

Единственный (и наиболее близкий автору) герой, противостоящий в своих убеждениях, в практической деятельности всей общественной «патологии», — это Борис Васильевич Троекуров, который в романах «Перелом» и «Бездна» по-леонтьевски героичен и эстетичен. Славянофил Гундулов же, не способный занять такую позицию, вполне чужд Маркевичу, о чем он писал П. К. Щебальскому 23 июля 1880 года в разгар работы над романом: «Доктринерство Гундулова не только не владеет моими сочувствиями, — оно, как говорится, *pretit* всем моим инстинктам (оно не *эстетично*, уже прежде всего). Но я — *русский* художник (*passez moi cette forfanterie* (простите мне это бахвальство. — *фр.*)); чувство правды берет у меня верх надо всеми моими ображениями. Если у меня Гундулов говорит „умнее“ Наташанцева, то это потому, что, увы, в действительности это было так. Я знал оба лагеря тех времен. <...> Гундулов „умен“, не столько *an sich* (здесь: сам по себе. — *нем.*), как теми фактами истории, на которых сидит он верхом...»²⁶

Действительно, хорошо зная лагеря и славянофилов, и западников, высшую бюрократию и местную администрацию, прогрессистов и нигилистов, Маркевич, как, может быть, немногие из писателей той эпохи (среди них прежде всего автор «Бесов»), ясно видел масштабы и темпы социально-политических процессов, ведущих к разложению имперского организма и чреватых неизбежной революцией. Как и Достоевский, он показал эти процессы в глубоко драматизированном эпическом повествовании.

²⁶ Там же. С. 149.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-3-131-144

© Е. В. Кузнецова

МЕТАФОРЫ ТВОРЧЕСТВА В ЛИРИКЕ З. Н. ГИППИУС*

Зинаида Гиппиус была одной из самых известных, успешных и уважаемых писательниц, художественных критиков и общественных деятельниц своего времени. Такая активная жизненная позиция, претендующая на собственное мнение по социально-историческим, религиозным, философским и художественным вопросам, а также на интеллектуальное равенство с мужчинами, не вызывает сейчас удивления. Однако выступать в роли мыслителя и оригинального творческого субъекта было для женщины рубежа XIX–XX веков не столь легко. Определенные культурные предпосылки делали проблему авторства острой и болезненной как для Гиппиус, так и для целого ряда ее последовательниц и современниц.

Причина этого заключается во многом в том, что гендерный порядок эпохи «рубежа веков» был маскулинным. Как пишет К. Эконен, для андроцентричного общества характерны, во-первых, «бинарное и комплементарное противопоставление полов» и, во-вторых, «нейтральность» маскулинной и «маркированность» фемининной категорий. Иными словами, маскулинное отождествляется с общечеловеческим, а фемининное — это сугубо женское, при этом фемининное не функционирует самостоятельно, но лишь вместе с категорией маскулинного, стоящей к ней в оппозиции.¹ Культуре русского модернизма был свойственен взгляд на женщину как на объект поклонения, прекрасный, возвышенный образ, идеал, вдохновляющий художника, но при этом лишенный права на собственный голос. Эта установка ярче всего иллюстрируется образами

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

¹ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 29–30.

Данте, идеального субъекта, и Беатриче, идеального объекта творения. Фемининность как отвлеченная категория была при этом чрезвычайно востребована культурой и философией Серебряного века. Через нее осмыслялось подсознание, глубины души творческого субъекта, женщина могла выступать также в роли музы, медиума или в качестве зеркала, смотря в которое мужчина-творец постигал собственное «Я».²

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. К. Эконен поясняет сущность данного надлома следующим образом: «В сфере социального поведения это проявляется в том, что, с одной стороны, к женщине относятся с рыцарским восхищением и желанием спасти. С другой стороны, ей отказывают в творческих способностях и праве на субъектность. В сфере эстетики двойственное отношение к фемининности выражается в том, что фемининность выполняет важнейшую функцию в творчестве, хотя одновременно символизирует отсутствие творчества».³ Осознав ущербность подобных представлений, многие талантливые представительницы эпохи модернизма предприняли попытки выйти из такого 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...»⁴ Приведенная цитата доказывает тот факт, что женская активность и субъектность воспринимались как утрача внешней привлекательности и душевной деликатности.

Понимали это конфликтное положение дел и сами женщины. Критик Е. Колтоновская в очерке «Женское (Вместо предисловия)», предварившем ее сборник характеристик «Женские силуэты: Писательницы и артистки» (1912), констатирует, что стремление реализовать творческие способности неизменно приводит женщину к внутреннему надлому: «Отыскав в себе ростки творчества и мужские свойства, а иногда и стараясь приблизить свою психику к мужской, ей так легко подавить и обесцветить собственную природу, утратить оригинальность... Каковы же в таком случае окажутся результаты „творчества“? Стоит ли о нем хлопотать? <...> А с другой стороны, разве те крохи творчества, которые в нее чудом вкраплены, не имеют права жить, законодательствовать и по-мужски деспотически требовать себе всевозможных жертв? <...> Зачатки борьбы двух противоположных начал — пассивного статического и динамического творческого — есть в каждой женщине. Чем одареннее женщина, тем сильнее должна быть эта борьба, по характеру своему роковая. <...> И потому исход борьбы чаще всего оказывается для женской индивидуальности фатальным».⁵

Первопроходцем в деле самореализации и саморепрезентации явилась, несомненно, Зинаида Гиппиус. Осознавая приоритет мужской позиции в достижении творческого признания в андроцентричной культуре, она использовала разные способы присвоения себе мужского активного начала, например, проводила эксперименты с мужским костюмом, аксессуарами и стилем поведения, конструируя свой гендер как в жизни, так и в слове. Ее цель состояла в получении права на высказывание независимых суждений и возможности стать самостоятельным игроком на литературно-критическом поле. На первых порах на помощь молодой писательнице приходит авторитет мужа и соратника Д. С. Мережковского, под именем которого она публикует некоторые свои стихотворения и статьи. Прибегала она и к многочисленным мужским псевдонимам (Антон Крайний, Н. Ропшин, Лев Пуцин, Антон Кирша, В. Витовт и др.). Обозначенные философско-социальные стереотипы, царящие в обществе, обусловили нетипич-

² Подробнее см.: Там же. С. 61–104.

³ Там же. С. 181.

⁴ Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Перевал. 1907. № 6. С. 27.

⁵ Колтоновская Е. Женское (Вместо предисловия) // Колтоновская Е. Женские силуэты. Статьи и воспоминания (1910–1930). М., 2020. С. 197.

ное лирическое «Я» ее стихов, представленное за исключением единичных произведений в мужском роде.⁶ Поясняя авторскую маскулинную стратегию писательницы, А. В. Лавров анализирует ее важнейшую статью «Зверобог» (1908), посвященную проблемам пола и полемически развивающую идеи Отто Вейнингера: «Мужскому началу, как мыслительной категории, присуща активность, энергия мысли и творчества, примат индивидуальности, женскому — пассивность, безличность, тенденция к ассимиляции».⁷ В статье «Зверобог» Гиппиус соглашается с представлением Вейнингера, а также Вл. Соловьева, Н. Бердяева и многих других мыслителей рубежа XIX–XX веков о женском начале как о лишенном активности, творческой потенции, интеллекта, но спорит с тем, что между реальной женщиной и женственностью можно поставить знак равенства, так как «физическая женщина» не исчерпывается только фемининным началом и несводима к нему. В этом и заключается, по мнению писательницы, заблуждение всей современной культуры и философии.⁸ Приведенные цитаты свидетельствуют о том, что Гиппиус отлично осознавала невозможность в сложившейся культурной ситуации авторства от женского лица как Творчества, равного мужскому и признаваемого другими участниками культурного процесса, поэтому она не пыталась утвердить или отстоять женского субъекта. Она приспосабливается к тому положению, при котором субъектность является маскулинной. Попытки других писательниц, например Н. Петровской или Л. Вилькиной, выступить от лица женщины оказались, с точки зрения К. Эконен, менее удачными для достижения авторитетной позиции, чем гендерный маскарад Гиппиус, хотя и по-своему интересными.⁹

Гиппиус также импонировала концепция андрогинности, предложенная в книге О. Вейнингера «Пол и характер. Принципиальное исследование» (1902, переведена на русский в 1908 году) и развивавшаяся также в трудах В. Розанова.¹⁰ Эта теория утверждала возможность присутствия в каждом человеке противоположных начал, мужского и женского, в разных пропорциях. Андрогин, по мнению О. Матич, представлялся Гиппиус идеальным полом, преодолевающим ограничения женского и мужского пола по отдельности и позволяющим творящему субъекту достичь богоподобного состояния.¹¹ Казалось бы, эта концепция могла быть положена в основу новаторской авторской стратегии писательницы, однако этого не происходит, так как «андрогинность как женская авторская стратегия не действует полноценно вследствие того, что в идеологии модернизма андрогин является мужчиной с фемининными качествами»,¹² а не женщиной с маскулинными. В связи с вышесказанным становится понятно, почему Гиппиус всеми возможными способами конструирует в своем творчестве маскулинного субъекта, находя при этом черты мужского склада ума и психики в себе самой.¹³

От мужского лица создавала лирические стихотворения современница и близкая подруга Гиппиус Поликсена Соловьева (*Allegro*), однако причины, побудившие ее к этому выбору, были не только социокультурного, но и личного свойства. Как и Гиппиус, она стремилась к достижению нарративной авторитетности и признавала тот факт, что «творчество является занятием маскулинного субъекта», а также подчеркивала

⁶ Подробнее см.: Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007. С. 10–11, 41.

⁷ Там же. С. 41.

⁸ Гиппиус З. Зверобог // Образование. 1908. № 8. Отд. III. С. 20, 21.

⁹ Эконен К. Творец, субъект, женщина. С. 334–337.

¹⁰ Подробнее см.: Протопопова А. В., Протопопов И. А. Между Отто Вейнингером и В. В. Розановым: о конструировании феминности и маскулинности в творчестве Д. С. Мережковского // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 3. С. 204–221.

¹¹ См.: Матич О. 1) Zinaida Gippius and the Unisex of Heavenly Existence // *Die Welt der Slaven*. Wien, 1974–1975. Bd 19–20. S. 98–104; 2) Androgyny and the Russian Silver Age // *Pacific Coast Philology*. 1979. Vol. 14. Oct. P. 42–50; Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России / Пер. Е. Островской. М., 2008.

¹² Эконен К. Творец, субъект, женщина. С. 185.

¹³ Подробнее см.: Протопопова А. В., Протопопов И. А. Проблема конструирования женского субъекта в творчестве З. Гиппиус в контексте гендерной теории Вейнингера // *Вестник славянских культур*. 2022. Т. 63. С. 163–183.

и пародийно демонстрировала «деланность» как категории фемининности, так и категории маскулинности в художественном дискурсе русского модернизма.¹⁴ Однако мужская литературная маска Соловьевой, как и ее мужской костюм, парадоксальным образом является более правдивой, нежели маска Гиппиус, и, возможно, более соответствующей ее внутреннему самовосприятию. За мужском «Я» ее стихов не скрывается женщина, пишущая на самом деле о возлюбленном, т. е. о мужчине, но прячущая его под маской возлюбленной. В нем отражается лесбийская ориентация автора, реальным адресатом посланий которого является конкретная женщина, т. е. «возлюбленная» Соловьевой реальна, тогда как у Гиппиус она виртуальна. Мужской образ для Гиппиус представляет собой в большей степени игровое перформативное поведение, нежели для Соловьевой.¹⁵ Соловьевой посвящено одноименное металирическое стихотворение Гиппиус 1906 года, наполненное печалью и отчаянием по поводу бессмысленности женских песен «о внешней любви», «о любви небывалой» для дела претворения социального хаоса и преодоления духовной слабости самого автора и адресата его послания.¹⁶

Очерченные особенности культурного контекста эпохи и авторской стратегии Гиппиус нашли отражение в том, как осмыслялось и метафорически воплощалось в ее лирике представление о собственной поэзии. Поэтесса исследует креативные способности женского субъекта вообще и свои собственные в частности, в результате с глубинными переживаниями писательницы по поводу полноценности/неполноценности ее лирики переплетаются размышления о творческом процессе в целом. В данной статье мы бы хотели обратиться к анализу нескольких стихотворений, которые можно интерпретировать как *металирические*, и рассмотреть возникающие в них метафорические определения творчества в контексте гендерного кризиса эпохи модернизма и проблемы субъектности женского лирического «Я».

Рассуждения Гиппиус о собственном литературном труде и о женской субъектной позиции зачастую метафорически осмыслены и требуют истолкования. Женское «Я» автора скрывается, прячется за разными голосами, тогда как фемининность в целом объективизируется (предстает в том или ином традиционно женском обличье) и подвергается строгому анализу. В завуалированной форме эти тексты говорят о протекании процесса созидания у творца, лишённого в силу половой принадлежности исконного креативного начала, активной субъектной позиции.

Стихотворение «Гризельда» 1895 года является одним из самых ранних произведений, в котором возникает женский персонаж. Он обретает имя, черты характера и биографии героини новеллы Дж. Боккаччо и сказки-поэмы Шарля Перро:

Над озером, высоко,
Где узкое окно,
Гризельды светлоокой
Стучит веретено. <...>

Гризельда не устанет,
Свивая бледный лен,
Не выдаст, не обманет
Вернейшая из жен.

Неслыханные беды
Она перенесла:

¹⁴ Эконен К. Творец, субъект, женщина. С. 296.

¹⁵ Подробнее см.: Forrester S. Wooing the Other Woman: Gender in Women's Love Poetry in the Silver Age // *Engendering Slavic Literatures* / Ed. by P. Chester and S. Forrester. Bloomington; Indianapolis, 1996. P. 107–134. О мужских масках женской лирики см. также: Зусева-Озкан В. Б. «Мужская маска» женской поэзии: З. Н. Гиппиус и ее последовательницы // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 1. С. 316–337.

¹⁶ Гиппиус З. Стихотворения / Вступ. статья, сост., подг. текста и прим. А. В. Лаврова. СПб., 1999. С. 299–300 (Новая Библиотека поэта).

Искал над ней победы
Сам Повелитель Зла.

Любовною отравой,
И дерзостной игрой,
Манил ее он славой,
Весельем, красотой... <...>

Но Сатана смирился,
Гризельдой побежден.
И враг людской склонился
Пред лучшею из жен. <...>

Ряд мирных утешений
Гризельде предстоит;
Обняв ее колени,
Кудрявый мальчик спит. <...>

Гризельда смотрит в воду,
Нежданно смущена,
И мнится, про свободу
Лепечет ей волна,

Про волю, дерзновенье,
И поцелуй, и смех...
Лепечет, что смиренье
Есть величайший грех. <...>

Все тише ропот прялки,
Не вьется бледный лен...
О, мир обмана жалкий!
О, добродетель жен!

Гризельда победила,
Душа ее светла...
А все ж какая сила
У духа лжи и зла!

Увы! Твой муж далеко,
И помнит ли жену?
Окно твое высоко,
Душа твоя в плену.

И сердце снова жаждет
Таинственных утех...
Зачем оно так страждет,
Зачем так любит грех?

О, мудрый Соблазнитель,
Злой Дух, ужели ты —
Непонятый Учитель
*Великой красоты?*¹⁷

История, рассказанная в этом стихотворении, напоминающем по строфике и ритмике старинную балладу, весьма примечательна. Молодая женщина прядет в высокой

¹⁷ Гиппиус Э. Стихотворения. С. 82. Курсив мой. — Е. К.

башне замка, ее соблазняет Дьявол, но она остается благочестивой. В награду она получает замужество («верная жена»), материнство («кудрявый мальчик»), спокойствие, полную защищенность за толстыми стенами замка, но теряет все, что относится к самореализации в большом мире и в обществе других мужчин: славу, свободу, веселье, любовные утехы. Гризельда является героиней многократно повторяющегося в европейской литературе сюжета, первая письменная фиксация которого известна с XIV века. Она образец супружеской покорности, послушания и преданности. Претерпевая жестокие испытания, которым ее подвергает муж, или искушения дьяволом в некоторых вариантах, она остается верной и послушной супругу, и в конце концов ее терпение вознаграждается.¹⁸

Анализируемое стихотворение Гиппиус представляет собой редкий для ее лирики пример обращения к известному фольклорно-литературному сюжету. В отличие от других поэтов-символистов ей не свойственна «установка на освоение всего культурного универсума, вариации „чужих“ сюжетов, мотивов, образных построений», созданных многовековой литературной традицией, с целью расширения их семантического потенциала.¹⁹ Сам факт внимания Гиппиус к сюжету о Терпеливой Гризельде доказывает важность и даже, возможно, болезненность для нее смыслового ореола образа верной жены и матери. И тем интереснее то переосмысление, которому подвергается фабула, чувства и мотивы героини. Во-первых, акцент сделан не на страданиях женщины. Внешне ее жизнь в замке вполне благополучна («душа ее светла»), у нее никто не отнимает детей, муж далеко, но не потому, что бросил или прогнал ее, а скорее потому, что сфера его интересов находится вне дома. Во-вторых, не супруг подвергает Гризельду испытаниям, а Дьявол. Несчастья не происходят на самом деле, а заменяются соблазнами, обещаниями иной, более интересной жизни, умозрительными картинками более интенсивных чувств и впечатлений.

Помимо гендерной проблематики, стихотворение интересно возникновением в нем метафоры творчества — *прядения*, — иносказательно кодирующей процесс созидания художественной ценности, инициированный женским субъектом. Пока Гризельда еще не сделала выбор, пока она соблазняется посулами Духа Зла — она *созидает*, но как только она побеждает искушения и утверждает себя на позициях женской добродетели — ее прядка замирает, она утрачивает способность к прядению. Таким образом, прядение можно интерпретировать как творческую способность, присущую исконно женщине, но требующую для ее проявления отказа от того, что традиционно понимается под женской сущностью: материнства, верности, добродетели.

¹⁸ Первая опубликованная версия истории о Гризельде — десятая новелла десятого дня «Декамерона», написанная Дж. Боккаччо в 1350 году и повествующая о жестоких испытаниях, которым подвергает муж, маркиз Салуццкий, свою кроткую и верную жену. Известны многочисленные переводы этой новеллы на русский язык, в том числе перевод К. Н. Батюшкова, опубликованный в «Опытах в стихах и прозе». Петраркой она была переведена на латынь под названием «История Гризельды» («Historia Griseldis»), Дж. Чосером в «Кентерберийских рассказах» дан вариант этого сюжета в «Рассказе студента». Позже, в 1691 году, Ш. Перро переработал историю в стихотворную поэму-сказку «Маркиза де Салюс, или Терпение Гризельды» («La Marquise de Salusses ou la Patience de Griseldis») с внесением вариаций в фабулу и смягчением образа действий и мотивов мужа главной героини. Как образец супружеской чистоты и верности Гризельда упоминается в комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой». Сюжет о Гризельде лег в основу множества пьес (Г. Сакс, Дж. Филипп, Лопе де Вега, Ф. Гальм и др.) и опер (А. М. Бонoncini, Дж. Бонoncini, А. Вивальди и др.). Если в Средние века и эпоху Возрождения жестокость по отношению к Гризельде воспринималась естественно, как испытания, ниспосланные человеку Богом, а ее безвольная покорность прославлялась как добродетель, то в XIX — начале XX века такая трактовка начинает терять популярность, покорность воспринимается с негативной коннотацией как рабство, а образцовой героиней становится женщина, вступающая в конфликт с мужем ради отстаивания независимости и самостоятельности своей личности (подробнее см.: *Цуканов А. Л.* Гризельда // Энциклопедия литературных героев / Ред. и сост. С. В. Стахорский. М., 1997. С. 105; *Калашников А. В.* Новелла о Гризельде из «Декамерона» в русских переводах. К 700-летию со дня рождения Дж. Боккаччо // Мир русского слова. 2013. № 2. С. 45–51; *Лавров А. В.* Примечания // Гиппиус З. Стихотворения. С. 460).

¹⁹ *Лавров А. В.* З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. С. 31.

тельности, покорности. Этот важный для эпохи модернизма смысловой узел точно артикулировала Колтоновская: «Женщина — мать и жена — неизбежно консервативна и враждебна всякой созидающей стремительной деятельности, враждебна не только творческой жизни мужчины, но и тем творческим зовам, которые иногда звучат в ней самой».²⁰

При этом способность созидать в стихотворении «Гризельда» в духе декаданса приписывается скорее началу дьявольскому, нежели божественному. Великой красотой искусства и свободой соблазняет героиню Злой Дух, т. е. Сатана. Сделав предписываемый порядочной женщине выбор, Гризельда оказывается несчастна, одинока и в душе не удовлетворена. Слишком большую жертву (свободу и самореализацию) она приносит ради своей женственности, которая осмысливается автором как клеймо, роковая печать пола. Завуалированно Гиппиус отрицает традиционную женскую социальную роль и критикует сложившиеся гендерные стереотипы, лишаящие ее героиню «таинственных утех» познания неведомого и созидательной активной позиции, творческой потенции, метафорически выраженной в прядении льна.

Шитье, другая метафора творчества, также относящаяся к сфере женского рукоделия, возникает в стихотворении «Швея» 1901 года:

Уж третий день ни с кем не говорю...
А мысли — жадные и злые.
Болит спина; куда ни посмотрю —
Повсюду пятна голубые.

Церковный колокол гудел; умолк;
Я всё наедине с собою.
Скрипит и гнется жарко-алый шелк
Под неумелою иглою.

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно — стараюсь угадать
За ним другое, — то, что скрыто.

И этот шелк мне кажется — Огнем.
И вот уж не огнем — а Кровью.
А кровь — лишь знак того, что мы зовем
На бедном языке — Любовью.

Любовь — лишь звук... Но в этот поздний час
Того, что дальше, — не открою.
Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас
*Скрипит под робкою иглою.*²¹

Первые два четверостишия рисуют героиню, поглощенную тяжелым трудом: в течение трех дней она шьет, не разгибая спины. Третье четверостишие указывает читателю, что шитье следует понимать иносказательно, как процесс познания, интуитивного постижения тайного смысла, скрытого за миром явлений, и выражения результатов этого познания в слове, что и было для Гиппиус сутью литературного творчества (символика крови, любви и алого цвета актуализируется поэтессой в другом стихотворении этого же периода «Кровь»). Слово сочетание «неумелая игла» можно интерпретировать как самохарактеристику способности Гиппиус к стихосложению. А. В. Лавров сообщает, что в письмах поэтесса неоднократно признавалась, что сочиняет стихи исключительно для самовыражения, не ощущая потребности в упражнениях

²⁰ Колтоновская Е. Женское (Вместо предисловия). С. 198.

²¹ Гиппиус Э. Стихотворения. С. 119. Курсив мой. — Е. К.

по версификации, и «даже бравировала собственным „непрофессионализмом“, не устывая повторять, что она «в сущности, только неудавшаяся стихотворица».²²

Превращение красного шелка в огонь и алую кровь, которые становятся материальными знаками любовного чувства, также свидетельствует о том, что под шелком подразумевается словесная ткань, вдохновленная Любовью, созданная ее силой. Эта метаморфоза вписывается в философскую концепцию Гиппиус, в которой Любовь занимала исключительное положение, являясь первоначалом Бытия и единственным способом познания Бога, другого человека и самого себя: «В символистский период (приблизительно с середины 90-х годов) в поэтической системе Гиппиус центральное место принадлежит категории любви, осмысленной как единственное средство, противостоящее ужасу смерти и хаосу жизни».²³ Завершается стихотворение обратной метаморфозой: огонь и кровь снова становятся только красным шелком. Финальные строки и все стихотворение в целом можно истолковать как метафорическое описание любого двунаправленного творческого процесса: умения видеть за материальными объектами явления феноменальные, а абстрактные, умопостигаемые категории и переживания воплощать в конкретных образах. Дата написания этого произведения свидетельствует, что метафора шитья кодирует помимо писательства еще и другой творческий по своей сути акт: созидание новой церкви и новой веры. Ведь именно в 1901 году Гиппиус, Мережковский и Философов активно размышляют над проектом церкви Третьего Завета и совершают особые домашние богослужения, для которых Гиппиус сама шила торжественные облачения из парчи и покрывало из «красного атласа», о чем она сообщает в своем дневнике «О Бывшем»: «Я странно приехала домой — все спали, а я была точно не я и села шить — и шила до утра, до света».²⁴

Следующим важнейшим металирическим текстом Гиппиус, к которому мы хотели бы обратиться, является стихотворение «Женское „Нету“» (1907):

Где гниет седеющая ива,
где был и ныне высох ручеек,
девочка, на краю обрыва,
плачет, свивая венок.

Девочка, кто тебя обидел?
скажи мне: и я, как ты, одинок.
(*Втайне я девочку ненавидал,*
не понимал, зачем ей венок.)

Она испугалась, что я увидел,
прошептала странный ответ:
меня Сотворивший меня обидел,
я плачу оттого, что меня нет.

Плачу, *венок мой жалкий сплетая,*
и не тепел мне солнца свет.
Зачем ты подходишь ко мне, зная,
что меня не будет — и теперь нет?

Я подумал: это святая
или безумная. *Спаси, спаси!*
Ту, что плачет, венок сплетая,
взять, полюбить и с собой увести...

²² Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. С. 28.

²³ Нартыев Н. Н. Декадентский извод в русской поэзии конца XIX — начала XX века (на материале творчества З. Гиппиус) (Статья вторая) // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. 2014. № 1 (13). С. 17–18.

²⁴ Гиппиус З. Дневники: В 2 кн. / Вступ. ст. и сост. А. Н. Николокина. М., 1999. Кн. 1. С. 95–96; См. также: Бонецкая Н. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). СПб., 2016. С. 279–280.

— О, зачем ты меня тревожишь?
 мне твоего не дано пути.
 Ты для меня ничего не можешь:
того, кого нет, — нельзя спасти. <...>

Не подходи к обрыву, к краю...
 Хочешь убить меня; хочешь любить?
 я ни смерти, ни любви не понимаю,
дай мне венок мой, плача, вить.

Зачем я плачу — тоже не знаю...
 высох — но он был, ручеек...
 Не подходи к страшному краю:
*мое бытие — плача, вить венок.*²⁵

Плетение венка — один из центральных образов этого аллегорического произведения — является еще одной метафорой для обозначения творческого акта и его результата. Семантическое поле лексемы «венки» соприкасается с понятием «творчество» через символику лаврового венка, в античной культуре служившего наградой поэту, победившему в литературном состязании. Таким образом, «венки» ассоциируются со славой и признанием. «Плетение» само по себе также является языковой метафорой для обозначения процесса создания текста, сочинительства (и даже лжи, так как «плести» — значит в том числе лгать), что отражено, например, в названии стиля древнерусской литературы — «плетение словес».

Это стихотворение еще в 1912 году привлекло внимание Колтоновской, к работе которой мы уже обращались. Критик удивительно тонко почувствовала трагизм этого произведения: «Вместо бытия — пустота, вместо собственного содержания — только способность отражать чужое... Полная пассивность и зависимость от мужчины! Можно ли представить себе более злую и жестокую характеристику женской природы, более горькое признание со стороны женщины? К счастью, смысл и значение этой беспощадной характеристики ослабляется тем соображением, что она должна быть отнесена насчет женского начала, женской стихии, а не конкретной женской индивидуальности — женщины во плоти».²⁶

«Женское „Нету“» как важнейшее произведение, раскрывающее самоощущение Гиппиус в роли автора-творца внутри маскулинной культуры, подробно анализирует К. Эконен. Исследовательница полагает, что «плетение венка ассоциируется с органическим и автоматическим творчеством природы», которое в культуре символизма получает негативную окраску в противовес искусству, творчеству более высокого порядка.²⁷ Вместе с другими метафорами, относящимися к миру женского рукоделия (шитье, прядение), плетение венка характеризует, по мнению К. Эконен, не творчество вообще, а именно женское творчество и оценивает его как механический процесс производства некоего продукта, ремесло, лишенное вдохновения и гениальности. При этом сам субъект, девочка, даже не осознает созидательную природу своих действий, так как не чувствует своей субъектности (она не понимает ни любви, ни смерти и даже не знает, зачем она плачет). Взгляд на женщину как на объект, точку приложения мужской активности, привычный для культуры модернизма, демонстрируется в стихотворении в речи мужского персонажа: он хочет спасти, взять, полюбить и с собой увести девочку, т. е. совершить какие-то действия, направленные на нее. Но одновременно он ненавидит героиню за ее странное занятие — плетение венка, узурпирующее мужскую созидательную прерогативу («Втайне я девочку ненавидел, / не понимал, зачем ей венок»). Таким образом, женское творчество показано в стихотворении «Женское „Нету“» как абсурдное действие, как то, чего не может быть в силу того, что женщина

²⁵ Гиппиус Э. Стихотворения. С. 179–180. Курсив мой. — Е. К.

²⁶ Колтоновская Е. Женское (Вместо предисловия). С. 196.

²⁷ Эконен К. Творец, субъект, женщина. С. 182.

не может существовать как созидающий субъект. Соответственно и героиня стихотворения неоднократно заявляет, что ее нет: «Того, кого нет, нельзя спасти». Женская субъектность оборачивается абсурдностью.²⁸ В статье «Зверобог» Гиппиус говорит об этом следующим образом: «„Женская мысль“, „женское творчество“, „женское движение“ (эмансипация), развитие — все величайшие абсурды, ибо в „Женском“ не содержится ни ума, ни силы созидания, и в корне своем оно неподвижно. Вейнинггер опять прав».²⁹ Но парадоксальным образом героиня стихотворения существует и, плача, продолжает плести свой венок. Тем самым в художественном творчестве Гиппиус отчасти опровергает свои собственные критические построения и скрыто дискутирует с Вейнинггером.

Соглашаясь с основными положениями анализа, высказанными К. Эконен, хочется уточнить один момент. В контексте проанализированных выше стихотворений «Гризельда» и «Швея» нельзя согласиться с тем, что метафоры *прядения, шитья и плетения венка* характеризуют женское творчество как механическое и лишённое вдохновенной интуитивности. Косвенные указания на способность героини к творческому прозрению содержатся в обоих текстах («И снова сердце жаждет / таинственных утех»; «Приняв одно — стараюсь угадать / За ним другое, — то, что скрыто»). Скорее, такая оценка — это демонстрация внешнего снисходительного и пренебрежительного мужского взгляда на занятие женщины творческой деятельностью. Сама Гиппиус как автор признает высшую ценность за продуктом креативных усилий женщины, по крайней мере за своим собственным, так как созидающим началом, как мы уже писали выше, все равно является начало мужское, присутствующее и в эмпирической женщине.

Итак, стихотворение «Женское „Нету“» — это многоплановый текст, не лишенный авторской иронии. На уровне прямого высказывания Гиппиус предъявляет господствующее представление о женщине и женском творчестве (то, что не существует полноценно и полноправно, или вообще немислимо и абсурдно), а на уровне подтекста она с ними полемизирует, отрицает сложившиеся стереотипы, вскрывает их внутренние противоречия. Отрицание в маскулинной культуре наличия в женщине активного и продуктивного начала означает для Гиппиус отказ в праве женщины на бытие вообще, на существование в том онтологическом смысле, в каком оно доступно мужчине. В статье «Зверобог» она пишет, что женщина в общественном сознании не существует сама по себе, а всегда только в какой-то роли: мать, жена, любовница, мученица и при этом она «всегда „объект“, постигаемое, хотя и не постижимое. Если она *мне* не мать, не возлюбленная, если я ею не восхищаюсь, не возмущаюсь, если она *мне* никак не нужна — она не существует. Объекта нет, если отходит наблюдающий».³⁰ Ю. В. Лыкова отмечает, что «символика венка — метафора круга, из которого не может вырваться женское начало, ведь в финале все циклично повторяется: „мое бытие, плача вить венок“. Бытие „девочки“ синонимично небытию, заявленному в названии стихотворения „Нету“».³¹ Гиппиус и констатирует подобное представление о женщине, и спорит с ним: девочка, которая онтологически не может существовать, существует в художественном мире ее стихотворения. Тем самым автор утверждает возможность полноценного и независимого от мужчины бытия женщины, заявляющего о себе способностью к творческой деятельности.³² Иронический авторский взгляд направлен и на героя-мужчину, и на девочку, которая слаба, нелепа, как бы обижена Богом, но существует все же сама по себе, а ее упорство в продолжении своего занятия, плетения венка, заслуживает уважения.

²⁸ Там же. С. 179–183.

²⁹ Гиппиус З. Зверобог. С. 23.

³⁰ Там же. С. 21.

³¹ Лыкова Ю. В. Вечные «женственность» и «женскость» в поэзии З. Гиппиус: гендерный аспект // Сибирский филологический журнал. 2010. № 2. С. 132–139.

³² В этом плане стихотворение «Женское „Нету“» в силу того, что это текст художественный, живущий по своим законам, смелее и провокативнее идей Гиппиус, высказанных в аналитической статье «Зверобог», где она не решается проповедовать идею независимого онтологического существования женщины.

В русской поэзии Серебряного века метафора плетения венка была чрезвычайно продуктивной и в мужской, и в женской лирике. В творчестве поэтов-мужчин (К. М. Фофанов, Д. С. Мережковский, К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, Вяч. И. Иванов, Андрей Белый, С. М. Соловьев и др.) в символике венка на первый план выходят семантические смыслы, связанные с творческим процессом и его результатами: произведением искусства, славой и признанием. Почти столь же актуальными являются ассоциации с мученичеством и страданием, тогда венок, метафорически выражающий представление о высокой поэтической миссии, превращается в терновый венец. Особенно характерен образ венка (венца) для лирики Валерия Брюсова, автора книги «Stephanos» («Венок»), неустанно рефлексировавшего в стихах на тему собственного призвания и таланта: «Начинающему» (1906), «Поэту» (1907), «А. М. Кузмину» (1908), «Предчувствие» (1911), «Больше никогда» (1914), «Поэт — музе» (1914), «О себе самом» (1917) и др. И в женской, и в мужской поэзии (М. Лохвицкая, А. Герцык, М. А. Кузмин, С. М. Соловьев, Андрей Белый, Н. С. Гумилев) встречается также образ погребального венка, венчающего могилу возлюбленного(ой) и символизирующего любовь, скорбь и память.

В женской поэзии (М. Лохвицкая, А. Герцык, Е. Кузьмина-Караваева, Е. Дмитриева (Черубина де Габриак), А. Ахматова) чаще, нежели в мужской, упоминается венок как эмблема любви, брачный венец или отличительный знак девственности, хотя и венок как символ творчества, признания, общественного служения и религиозного подвижничества проникает в лирические произведения поэтесс (например, стихотворение Е. Кузьминой-Караваевой «Замедляю шаги торопливые...» (1914) или А. Герцык «Вешними, росными, словами-зорями...» (1907)).

Две другие важнейшие обобщающие метафоры, иносказательно кодирующие творческий акт, совершаемый женщиной, — это метафоры *молитвы* и *колдовства* (заклятия, ворожбы). Противопоставленные в значении «святость — греховность», они оказываются глубинно связаны и даже в чем-то тождественны в качестве способа воздействия на сакральное. С данными лексемами связаны образы монахини и колдуньи (ведьмы), занимающие важное место в творчестве поэтессы, хотя и присутствующие имплицитно (напрямую в лирике себя монахиней или ведьмой поэтесса не именуется). Скрываясь под мужским «Я», она, тем не менее, примеряет на себя эти исконно женские роли, имеющие богатый культурный шлейф. Учитывая тот факт, что проблема субъектной самореализации являлась для Гиппиус мучительным и постоянно решаемым вопросом, можно утверждать, что данные абстрактные метафоры творчества (молитва и колдовство), важные и для целого круга писателей-модернистов (Ф. Сологуб, В. Брюсов, Андрей Белый, Вяч. Иванов и др.), были для нее гендерно окрашены.³³

Создание стихотворных текстов Гиппиус воспринимает как еще один способ обращения к Богу, как интимные, лично окрашенные молитвы. В предисловии к первому своему «Собранию стихов» Гиппиус пишет: «Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва».³⁴ Наиболее показательные произведения в этом плане — это «Молитва» (1897), «Христу» (1901), «О другом» (1901), «Божья тварь» (1902), «Белая одежда» (1902), «Благая весть» (1904), «Свобода» (1904), «Оправдание» (1904), «Возьми меня» (1904) и др. В стихотворениях-молитвах поэтесса использует традиционные обращения («Отче», «Боже», «Господи») и просьбы-призывы («прости», «освяти», «спаси», «ниспошли освобожденье», «укрой» и т. д.). Еще И. Анненский отметил *метафору молитвы* как ключевую для обозначения творчества в художественном мире Гиппиус, а также указал на проблематичность этого креативного акта: «Для З. Гиппиус, насколько я понял ее „молитвы“, не существует внешней красоты впечатлений как чего-то самооценного, все эти навязчивые мелькания, сияния и застилания — и падающий снег, и лампадные лучи, и „колючий угрюмый сад“ — ей, по-моему, только мешают молиться. Но нет для нее, увы! — и оттого-то ей, лирической,

³³ Подробнее о гендерной составляющей образа ведьмы и мотивах колдовства в поэзии Гиппиус см.: *Андрейчук К. Р.* Гендер и сакральное: конструирование образа ведьмы Зинаидой Гиппиус // *Новый филологический вестник.* 2020. № 2 (53). С. 139–151.

³⁴ *Гиппиус З.* Предисловие // *Гиппиус З.* Стихотворения. С. 72.

и в жизни так страшно — нет ничего и *над* нею, нет ничего, о чем она бы молилась, и даже чему бы она молилась, — словом, того, что она так мучительно знает: — *Должно быть* (*debet esse*).³⁵ Осмысляя авторскую позицию Гиппиус, Лавров пишет: «„Молитвенные“ стихи Гиппиус представляли собой образец безусловной поэзии, однако выношенная их создательницей идея „молитвенности“ обусловила многие самоограничения, на которые она пошла в своей работе и которые бросаются в глаза при сопоставлении ее стихов с поэтическим творчеством ее современников-символистов».³⁶ К таким самоограничениям исследователь относит узость тематико-стилевого и эмоционально-интонационного разнообразия лирики поэтессы.³⁷ Таким образом, творчество однозначно соединялось в сознании Гиппиус с сакральным действием (обращением к высшему началу), однако при огромной потребности и просто невозможности жить без Абсолюта, ей не было дано внутреннее глубинное внерассудочное ощущение божественного присутствия в мире, и она часто ужасалась «пустоте небес» и сомневалась в собственных поэтических силах.

Н. А. Богомолов также отмечает особое отношение Гиппиус к своей лирике, выражающееся в стремлении вывести ее за грань литературного ремесла и эстетических рамок, поставив в ряд внеэстетических, как бы нелитературных произведений, среди которых, в первую очередь, для нее важна молитва.³⁸ Можно заметить в ее стихотворениях отсылки и к другим «нехудожественным» по своей исконной природе речевым жанрам, например к исповеди («Соблазн», «Нескорбному учителю», «Глухота» и др.) или заклинанию («Заклинание», «Опять», «Боль» и др.). На возникновение представления о молитвенности поэтического творчества, безусловно, повлияла особая религиозность писательницы, устремленность всех ее душевных сил и интеллектуальных помыслов к «Главному», под которым она понимала богоискательство и обоснование новой веры на основе переосмысленного традиционного христианства. Но возможно, за идеей «мои стихи — это молитвы» скрывается также попытка обеспечить своим лирическим текстам особый статус, вывести их из-под эстетического суда современников-мужчин. Это стремление может быть обусловлено гендерной уязвимостью авторской позиции Гиппиус, которая, несмотря на защитную маскулинную маску, так или иначе всю жизнь отстаивала свое право на самостоятельное художественное высказывание.

В качестве примера процитируем «Молитву» (1897), одно из самых репрезентативных в этом плане стихотворений:

<...>

Сжался, о *Боже*, над слабостью
Сердца, Тобой сотворенного,
Над бесконечною слабостью
Сердца, стыдом утомленного.

Я — это Ты, о *Неведомый*,
Ты — в моем сердце, Обиженный,
Так подними же, *Неведомый*,
Дух Твой, Тобою униженный,

Прежнее дай мне безмолвие,
О, возврати меня вечности...
Дай погрузиться в безмолвие,
Дай отдохнуть в бесконечности!..³⁹

³⁵ Анненский И. О современном лиризме // Критика русского символизма: [В 2 т.] / Авт.-сост. Н. А. Богомолов. М., 2002. Т. 2. С. 340.

³⁶ Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. С. 29.

³⁷ Там же.

³⁸ Богомолов Н. А. Зинаида Гиппиус // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2001. Кн. 1. С. 856.

³⁹ Гиппиус З. Стихотворения. С. 97.

Метафоричным в данном случае является само заглавие этой лирической пьесы, предписывающее особый статус всему произведению (живое и непосредственное обращение к Богу) и дающее определенную свободу автору в нарушении неписаных правил хорошего поэтического текста: тавтологические рифмы («слабостью», «безмолвие»), разговорная интонация, общая безыскусственность, неприукрашенность стихотворения.

Метафора молитвы по отношению к репрезентации собственных стихотворных опытов была воспринята и другими женщинами-поэтессами Серебряного века. Анна Ахматова назвала свой второй поэтический сборник «Четки» (1914), подразумевая тем самым молитвенно-исповедальный характер книги, чтение которой подобно перебиранию четок с произнесением отдельных молитв-стихотворений. В этом сборнике проблема женского авторства вынесена в подтекст, но она также актуальна и проговаривается в некоторых произведениях. Например, в стихотворении «В последний час мы встретились тогда...» (1914) содержатся следующие строки: «Он говорил о лете и о том, / Что быть *поэтом женщине — нелепость*».⁴⁰ С этим утверждением, принадлежащим мужчине, поэтесса спорит самим фактом существования поэтического сборника «Четки», снискавшего огромную популярность у читателя.

В ранней лирике М. Цветаевой стилиевые черты молитвы также используются для создания стихотворных произведений и осмысления интимного характера собственной лирики, например, в стихотворениях «Молитва» (1909), «Еще молитва» (1910), «Молитва морю» (1906–1912), «Молитва лодки» (1906–1912), «Молитва в столовой» (1906–1912), «До первой звезды» (1906–1912) и др. Особая молитвенность свойственна зрелой лирике Е. Дмитриевой, поэзии А. Герцык и Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, пронизанной религиозными мотивами и обращенной к Богу в не меньшей степени, нежели к возможному читателю.⁴¹

С другой стороны, творя, Гиппиус не только смиренно молится, но и колдует, ворожит. Оба эти процесса базируются на силе слова и дают возможность воздействовать на сакральное, управлять им. Созидательная интенция, заложенная в акте колдовства, соотносится с процессом литературного творчества, в результате которого выстраивается новый мир. В качестве примера реализации метафоры колдовства и образа ведьмы (колдуна, чернокнижника) можно привести стихотворения «В черту», «Боль», «Заклинание», «Реплика ведьмы», рассказ «Ведьма», драму «Святая кровь». В стихотворении «Мученица» воедино сливаются образы святой, подвижницы за веру, пытаемой язычниками, и ведьмы, сжигаемой на костре. Скорее всего, Гиппиус опиралась на устоявшееся представление, что женщина имеет от природы больше способностей к взаимодействию с мистической, спиритической стороной бытия, нежели мужчина. Наличие женского начала, подчеркнутая «женскость» объясняют и оправдывают способность поэтессы взаимодействовать с сакральным и тем самым придают легитимность результатам ее творческих усилий. К. Р. Андрейчук на примере прозы и лирики писательницы утверждает, что «о сакральном Гиппиус чаще всего говорит от лица женщины», а о профанном, земном, — от лица мужчины.⁴² Таким образом, женское начало осмыслялось ею как сакральное, но, переплетаясь с образами ведьмы и колдуньи, выносилось за пределы христианского софийного мифа, развиваемого младосимволистами.

Зрелая металирика Гиппиус освобождается от иносказательности. Среди произведений, созданных после 1910 года, можно выделить категорию стихотворений,

⁴⁰ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941. С. 171. Курсив мой. — Е. К.

⁴¹ В творчестве некоторых поэтов-мужчин также встречаются стихотворения, стилизованные под молитвы. Лексема «молитва» входит в названия стихотворений Н. Минского, К. Бальмонта, В. Брюсова, Эллиса, С. Соловьева, Ю. Балтрушайтиса, И. Эренбурга, Н. Клюева и др. Подобная тенденция была обусловлена попытками отразить в искусстве высший, сверхчувственный опыт, что приводило к стиранию границы между художественными и религиозными текстами. Однако вряд ли правомерно утверждать, что перечисленные авторы, в отличие от женщины-поэтессы, осмыслили свое поэтическое творчество в целом как особый художественный способ общения с Богом.

⁴² Андрейчук К. Р. Гендер и сакральное: конструирование образа ведьмы Зинаидой Гиппиус. С. 140.

наполненных рефлексией над процессом писания вообще и стихосложения в частности: «Банальностям» (1914), «Тише!» (1914), «Свободный стих» с подзаголовком «Молодым поэтам» (1915), «Тройное» (1927). В этих текстах поэтесса прямо и открыто высказывает свои мысли о словесном творчестве, его целях и задачах. На наш взгляд, вышеназванные стихотворения менее «женские», нежели рассмотренные ранее лирические пьесы «Гризельда», «Швея» и «Женское „Нету“». Поэтесса как бы перерастает гендерную проблематику и обретает свободу говорить о писательских стратегиях и стихотворном опыте от лица обобщенного, абстрактного лирического «Я».

Пройдя этап становления как творческая личность в непростую эпоху ломки гендерных стереотипов, Зинаида Гиппиус по-своему отразила в своей лирике неоднозначное восприятие женского авторства. Кризис традиционной феминности существовавшим образом повлиял на способы текстуализации женского опыта, так как расширился и качественно изменился и сам этот опыт. Женщина-автор учится конструировать собственную субъектность и неизбежно сталкивается с рядом проблем, неведомым авторам-мужчинам: как достичь в творчестве содержания общечеловеческого, внегендерного, и одновременно выразить саму себя? Эта дилемма представляет собой лавирование между Сциллой и Харибдой, по мнению Колтоновской: «Чрезмерная женская скрытность и затаивание своего „я“ ведет обыкновенно к бледности и сухости творчества, а иногда к его поверхностности. <...> Чрезмерная же полнота и несдержанное проявление эмоционального женского „я“ приводит не только к вынужденному однообразию и монотонности творчества, но и к его преждевременной исчерпываемости».⁴³

Зинаида Гиппиус пошла по первому пути — затаивания женского «я», прорывавшегося лишь в ряде текстов, большую часть которых мы проанализировали. Метафоры *прядения, шитья и плетения венка*, относящиеся к сфере традиционных женских занятий, используются Гиппиус для описания творческого процесса с точки зрения женского субъекта, находящегося в конфликтных отношениях с самим собой (несовпадение внутренней активной позиции с предписываемым общественным сознанием пассивным поведением) и с господствующими в андроцентричном культурном поле установками (женщина — объект).

Несмотря на литературный успех и признание, всю жизнь она выслушивала упреки в рассудочности, холодности и даже нелиричности ее стихотворных пьес, а также досужие домыслы о физиологических особенностях ее тела (гермафродитизме). Несмотря на то, что в целом ее литературная репутация складывалась удачно, а маскулинный субъект, выбранный для репрезентации собственной точки зрения в искусстве, во многом был органичен для внутреннего мира и склада ума писательницы, проанализированные стихотворения говорят о болезненности осмысления проблематики женского творчества, считавшегося на рубеже XIX–XX веков все еще чем-то маргинальным и не вполне полноценным. По мнению С. Лансер, Гиппиус не только присваивает, но и всячески подчеркивает андроцентристские установки своего времени («androcentrism») для достижения нарративной авторитетности («narrative authority»)⁴⁴ Однако проведенный анализ показывает, что и сугубо женские модели поведения и социальной реализации исследуются писательницей и также используются для конструирования образа автора.

Рутинные и механические действия (прядение, шитье и плетение венка) переосмысляются и метафоризируются для обозначения креативно-созидательных возможностей женщины, а метафоры *молитвы и колдовства* подчеркивают особый, сакральный, статус создаваемых ею литературных текстов. Действия, относящиеся традиционно к сфере «женского мира», используются Гиппиус для рефлексии над положением женщины-творца в андроцентричном социуме и литературно-эстетическом дискурсе русского модернизма, заостряя и на уровне подтекста отрицая стереотипные представления о ее несамостоятельном и пассивном положении.

⁴³ Колтоновская Е. Женское (Вместо предисловия). С. 198.

⁴⁴ Lanser S. S. Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice. Ithaca; London, 1992. P. 111.