup>67</sup> Именно такому отождествлению в дальнейшем суждено было название женской поэзии в узком смысле, не раз вызывавшей отторжение своей техникой «неделанности». Но, как справедливо посчитала Гиппиус, «женское воображаемое» гораздо заманчивее. Ведь «очищение» души посредством сочинения стихотворения «Она», о чем говорилось выше, предполагает проживание вымышленных страстей, т. е., собственно, катарсис.

Моравская зарекомендовала себя на ниве теоретической и феминистской мысли.<sup>68</sup> 1 октября 1915 года в Лиге равноправия женщин она прочла доклад «Женщины о себе», вызвавший резкую отповедь Б. Садовского. Из пародии Садовского можно понять, о чем шла речь на этой лекции: фигурировала тема литературного поклонения

---

<sup>66</sup> Статья Моравской «Знатная иностранка (о русской поэзии)» завершалась упреком символистам: «Кто из них обмолвился хотя бы словом о таком удивительном явлении, как покойная Елена Гуро?» (Журнал журналов. 1915. № 12. С. 5; о Гуро поэтесса говорила и в прениях после выступления Кузмина в 1914 году, см.: Кузмин М. Как я читал доклад в «Бродячей собаке» // Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3 т. М., 2000. Т. 3. С. 391; здесь будет уместным напомнить о рецензии В. Иванова на «Осенний сон» в «Трудах и днях»).

<sup>67</sup> Моравская М. Золушка думает. С. 93, 76.

<sup>68</sup> В 1915 году писательница пыталась собрать выучеников первого «Цеха поэтов» в некую новую школу, написав для нее в качестве манифеста статью «Волнующая поэзия» (подробнее см.: Лекманов О. Об одном «маленьком» околоакмеистическом манифесте // Лекманов О. Русская литература XX века: журнальные и газетные ключи. Этюды. М., 2005. С. 26–35). Упомянем также статьи Моравской из «Журнала журналов» за 1915 год «Отчего они умирают» (№ 10) и «Знатная иностранка (о русской поэзии)» (№ 12), которая цитировалась выше.

женщине (в качестве примера приводился Тургенев) и обосновывалась мысль о том, что «суть русской женщины поняли только в наше время». В передаче Садовского узнается кокетливая обида феминисток на весь мужской пол: «...главное обаяние женщины заключается в ее голосе. Мужчины это прекрасно знают. Правда, они большие хитрецы: прикидываются умными, говорят о равноправии, о свободе, а сами только и думают о том, как бы поработить нас, бедных женщин. Я им не верю, ни одному слову. Не верю и не верю. Вот вам!»<sup>69</sup> В список имен, который приводит Садовской со слов Моравской, кроме напрашивающихся В. Рудич, А. Мар, О. Руновой, Е. Нагродской и Н. Санжарь, попадает и М. Пожарова. Мария Андреевна Пожарова дебютировала сборником «Среди детей, игрушек и зверьков» (1910), сотрудничала в «Тропинке» (в издании этого журнала вышел ее сборник «Бубенчики», 1915), а после революции работала как советская детская писательница в журнале «Мурзилка». Детская литература, интерес к которой в модернистской среде резко возрос в 1907 году, как бы снимала половые различия. Здесь женщина-автор легко могла писать от лица мальчика (как, например, Моравская в «Апельсиновых корках»), как и мужчина — от лица девочки. Так делал С. Городецкий, одновременно имитируя детские речевые ошибки: «Умру с тоски по кресле, / Уеду замуж если» (стихотворение «Кресло»)<sup>70</sup>. Кроме того, писать для детей могли авторы самого разного сексуального поведения. Детские сказки в стихах тогда сочиняла в будущем единственная русская открыто лесбийская, как считает исследователь, поэтесса С. Парнок,<sup>71</sup> взявшая для своего критического пера мужской псевдоним Андрей Полянин.<sup>72</sup> Здесь стоит напом-

<sup>69</sup> Садовской Б. Золушка совсем не думает // Журнал журналов. 1915. № 34. С. 5. В 1913 году вышла книга Н. Абрамовича, название которой можно поместить на обложку феминистской брошюры, «Женщина и мир мужской культуры». Она представляет собой собрание очерков о писателях и философах, размышлявших на тему, которая обозначена в подзаголовке («Мировое творчество и половая любовь»), и создававших в этой связи свои собственные образы женщин. Например, очерк «Проститутка, как философское понятие» посвящен О. Вейнингеру.

<sup>70</sup> Ия: Стихи для детей и рисунки / сочинял и рисовал целых два года Сергей Городецкий. М., 1909. [С. 11].

<sup>71</sup> См.: *Burgin D.L. Laid Out in Lavender. Perception of Lesbian Love in Russian Literature and Criticism of the Silver Age, 1893–1917 // Sexuality and the Body in Russian Literature / Ed. by Jane T. Costlow, S. Sandler, J. Vowles. Stanford, 1993. P. 178, 180; информацию об этом со ссылкой на письмо Парнок к Л. Гуревич 1909 года см.: Полякова С. Поэзия Софии Парнок // Парнок С. Собр. стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и примеч. С. Поляковой. Анн Арбор, 1979. С. 12.*

<sup>72</sup> Значение его восстанавливается в сравнении с псевдонимом сына И. Анненского — Валентин Кривич. Поляне и кривичи — племена, жившие на террито-

нить, что и детский журнал «Тропинка» издавался «Аллеграми». Зиновьева-Аннибал, увлеченная, подобно Гиппиус, идеей трансгрессии пола, сразу за своей «лесбийской» повестью «Тридцать три уroda» перешла к повествованию от лица девочки в сборнике рассказов «Трагический зверинец».

Таким образом, женская поэзия и поэзия, созданная женщинами, далеко не всегда совпадают. Первая, представляя собой литературный факт, регулируется правилами культуры. Одно из них, подпись женским именем, в начале XX века находится в поле сложных и увлекательных игр с половой, сексуальной и гендерной манифестацией автора текста.

---

рии Руси, с описания нравов которых начинается «Повесть временных лет». Если о кривичах здесь всего лишь сказано, что это народ с верховьев Волги, «их же град есть Смоленск», то о полянах дважды подчеркивается, что это было племя, жившее «особь», обычай их был «кроток и тих», а невесту у них саму приводили к будущему мужу (Повести Древней Руси XI–XII века. Л., 1983. С. 27–28). Добавим к этому, что посетивший Русь апостол Андрей также является персонажем той же летописи. Несмотря на то что по смыслу псевдонима Андрей Полянин выглядит как будто антиподом Антона Крайнего, Парнок вовсе не склонна была жалеть рецензируемых авторов, демонстрируя определенную жесткость своих оценок.