DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00037

К.Р. Андрейчук (Москва)

ГЕНДЕР И САКРАЛЬНОЕ: КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВЕДЬМЫ ЗИНАИДОЙ ГИППИУС*

Аннотация. В статье доказывается, что образ ведьмы является для Зинаиды Гиппиус такой же маской, как и мужские образы. Для обоснования привлекается теория театра Н. Евреинова, воспоминания Г. Адамовича и Вл. Пяста и анализ художественных и публицистических произведений З. Гиппиус (поэтического диалога с Ф. Сологубом 1905 г., рассказа «Ведьма» 1898 г., пьесы «Святая кровь» 1900 г., статей «Зверебог» 1908 г. и «Что пишут?» 1912 г.) в контексте философских и эстетических исканий супругов Мережковских. Рассматриваются возможные литературные источники образа ведьмы у З. Гиппиус («пророки» А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, ведьмы и колдуны Н.В. Гоголя) и то, как З. Гиппиус меняет репрезентацию темы «ведовства»: ведьма у нее из объекта повествования становится субъектом, что характерно для трансформации женских архетипов в модернизме. Меняются и отношения героя или героини с божественным: «ведьма» Серебряного века берет функцию связи с сакральным в свои руки, в то время как «пророки» в предшествующей русской литературе представали лишь глашатаями божественного слова. Для анализа способов конструирования образа ведьмы привлекается теория «небожественного сакрального» С. Зенкина. Делается вывод о том, что Гиппиус не только не противится, но и сознательно формирует свой имидж как имидж «ведьмы» – и в своем салоне, и в художественных произведениях – впрочем, всегда иронично, понимая, что лишь использует стереотипы своего времени как своего рода «зверебожественную» ведьмовскую власть – раз уж общество приписывает женщине такого рода власть, поклоняется «богу», боится «зверя». В художественном мире ее связь с сакральным во многом доступна ей именно благодаря феминности, «женскости» – но не «зверебожественной», не объективизированной, а действующей по собственной воле.

Ключевые слова: Зинаида Гиппиус; гендер; маска; образ ведьмы; «воля к театру» (Н. Евреинов); «небожественное сакральное» (С. Зенкин).

K.R. Andreichuk (Moscow)

Gender and the Sacred: Zinaida Gippius Designing the Image of a Witch**

Abstract. The article proves that the image of a witch is one of Zinaida Gippius' masks as well as the male images. To justify this thesis, the author involves N. Evreinov's theory of the theatre, G. Adamovich's and Vl. Piast's memoirs and the analysis of

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

** The work was done at IWL RAS with the support of the grant of the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100).

Z. Gippius' works, namely the poetic dialogue with F. Sologub (1905), the short story *The Witch* (1898), the play *Holy Blood* (1900), the articles *Zverebog* (*Beastgod*, 1908) and *What Are They Writing?* (1912), in the context of the Merezhkovskys philosophical and aesthetic quest. The article examines possible literary sources of Z. Gippius' image of the witch (A.S. Pushkin's and M.Yu. Lermontov's "prophets", N.V. Gogol's witches and sorcerers). Z. Gippius changes the representation of the theme of witchcraft: the witch becomes not an object but the subject of the story, which is typical for the transformation of female archetypes in modernism. Relations between the hero and the divine also change: the "witch" of the Silver Age takes over the function of communicating with the sacred while the "prophets" in previous Russian literature were only heralds of the divine word. To analyze the ways of constructing the image of a witch, S. Zenkin's theory of the "undivine sacred" is used. To conclude, Gippius does not oppose and even consciously forms his image as the image of a witch – both in her salon and in works of art. However, she is always ironic, realizing that she only uses the stereotypes of her time as a kind "god-beastly" power – since society ascribes this kind of power to a woman, worships the "God" in her and is afraid of the "beast". In the world of artistic imagination, her connection with the sacred is accessible to her precisely thanks to her femininity – but not "beastly" or "godly", not objectified, but acting on her own free will.

Key words: Zinaida Gippius; gender; mask; image of a witch; "will to theatre" (N. Evreinov); "undivine sacred" (S. Zenkin).

Сегодняшние исследования творчества Гиппиус редко обходят стороной проблему гендера: тему «мужской маски» в творчестве Гиппиус, ее гендерную философию, ее активное, «мужское» для того времени жизнетворчество. В фокусе исследований чаще всего оказывается либо неприятие Зинаидой Гиппиус своей «женскости», либо ее стремление к соединению мужского и женского начал. Однако, как мы постараемся доказать, Гиппиус зачастую сознательно использует представление о женском как начале, связанном с сакральным, для аргументации «колдовских» способностей лирической героини (или героини рассказа), а также для «жизнетворчества»: создания собственного образа в глазах современников – образа, тоже ассоциируемого с ведьмовством. В контексте данной статьи принципиально важно, что о сакральном Гиппиус чаще всего говорит от лица женщины, ведьмы, хотя привычный для нее лирический герой – мужчина.

В Зинаиде Гиппиус сильна была «воля к театру», если использовать выражение ее современника Н. Евреинова. Согласно теории театра Н. Евреинова, «развитие чувства театральности <…> предшествует развитию эстетического чувства» [Евреинов 2002, 46]. Развивая эту мысль, можно сказать, что З. Гиппиус сначала «отыгрывает» своих персонажей и лишь потом изображает их. Воспоминания Г. Адамовича подтверждают важность театральности и масок для Гиппиус: «…между нею самой и ее нарочитым литературным обликом было резкое внутреннее несоответствие. Она хотела казаться тем, чем в действительности не была. Она прежде всего хотела именно *казаться*. Помимо редкой душевной прихотливости,

тут сыграли роль веяния времени, стиль и склад эпохи, когда чуть ли не все принимали позы, – а она этим веяниям не только поддавалась, но в большой мере сама их создавала. Ведь даже Иннокентий Анненский утверждал, что в литературе, в поэзии надо "выдумать себя"» [Адамович 2002, 63]. Г. Адамович продолжает: «Не могу понять, для чего. В литературе, в поэзии надо быть самим собой: всё прочее – суета сует, пустые, досужие измышления, прах, который рано или поздно развеется» [Адамович 2002, 63]. На этот вопрос («для чего») мог бы ответить Н. Евреинов. По его мнению, хотя театр и литература принципиально отличаются тем, что в первом надо «быть не собою», а во втором «как раз наоборот – найти самого себя, излить самое сокровенное моего "я", моего аитштатос, в искреннейшей форме», именно в чувстве театральности следует видеть «зачатки всякого искусства», в том числе литературы [Евреинов 2002, 46].

Самопрезентация поэта как колдуна или колдуньи – литературная мода Серебряного века, сменившая моду на «пророков» в русской литературе предшествующей эпохи. Однако именно Зинаиде Гиппиус удалось стать всеми признанной «сатанессой». В прозе и поэзии Гиппиус встречается множество архетипических сюжетов, которые можно причислить к «небожественному сакральному», т.е. сакральному, не связанному с церковью и представлениями о личностно определенном божестве (по С. Зенкину [Зенкин 2012, 22]). Гиппиус отдаляет свой образ от образа пророчицы и придает ему черты ведьмы, причем это касается не только литературных образов, но и личного имиджа. Тем самым Гиппиус отмежевывается от традиции пророческой «божественной» поэзии, возлагая функцию связи с сакральным на саму себя (конечно, «ведьма» Зинаиды Гиппиус – это не антипод, а наследница «пророков» Пушкина и Лермонтова – впрочем, наследница капризная и бунтующая).

Из объекта изображения ведьма у Зинаиды Гиппиус становится субъектом творчества, что характерно для трансформации женских архетипов в модернизме (см., например, статью О.А. Симоновой «Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX века», в которой доказывается, что в беллетристике журнала «Женский вестник» (1904–1917), в частности в рассказах М.И. Покровской, субъектом является сама «блудница», а не мужчина-спаситель (его фигура может отсутствовать или пародироваться) [Симонова 2016, 86–97]).

В связи с вопросом о превращении объекта повествования в субъект интересна проблема преемственности образа ведьмы у Гиппиус по отношению к гоголевским ведьмам и колдунам. Поэты и мыслители Серебряного века, в частности супруги Мережковские, полемизируют с позитивистским подходом к Гоголю, проявляя интерес к иррациональному, страшному, аномальному в его творчестве [Полонский 2011, 220–221]. В.Ш. Кривонос в статье «Гоголевский слой в романе Д.С. Мережковского "Антихрист (Пётр и Алексей)"» утверждает, что «в системе гоголевской образности Мережковским угадывалась универсальная мистическая матрица с заложенным в нее знанием об ином и распознавалась универсаль-

ная мифопоэтическая символика…» [Кривонос 2017, 70]. Нам кажется любопытным сопоставление демонических образов у Гиппиус не только с панночкой из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», но и с колдуном из «Страшной мести». Символисты находились под сильным влиянием Розанова, и в частности поэтому вслед за ним видели в Гоголе "кудесника", "чародея", "ведуна", и, таким образом, как бы инкорпорировали в Гоголя образы его героев [Сугай 1999, 72]. В.В. Розанов полагает, что устами колдуна в «Страшной мести» говорит сам Гоголь, потому что «тут везде – язык Гоголя, его частный, личный язык, язык его писем, язык его предсмертной "Авторской исповеди", язык его в разговорах с о. Матвеем и в записках к оптинским монахам: между тем как язык Бурульбаша, Катеринина мужа – вовсе не личный его, гоголевский, язык, а художественная работа, выдумка. Говорит "колдун" – говорит Гоголь» [Розанов 1909, 47–48]. И все же для того чтобы доказать преемственность субъекта повествования – ведьмы – у Гиппиус и субъекта повествования – колдуна – у Гоголя, требуются дальнейшие исследования этой темы.

Конструирование собственного образа в жизни и в творчестве у Гиппиус тесно связано, что показывает, например, анализ поэтически-бытового, иронического диалога Гиппиус с Ф. Сологубом 1905 г., состоящего из трех стихотворений Гиппиус («Все колдует, все пророчит…», «Реплика ведьмы», «Ты не один в своей печали») и двух – Сологуба («Заклятие первое. Зинаиде Гиппиус», «Заклятие второе. Зинаиде Гиппиус»). Диалог между Гиппиус и Сологубом происходит на разных уровнях: это переписка и реальных людей, которые иронически обсуждают общих знакомых поэтов (Вячеслова Иванова, Валерия Брюсова), и лирических героев из мира поэзии и магии.

Так, уже в первом стихотворении диалога с Сологубом («Все колдует, все пророчит…») Гиппиус в строках «Невысокая природа / Колдовских его забав: / То калоши, то погода, / То Иванов Вячеслав...» [Гиппиус 1991, 184] отсылает к конкретной ситуации, описанной Вл. Пястом: «Приведу здесь рассказывавшийся самим Вячеславом Ивановым анекдот об этой особой силе Федора Сологуба. Только что с ним познакомившись и в первый раз к нему придя, Вячеслав Иванов никак не мог от него выйти: на улице моросило, и ему казалось, что это, т.е. дурную погоду, сделал нарочно Федор Сологуб. Но чтобы выйти под дождь, необходимо было надеть калоши. В передней было много калош, в том числе и его, В.И., в которых он пришел. Однако на всех калошных парах Вячеслав Иванов видел одни и те же буквы: Ф.Т. – настоящая фамилия Сологуба была Тетерников…» [Пяст 1997, 84]. В этом эпизоде можно увидеть амбивалентность, интуитивное сочетание противоположного: по Гиппиус, Сологуб использует магическую силу в ситуации, связанной со «скверной» (дурная погода, грязные калоши). С. Зенкин вслед за Мери Дуглас определяет «скверну» как «грязь не на своем месте» [Зенкин 2012, 120], т.е. на месте сакральном или близком к сакральному. Если довести это рассуждение до конца, то понятны становятся насмешка и даже порицание, которые высказывает Гиппиус по пово-

ду использования Сологубом магической силы в реальном мире грязных калош и плохой погоды.

Поэтому Гиппиус и предлагает Сологубу померяться магически-поэтическими силами в другом мире, в поэтической переписке: «Потягайся с ведьмой мудрой, / Силу в силе покажи» [Гиппиус 1991, 184]. Демонстрация колдовской силы – активный опыт переживания сакрального, попытка управления сакральным, в отличие от полностью пассивного переживания божественного или небожественного сакрального, как, например, у А.С. Пушкина в стихотворении «Пророк». Принципиально, что и активное, и пассивное переживание сакрального (и божественного, и небожественного) представляет явленную силу в виде слова (идущего то от Бога, то от пророка, то от ворожеи). Таким образом, обмен стихотворениями-заклинаниями между двумя поэтами – это и есть та дуэль, на которую Гиппиус вызвала Сологуба. Тем не менее это не только вызов на дуэль коллеги по «колдовскому» поэтическому мастерству, но и чуть ли не кокетливый вызов, брошенный роковой женщиной «лысоглавому Кузьмичу», мужчине, который оказывается в заведомо слабой, ведомой позиции по отношению к «сатанессе» и «ведунье» Гиппиус: «Ворожун мой беднокудрый, / Ты меня заворожи» [Гиппиус 1991, 184].

В ответном стихотворении Сологуба появляются образы кольца и круга («Есть неведомые круги, – / Ты гляди, гляди вокруг. / Не тебя ль ведут подруги / В заколдованный мой круг?» [цит. по: Гиппиус 1991, 189]). С. Зенкин вслед за Бенвенистом трактует сакральное как стену или некоторую область, отделяющую и защищающую святое (в центре) от профанного (вокруг) [Зенкин 2012, 22–23]. Круг как раз и является символом такой защиты. В то же время «смыкание колец» или «кругов» – выражение, ставшее штампом еще у самих символистов и тем более у представителей позднейших течений: так, поздний Блок пользуется им иронически [Иванова 2006, 121–131]; к символистскому «смыканию колец» отсылает читателя Маяковский, имея в виду «дурную бесконечность» [Синявский 1996, 185–199].

Строки Сологуба о кольце («Бойся, бойся, Зинаида, / Двери, тени и кольца» [цит. по: Гиппиус 1991, 189]) взяты Зинаидой Гиппиус в качестве эпиграфа к «Реплике ведьмы» [Гиппиус 1991, 185] – следующему стихотворению в переписке: ведь на них у нее точно был ответ – и «жизнетворческий» (не зря о ней говорили, что она собрала ожерелье из обручальных колец поклонников [Буткова 2017, 74]), и отражающий его поэтический: «Ну, а кольца… Я ль не знала / Тайны колец и кругов? / Я чертила и стирала, / Разнимала и смыкала / Круги, кольца – властью слов» [Гиппиус 1991, 185], – так Гиппиус одновременно и иронично подчеркивает штампованность выражения, и отчасти оживляет этот штамп, напоминая, что ведьма, как ее прозвали сам же Сологуб и их коллеги по цеху, может влюбить себя и разорвать якобы защитный круг, отнять обручальное кольцо – причем сделать это «властью слов», что подчеркивает общность поэтического ремесла и колдовства.

Корреляция «магия» – «поэзия» и «колдовская сила» – «поэтическое слово» поддерживается и последним стихотворением «переписки» – «Ты не один в своей печали…» З. Гиппиус. Здесь мы видим, что для Гиппиус сакральное предстает в этом цикле в первую очередь в той своей грани, которую Рудольф Отто называет «фасцинирующей» [Отто 2008, 58], очаровывающей (в отличие от «возвышенной» и «жуткой»): «Поверь, я знала и заране / Незлую власть очарований / Твоих – стихов…» [Гиппиус 1991, 184].

Интересно, что в стихотворении «Реплика ведьмы» Гиппиус отказывает Сологубу в защитном сакральном, sacer, но признает наличие в нем – поэте, тонкой и понимающей Зинаиду Гиппиус душе, наследнике «пророков» русской поэзии XIX века – святого, sanctum: «Ты не в круге – весь ты в точке» [Гиппиус 1991, 185]; «я же в точку не вмещусь» [Гиппиус 1991, 185] – продолжает Гиппиус, ставя свое «ведовство» выше «пророчеств».

Отвергая образы мужчины-поэта как пророка божественного слова и женщины-музы как верной помощницы, Гиппиус отвергает и представления о женщине как о «зверебожественной» сущности (см. статью Гиппиус «Зверебог», созданную в полемике с книгой «Пол и характер» Отто Вейнингера). Гиппиус – ум, чувствующий свою «ведьмовскую» власть, приписанную и тем самым данную ей современниками (называвшими ее «белой дьяволицей» и «декадентской мадонной» [Эконен 2011, 175]) – и в то же время сопротивляющийся «зверебожественности» так же, как и общности своего «я» с другими женщинами.

Примерами отрицания традиционной женственности могут служить многие стихи Гиппиус (например, «Гризельда», «Женскость» и т.д.), но еще более интересным для анализа, чем образцы отрицания «старой» женственности, представляется нам изображение «использования» власти, появляющейся у женщины, когда общество верит в ее «зверебожественность»: боится «зверя», поклоняется «богу». В рассказе Гиппиус «Ведьма» из сборника «Зеркала» 1898 г. пожилая гувернантка мадам Лино, затравленная собственной ученицей, оказывается в одиночестве в богатой семье. Сама того не желая, мадам Лино прослывает ведьмой. Рассказано об этом с иронией: первыми высказывают свои домыслы слуги: кучер Феогност и его жена кухарка Соломонида. Но Феогност вовсе не так наивен, как кажется на первый взгляд: он единственный, кроме Марфы, кто говорит о скуке жизни, алчет сверхъестественного, а главная тема рассказа – это как раз духовная потребность в чудесном, в чем-то, что выше и таинственнее обыкновенной грубой жизни; это и общесимволистская, и, раз уж речь идет о творческом диалоге с Сологубом, типично сологубовская тема, у которого эта тяга к волшебству тоже ведет героев к безумию и обреченности на смерть (ср., например, рассказ «Тени»).

Оклеветанная и изгнанная из дома, гувернантка мадам Лино умирает – по заверениям доктора, от припадка грудной жабы, но в контексте художественного мира рассказа подтверждая домыслы слуг о том, что она ведьма: ранее Феогност в ответ на вопрос Марфуши, все ли ведьмы старые, гово-

рил так: «Знать я не знаю, а слыхал, что все молодые. Это облик у них когда старый, когда какой. А на горе они все молодые. Потом захочет – опять в прежнее обличье вернется. А то надоест ей – кинет это обличье вовсе, а сама и пошла инако гулять. А старуха, говорят, померла. Лежит скинутое обличье – вот те и померла» [Гиппиус 2001–2013, II, 76]; ср. с описанием смерти мадам Лино: «Марфуша вдруг вскрикнула пронзительно и дико. Старухи точно не было в комнате. Мутный свет близкого утра ложился на острые, сереющие черты трупа» [Гиппиус 2001–2013, II, 79].

Вечером накануне своей смерти мадам Лино дарит Марфуше зеленое платье. Дар, тем более предсмертный, безусловно имеет сакральное значение.

Тема дара часто появляется в творчестве Гиппиус, причем зачастую, как, например, в одноименном стихотворении 1901 г., слово «дар» означает одновременно и поэтический (или, в более широком контексте, заклинательный, колдовской) дар самой Гиппиус, и то, что она отдает Богу как жертву, вместо жертвы, включая себя тем самым в немного другие отношения с сакральным, чем обычный человек: «Тебе Мария умыла ноги, / и Ты ее с миром отпустил; / верю, примешь и мой дар убогий, / и меня простишь, как ее простил» [Гиппиус 2001–2013, II, 478] (хотя «Дар» и примыкает к жанру стихотворения-молитвы [Яцуга 2012, 171–176], лирическая героиня выступает скорее в роли восточного мудреца, пришедшего с дарами к младенцу, чем в роли просящего и приносящего жертвы человека).

С одной стороны, в глазах слуг (или общества, которое видит женщину «зверебогом») дарение платья – это передача таинственной колдовской силы. Тем более платье и самой мадам Лино, и Марфуше представляется волшебным. Раньше оно принадлежало дочери мадам Лино Марте; мадам Лино не раз подчеркивает, что Марфуша похожа на ее дочь; кроме того, читатель и сам замечает, что зовут девушек почти одинаково: Марта и Марфа. Такая двойственность отражена и в названии всего сборника «Зеркала». Мадам Лино рассказывает Марфуше историю этого платья: «Вот… Моя дочь раз… Однажды… Изобразила девушку, утонувшую в реке… О, как это было удивительно! Это платье хранить надо… Оно такое… как волшебное. Вот тебе, девушка. На память» [Гиппиус 2001–2013, II, 79]. Кого же изображала Марта? Вряд ли Офелию, скорее русалку (а с русалкой современники, например, Петр Перцов, сравнивали саму Гиппиус [Курганов 1991, 8]), что подтверждается дальнейшим текстом рассказа: Марфушу, надевшую платье, тянет посидеть на ветках ивы у воды, так же, как сидела мадам Лино. В отражении воды Марфуша видит себя русалкой и бросается вниз, в воду, отражающую небо, – летать «около месяца» вместе с мадам Лино, видеть то, чего, как она боялась, ей увидеть «не дано».

Небо и вода здесь – еще два «зеркала» (образ, вынесенный в заглавие всего сборника). Они вновь возникнут в творчестве Гиппиус уже через два года в драме «Святая кровь» 1900 г. в песне русалок: «Над озером небо. / В озере небо. / Где конец небу верхнему? / Где конец небу нижнему? / Спешите! Спешите!» [Гиппиус 2001–2013, IV, 371].

Такая образность безусловно связана с философскими идеями, которые разрабатывали супруги Мережковские (ср., например, с одним из ключевых для понимания этой темы стихотворением Мережковского «Двойная бездна»). Речь идет о грядущем Царстве Третьего Завета, о «единстве двух бездн» – «бездны духа» и «бездны плоти». З. Гиппиус трактует противопоставление духа и плоти широко, в духе Религиозно-философских собраний, где под двумя «безднами» понимались также церковь (дух) и общество (плоть), культура (дух) и народ (плоть), религия (дух) и земная жизнь (плоть). Однако в художественных произведениях Гиппиус показывает не единение двух бездн, а переход от «бездны плоти» к «бездне духа». Любопытно, что несмотря на то, что героини рассказа «Ведьма» и драмы «Святая кровь» Марфуша и Русалочка изначально находятся в разных мирах и каждая стремится перейти в тот мир, который хочет покинуть другая, принципиальной разницы в этих переходах нет: в обоих произведениях «бездна плоти» – это, видимо, «скука жизни» – и человеческой («Только скука, скука повсюду была с ней <Марфушей>, и все, на что она ни обращала глаза, было затянуто, как серой сетью паутины, скукой» [Гиппиус 2001–2013, II, 81]), и русалочьей (Русалочка в ответ на призывы петь песни с подругами говорит: «Не хочется мне, тетушка. Песня такая скучная» [Гиппиус 2001–2013, IV, 346]), а «бездна духа» – то «чудесное, небывалое, нескучное», что видит мадам Лино «в небесной глубине, опрокинутой на дно озера» [Гиппиус 2001–2013, II, 72], а Русалочка – в бессмертии человеческой души.

Для Гиппиус принципиально важно, что в рассказе не происходит ничего, резко выбивающегося из общей колеи повествования, и лишь небольшие детали нарушают картину спокойной и «скучной» жизни. В статье «Что пишут?» 1912 г. Гиппиус (под псевдонимом А. Крайний) ругает Л. Андреева за непонимание природы мистики и неумение ее изображать. По Гиппиус, мистическое должно быть тихим, едва отличающимся от повседневного – и тогда оно произведет должный эффект: «Вообще Л. Андреев имеет самое ложное представление о мистике: она у него какая-то не мистическая. Точно стоит двадцать раз написать: “ужас, – ужас, – ужаснейшее, – ужасное, – кошница страданий, – мучительнейшее горе, – жертва, – о ужас, страшный предел, – голое безумие, – страшно, – холодная каменность”, – написать все это подряд, на двух страницах (стр. 146 и 147), – и тотчас же подымется мистический ужас. Да ничуть не бывало! О, если бы Л. Андреев мог понять, что мистика – вовсе не это! Мистика – она проста, тиха, она именно в самом простом, почти обыденном и тихом; и скорее в недоговоренности, чем в переговоренности» [Гиппиус 2001–2013, VII, 410]. В качестве примера «правильного» изображение мистики Гиппиус приводит эпизод из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского: «Когда к Свидригайлову приходит его супруга покойная и новое платье показывает, – вот это мистика, и, если хотите, ужас; но лучше бы вовсе никогда этого слова не произносить, – так оно бесполезно при глубине чувств» [Гиппиус 2001–2013, VII, 410]. Перечитывая этот эпизод у Досто-

евского, мы с почти мистическим восторгом обнаружили, что там, как и в рассказе Гиппиус «Ведьма», появляется «русалочье» платье: шелковое, зеленое, «с длиннейшим хвостом». Уходя, Марфа Петровна «как будто шумит хвостом» [Достоевский 1970, 278–279]. Как и в рассказе Гиппиус, все, кроме платья, подчеркнуто обыкновенно: покойница и Свидригайлов ведут разговор о картах (при жизни Марфа Петровна много гадала), о крепостной портнихе, о женитьбе так, как будто оба живы – разве только еще спокойнее.

С другой стороны, этот дар (с точки зрения уже не персонажей-слуг, а иронического повествователя, возможно, самой Гиппиус) – безусловно добровольное благодеяние, дар милосердия. Согласно тому же архетипическому сюжету, по которому вознаграждаются труды Золушки, по которому дед Мороз или госпожа Метелица одаряет тихую и скромную падчерицу, а не ее избалованную сестру, мадам Лино оставляет в подарок зеленое платье единственной проявившей к ней доброту и участие девушке – служанке Марфуше. Значение подарка – зеленого русалочьего платья – велико: Марфуша убеждает себя, что именно благодаря тому, что умирающая ведьма передала ей его, теперь ей «дано» видеть то, чего раньше было «не дано», о чем она только молила. Так Гиппиус еще раз подчеркивает роль как мнения общества (в рассказе – слуг), так и самоубеждения женщин в том, что женщина до сих пор воспринимается как «зверебог».

Как следует из знаменитой статьи З. Гиппиус «Зверебог» 1908 г., Гиппиус понимала, что ее время способно лишь начать переосознавать роль женщины, но не способно совершенно перестать видеть в женщине «объект поклонения, вожделения, почтения, презрения или отвращения, зверя или бога, нечто связанное с полом, “совсем другое”, нежели человек, – уже потому, что всегда объект» [Гиппиус 2001–2013, VII, 331].

Возможно, поэтому Гиппиус и не особенно противится закрепившимся за нею «объективизирующим» прозвищам, таким как «белая дьяволица» и «декадентская мадонна» (на первый взгляд противоположным, но для Гиппиус – определениям одного порядка в силу репрезентации обобщающего отношения к женщине как к «зверебогу», лишенному индивидуальности). Идею о том, что Гиппиус именно *позволяла* воспринимать себя как «ведьму» подтверждает такое воспоминание Г. Адамовича: «В самом начале революции Троцкий выпустил брошюру о борьбе с религиозными предрассудками. “Пора, товарищи, понять, что никакого Бога нет. Ангелов нет. Чертей и ведьм нет”, – и вдруг, совершенно неожиданно, в скобках: “Нет, впрочем, одна ведьма есть – Зинаида Гиппиус”. Мне эта брошюра попалась на глаза уже здесь, в Париже, и я принес ее Зинаиде Николаевне. Она, со своим вечным лорнетом в руках, прочла, нахмурилась, пробрюзжала: “Это еще что такое? Что это он выдумал?”, – а потом весело рассмеялась и признала, что, по крайней мере, это остроумно» [Адамович 2002, 64]. Гиппиус не только не противится, но и сознательно формирует свой имидж как имидж «ведьмы» – и в своем салоне, и в художественных произведениях – впрочем, всегда иронично, словно надевая маскарадный

костюм или маску, понимая, что лишь использует стереотипы своего времени как своего рода «зверебожественную» ведьмовскую власть – раз уж женщине приписывают такого рода власть. В художественном мире ее связь с сакральным во много доступна ей именно благодаря феминности, «женскости» – но не «зверебожественной», не объективизированной, а действующей по собственной воле.

В конструировании образа «ведьмы» Зинаида Гиппиус использует архетипические сюжеты, изображающие традиционно приписываемые ведьмам способности к вхождению в зону сакрального: способность к определению маны и скверны (см. начало поэтической переписки с Сологубом о калошах), к активному управлению сакральным, заклинанию словом (сравнение поэзии с колдовством или пророчеством, не новое, но приобретающее новые оттенки значений в связи с подчеркнутой «женскостью» поэта), к передаче колдовской силы другой женщине (рассказ «Ведьма»). Вместе с тем и в стихи, и в прозу Гиппиус все эти элементы «небожественного сакрального» вплетены иронично. Зинаида Гиппиус как бы позволяет считать себя и своих героинь ведьмами, «зверебожественными» существами, раз уж пока о революции в вопросе пола «почти нельзя рассуждать, а разве только мечтать, довольствуясь сейчас, в жизни – лишь скромной работой осознавания действительности» [Гиппиус 2001–2013, VII, 332].

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Сомнения и надежды / сост. С. Федякин. М., 2002.

2. Буткова О. Зинаида Гиппиус. Муза Д.С. Мережковского. М., 2017.

3. Гиппиус З. Стихотворения (публикация А.Л. Соболева) // Русская литература. 1991. № 2. С. 181–190.

4. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: в 15 т. М., 2001–2013.

5. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1970.

6. Евреинов Н.Н. Театрализация жизни. Ex cathedra // Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб., 2002. С. 43–68.

7. Зенкин С. Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М., 2012.

8. Иванова И.Н. Символистская ирония в позднем творчестве А.А. Блока // Наука. Инновации. Технологии. 2006. № 45. С. 121–131.

9. Кривонос В.Ш. Гоголевский слой в романе Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17. Вып. 1. С. 70–74.

10. Курганов Е. Декадентская мадонна // Гиппиус З.Г. Живые лица. Т. 1. Тбилиси, 1991. С. 5–24.

11. Отто Р. Священное: Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008.

12. Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М., 2011.

13. Пяст Вл. Встречи / сост., вступ. ст., коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

14. Розанов В.В. Магическая страница у Гоголя. Окончание // Весы. 1909. № 9. С. 44–67.

15. Симонова О.А. Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX века // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). С. 86–97.

16. Синявский А. Рефлексы символизма в поэме «Человек» Маяковского // Revue des études slaves. 1996. Т. 68. Вып. 2. С. 185–199.

17. Сугай Л.А. Гоголь и символисты. М., 1999.

18. Эконен К. Как говорить о том, чего нет? Гендерная философия Зинаиды Гиппиус // Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 153–194.

19. Яцуга Т.Е. Художественный мир З. Гиппиус в аспекте идей православной культуры // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 3. С. 171–176.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Ivanova I.N. Simvolistskaya ironiya v pozdnem tvorchestve A.A. Bloka [Symbolist Irony in the Later Works by Alexander Blok]. *Nauka. Innovatsii. Tekhnologii*, 2006, no. 45, pp. 121–131. (In Russian).

2. Krivonos V.Sh. Gogolevskiy sloy v romane D.S. Merezhkovskogo "Antikhrist (Petr i Aleksey)" [The Gogol Layer in D.S. Merezhkovsky's Novel "The Antichrist (Peter and Alexis)"] *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Nov. ser. Ser. Filologiya. Zhurnalistika,* 2017, vol. 17, no. 1, pp. 70–74. (In Russian).

3. Simonova O.A. Obraz bludnitsy v feministskoy belletristike nachala XX veka [The Image of a Harlot in the Feminist Fiction of the Early 20th Century]. *Novyy filologicheskiy vestnik,* 2016, no. 2 (37), pp. 86–97. (In Russian).

4. Sinyavskiy A. Refleksy simvolizma v poeme "Chelovek" Mayakovskogo [Reflexes of Symbolism in Mayakovsky's Poem "The Man"]. *Revue des études slaves*, 1996, vol. 68, no. 2, pp. 185–199. (In Russian).

5. Yatsuga T.E. Khudozhestvennyy mir Z. Gippius v aspekte idey pravoslavnoy kul'tury [Z. Gippius' Fiction World in the Aspect of the Orthodox Culture Ideas]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta,* 2012, no. 3, pp. 171–176. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Ekonen K. Kak govorit' o tom, chego net? Gendernaya filosofiya Zinaidy Gippius [How to Talk about Something That Does Not Exist. Zinaida Gippius' Gender Philosophy]. *Tvorets, sub"yekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow, 2011, pp. 153–194. (In Russian).

7. Evreinov N.N. Teatralizatsiya zhizni. Ex cathedra [Theatricalization of Life. Ex Cathedra]. *Zubkov A.Yu., Maksimov V.I. (eds.). Demon teatral'nosti* [Demon of Theatricality]. Moscow; Saint-Petersburg, 2002, pp. 43–68. (In Russian).

8. Kurganov E. Dekadentskaya madonna [The Decadent Madonna]. *Gippius Z. Zhivyye litsa* [Living Faces] Vol. 1. Tbilisi, 1991, pp. 5–24. (In Russian).

(Monographs)

9. Butkova O. *Zinaida Gippius. Muza D.S. Merezhkovskogo* [Zinaida Gippius. D.S. Merezhkovsky's Muse]. Moscow, 2017. (In Russian).

10. Otto R. *Svyashchennoye: Ob irratsional'nom v ideye bozhestvennogo i ego sootnoshenii s ratsional'nym* [The Sacred. On the Irrational in the Idea of the Divine and its Correlation with the Rational]. Saint-Petersburg, 2008. (In Russian).

11. Polonskiy V.V. *Mezhdu traditsiyey i modernizmom. Russkaya literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriya, poetika, kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature at the Turn of the 20th Century: History, Poetics, Context]. Moscow, 2011. (In Russian).

12. Sugay L.A. *Gogol' i simvolisty* [Gogol and Symbolists]. Moscow, 1999. (In Russian).

13. Zenkin S. *Nebozhestvennoye sakral'noye. Teoriya i khudozhestvennaya praktika* [Undivine Sacred. Theory and Artistic Practice]. Moscow, 2012. (In Russian).

Андрейчук Ксения Руслановна, Институт мировой литературы имени А.М Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: русский модернизм, скандинавистика, достоевистика, миф, архетип.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607

Kseniia R. Andreichuk, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: Russian modernism, Scandinavian studies, Dostoevsky studies, myth, archetype.

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8906-9607