ский сборник. Вып. IV. М.: Наука, 2001. С. 5–34.
2. *Каразин, Н.Н.* Сказка о женском ханстве: Отрывок из записной книжки // Древняя и новая Россия. 1875. Т. 3. № 11. С. 290–291.
3. *Каразин Н.Н.* Кара-Джигит: былина среднеазиатских кочевников // Нива. 1880. № 40. С. 794–800.
4. *Каразин Н.Н.* Ак-Томак: Очерк // Каразин Н.Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб.: Изд. П.П. Сойкина, 1905. Т. 6. С. 99–143.
5. *Каразин Н.Н.* Тигрица: быль // Каразин Н.Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб.: Изд. П.П. Сойкина, 1905. Т. 6. С. 144–247.
6. *Шафранская Э.Ф.* Каразин и Лесков // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 340–345.
7. *Шафранская Э.Ф.* Николай Каразин – фольклорист // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 1. С. 277–282.
8. *Шафранская Э.Ф.* Каразин! Азия! // Каразин Н.Н. На далеких окраинах. Погоня за наживой: романы / Подгот. Э.Ф. Шафранская; отв. ред. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 2019. С. 525–596.

Е.В. Кузнецова

Москва, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Фемининные и маскулинные нарративные стратегии в женской лирике Серебряного века

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался резким повышением активности женщин в сфере литературы и искусства, появилась целая плеяда писательниц (М. Лохвицкая, Н. Тэффи, А. Вербицкая, Е. Нагродская, Е. Гуро, Н. Львова, А. Ахматова, М. Цветаева и др.). «Женская лирика является одним из достижений того культурного труда, который будет завещан модернизмом – истории», – писал И. Анненский, один из первых, кто отметил масштабное явление женщин на культурной арене [1, с. 333]. Однако выступление женщины в качестве творца, производящего культурные ценности, воспринималось в социуме неоднозначно и противоречиво.

К. Эконен свидетельствует, что культуре русского модернизма был свойственен взгляд на женщину как на объект поклонения, прекрасный, возвышенный образ, идеал, вдохновляющий худож-

ника, но при этом лишенный права на собственный голос. Фемининность как отвлеченная категория была при этом чрезвычайно востребована литературой и философией русского Серебряного века. Через нее осмыслялось подсознание, глубины души творческого субъекта, женщина могла выступать также в роли музы или в качестве зеркала, смотрясь в которое, мужчина-творец постигал собственное «Я» [5, с. 61–104].

Но все эти важнейшие функции предписывали женскому началу (и его реальным носительницам) пассивность и порождали глубокое противоречие: *отказ от пассивности означал утрату женственности, а сохранение женственности означало отказ от способности действовать и творить*. Осознав ущербность подобных представлений, многие талантливые представительницы эпохи модернизма предприняли попытки выйти из этого ограниченного положения, что породило кризис самоопределения и распределения ролей между полами. Н. Бердяев описал эти изменения следующим образом: «Женщина как бы уже не хочет быть прекрасной, вызвать к себе восхищение, быть предметом любви, она теряет обаяние, грубеет, заражается вульгарностью. Женщина не хочет быть прекрасным творением божьим, произведением искусства, она сама хочет создавать произведения искусства. Это глубокий кризис не только женского бытия, но и всего человеческого бытия, и связан он с крушением родового начала, с обострением проблемы личности» [2, с. 177]. Приведенная цитата доказывает тот факт, что женская активность и субъектность воспринимались как утрата внешней привлекательности и душевной деликатности.

В процессе преодоления заявленного кризиса женщины-писательницы реализовали в своем творчестве разные модели субъектности и нарративные стратегии, которые можно разделить на две основные группы: *маскулинные* (повествование ведется от мужского лица, создание маски мужского субъекта) и *феминнные* (повествование от женского лица, создание образа женской лирической героини). К первой группе относится лирика З. Гиппиус, П. Соловьевой (Allegro), М. Лёвберг, ранняя лирика В. Инбер, М. Шагинян (некоторые произведения), Л. Рейснер

(некоторые произведения). Ко второй группе относится поэзия М. Лохвицкой, Л. Вилькиной, Е. Дмитриевой (Черубина де Габриак), А. Герцык, С. Парнок, Н. Львовой, Е. Кузьминой-Караваевой, А. Ахматовой, М. Цветаевой и др.

Первопроходцем в деле самореализации и самопрезентации явилась, несомненно, Зинаида Гиппиус. Осознавая приоритет мужской позиции в достижении творческого признания в анроцентричной культуре, она использовала разные способы присвоения себе маскулинного активного начала, например, проводила эксперименты с мужским костюмом, аксессуарами и стилем поведения, конструируя свой гендер как в жизни, так и в слове. Прибегала она и к многочисленным мужским псевдонимам (Антон Крайний, Н. Ропшин, Лев Пущин, Антон Кирша, В. Витовт и др.). Обозначенные философско-социальные стереотипы, царящие в обществе, обусловили и нетипичное лирическое «Я» ее стихов, представленное за исключением единичных произведений в мужском роде [4, 7, 8]. Гендерный маскарад писательницы преследовал две главные цели: право на высказывание независимых суждений и самостоятельная роль на литературно-критическом поприще. По мнению С. Лансер, Гиппиус не только присваивает, но и всячески подчеркивает андроцентрические установки (*androzentrism*) для достижения нарративной авторитетности (*narrative authority*) [6, с. 111].

Позиция Гиппиус и ее взгляды на фемининность представляются в этом плане наиболее радикальными. По тому же пути пошла Allegro (П. Соловьева) и некоторые другие. Однако М. Лохвицкая, Л. Вилькина, Е. Дмитриева (Черубина де Габриак), М. Цветаева выбирают иной способ поэтической репрезентации, подчеркивая женственность, сексуальность, красоту своих лирических героинь и привнося в стихотворения описание собственной внешности и костюма (руки, глаза, волосы, украшения и т.д.). Их современницы А. Герцык, Н. Львова и Е. Кузьмина-Караваева, наоборот, нивелируют черты внешней привлекательности, но отражают в стихах особую религиозность, жертвенность, духовность своих лирических альтер-эго. Например, Дмитриева в ранней лирике создает образ красавицы-испанки с червонны-

ми косами и точеным профилем, а А. Герцык – образ монахини. Однако и те, и другие не решаются разорвать оковы «женского круга» и существующих стереотипных представлений о феминном начале (а даже порой подчеркивают их). И хотя русские поэтессы зачастую сетуют на то, что к женщине-творцу существует предвзятое отношение, они обосновывают свое право на творчество именно особым женским взглядом на мир. Их лирическое «Я» предстает как детерминированное кем-то другим, мужчиной (возлюбленный или Учитель) или Богом, они выстраивают в поэзии сложные, а порой и мучительно-трагические отношения «Я–Другой» (в этом плане можно привести в пример историю любви Н. Львовой и В. Брюсова, запечатленную в поэзии безвременно погибшей поэтессы). Следует также выделить в отдельную подгруппу поэтесс, писавших от женского лица, но занимавших в любви активную позицию и адресовавших свои послания женщинам: С. Парнок и Т. Щепкину-Куперник.

Иногда лирическая саморепрезентация претерпевает существенное изменение со временем, и позднюю лирику Аделаиды Герцык и Елизаветы Дмитриевой отличает схожая нарративная стратегия, основанная на подчеркивании особых, очень личностных отношений с Богом. «Новая женственность» и самоотречение, отмеченные признанием со стороны Высшего начала, рассматриваются ими как духовное подвижничество и возможность обретения права на значимое художественное слово, приобщение к миру высшего знания. М. Волошин тонко почувствовал отличие лирики Ахматовой, Герцык и Дмитриевой от «аналитической», мужской поэзии Гиппиус: «Значительность поэзии названных мною поэтесс придает то, что каждая из них говорит не только за самое себя, но и за великое множество женщин, каждая является голосом одного из подводных течений, одухотворяющих стихию женского, голосом женственной глубины» [3, с. 322].

Таким образом, нарративную стратегию Гиппиус, Соловьевой (Allegro) и некоторых поэтесс младшего поколения можно назвать маскулинной (право на творчество отстаивается путем демонстрации мужского начала: имя, костюм, грамматическая

форма личного местоимения). А Лохвицкая, Вилькина, Герцык, Дмитриева и некоторые другие поэтессы экспериментируют с ультрафемининным способом поэтического высказывания.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100 «Конструирование феминности в литературе и культуре русского модернизма») в ИМЛИ РАН.

Список источников и литературы

1. *Анненский И.* О современном лиризме // Критика русского символизма: в 2 т. Т. II. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 267–369.
2. *Бердяев Н.* Метафизика пола и любви // Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность. СПб: Издание М.В. Пирожкова, 1907. С. 156 – 192.
3. *Волошин М.* Женская поэзия // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. М.: Эллис Лак, 2007. С. 319–322.
4. *Лавров А.В.* З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 5–59.
5. *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011.
6. *Lanser S.S.* Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice. L.: Cornel University Press, 1992.
7. *Presto J.M.* Women in Russian Simbolism: Beyond the Algebra of Love // History of Women's Writing of Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 134–152.
8. *Presto J.M.* Zinaida Gippius and the Fashioning of Gender. Madison: University of Wisconsin, 1996.

В.Б. Зусева-Озкан

Москва, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Амазонки в романе М.А. Кузмина «Подвиги Великого Александра»: историческая память vs авторская мизогиния

В докладе рассматривается конструирование М.А. Кузминым образа амазонок в романе «Подвиги Великого Александра» (1908, перв. публ. 1909).