

Донецький національний університет імені Василя Стуса
Міністерство освіти і науки України

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Педченко Олена Василівна
(прізвище, ім'я, по батькові)

УДК 821.161.1-31:305(043.3)
(індекс)

ДИСЕРТАЦІЯ

Філософія кохання у прозі російських символістів: гендерний аспект
(на матеріалі творчості В. Брюсова, З. Гіппіус, Д. Мережковського і Н. Петровської)
(назва дисертації)

10.01.02 – російська література
(шифр і назва спеціальності)

03 Гуманітарні науки
(галузь знань)

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. В. Педченко
(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник Пахарєва Тетяна Анатоліївна,
доктор філологічних наук, професор
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Педченко О. В. Філософія кохання у прозі російських символістів: гендерний аспект (на матеріалі творчості В. Брюсова, З. Гіппіус, Д. Мережковського і Н. Петровської). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.02 «Російська література» (035 – Філологія). – Донецький національний університет ім. Василя Стуса; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Київ, 2019.

Дисертація присвячена проблемі дослідження гендерної репрезентації філософії кохання в прозі символістів на прикладі метатекстів творчих пар Д. Мережковський – З. Гіппіус і В. Брюсов – Н. Петровська. З цією метою була реалізована власна стратегія порівняльного гендерного аналізу прози вказаних авторів, яка полягає в об'єднанні методів класичного літературознавства з новими напрямками, в тому числі жіночими дослідженнями і «новим історизмом». Для обґрунтування гендерного вивчення спадщини творчих пар письменників-символістів були внесені уточнення та доповнення до опису історії та теорії гендерології і висвітлені основні тенденції в сучасному дослідженні гендеру, під якими розуміють різного роду аналітичні й описові практики. З'ясовано, що нагальною проблемою залишаються питання жіночої і квір-творчості в співвідношенні з універсальним уявленням про літературну діяльність. Структуровано етапи розвитку теорії жіночих досліджень літератури у ХХ ст. (андрогінний, феміністський та гендерний), що відрізняються від «*Women's Studies*». Визначено, що під гендерними дослідженнями ми вбачаємо вивчення проблеми статевого співвіднесення (Т. де Лауретіс, Д. Лорбер, Р. Хоф та ін.). Методологічним підґрунтям у роботі виступлять жіночі, чоловічі та квір-практики, а також структуралістські й постструктуралістські теорії тексту і авторства (Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Ю. Лотман, М. Фуко та ін.).

Для визначення літературного поля Срібного віку був використаний підхід

«нового історизму», що дозволило не тільки визначити його духовні, соціальні, політичні та економічні реалії, а і з'ясувати через філософсько-літературні тексти його гендерні особливості. Зазначено, що у досліджуваній період формується нова свідомість, розуміння релігії, природи людини, водночас співіснують різні форми культури і суспільних настроїв, активну участь у цих процесах стали приймати жінки. Головною темою обговорень і публікацій була філософія кохання, або роздуми про Ероса, що слугувало підставою для художньої та життєвої практики. Закладені Вол. Соловйовим ідеї природи кохання, андрогінності і Вічної Жіночності отримали розвиток у працях М. Бердяєва, Д. Мережковського, З. Гіппіус та ін. Питання природи кохання були безпосередньо пов'язані з питаннями статі, у вивченні яких філософи і письменники, переважно чоловіки, крім реабілітації статевого кохання, окреслили межі гендерних метафор, що породило імагологічний контекст, де в якості іншого виступає жінка.

З'ясовано, що З. Гіппіус і Д. Мережковський створили оригінальний творчий союз, у межах якого будують свою «еротичну утопію» (О. Матіч), протиставляючи платонічний шлюб безсмертю «в плодливості»¹ (Д. Мережковський), розробляючи індивідуальні концепції, які знаходять вираження у їхній творчості. Становлення і розвиток філософії кохання Д. Мережковського пов'язане з його новохристиянськими поглядами і прихильністю до культури Стародавньої Еллади. Носіями ідеального кохання для нього стають літературні герої: Іпполит (Еврипід), бідний лицар (О. Пушкін), князь Мишкін (Ф. Достоевський), а символом вічної коханої він визначає *Alma Mater Dei* – А.М.Д. (О. Пушкін). Частотність звертання до образу бідного лицаря дозволила нам визначити його як психо-типологічну модель «життєвого сценарію» Д. Мережковського, реалізацією якого є обітниця цнотливості та неземне кохання. Художня проза письменника становить єдине з автобіографічною та публіцистичною прозою макротекстуальне утворення, і

¹ Тут і надалі цитування джерела на мові оригіналу буде подаватися у лапках і виділятися курсивом.

теж репрезентує ці ідеї. Наскрізним образом його трилогії «Христос і Антихрист» є статуя Афродіти, яка асоціюється то з «небесною», то з «вульгарною» (Платон) постаттю богині. Вона «помирає» і «народжується» знову, що символізує вічність кохання і непроминальну цінність культури Еллади. Ідея переваги платонічного кохання над шлюбом і вульгарністю пристрасті втілені в його новелах з італійського життя періоду Ренесансу. Домінування ідей над іншими складовими поетики художньої прози Д. Мережковського визначає її як історіософську і наближує його твори до релігійно-філософської драматичної традиції П. Кальдерона.

З'ясовано, що автобіографічна проза З. Гіппіус демонструє інтимний бік життя подружжя, відтворює події і пояснює вчинки («Про Колишнього», «Літературний щоденник», «Дмитро Мережковський» та ін.). У щоденнику «Contes d'amour» за 1893 – 1904 рр. вона намагається розібратися у своїх почуттях і думках, визначитися у причинах своєї «еротичної утопії». На сторінках щоденника розповідається про виникнення естетичної концепції закоханості, про пріоритет рівності, який у її свідомості символічно втілювався у поцілунку. Нетипова для її часу гендерна ідентичність письменниці продиктована прагненням до андрогінії в вейнінгеріанському сенсі. Навмисна гра в статеві/гендерні ролі, маски і містифікації, що є характерними для її поведінки і всіх форм прози, є результатом карнавалізації образу життя літературної еліти Срібного віку. З щоденників, листів, спогадів подружжя і сучасників з'ясовано, що ініціатива створення філософсько-релігійних зібрань, журналу «Новий шлях», духовної тришлюбності належала З. Гіппіус, адже вона була досить переконливою та ініціативною, а Д. Мережковський теоретично обґрунтовував і оформляв філософські ідеї. Залишаючись одnodумцями в головному, вони дозволяли собі висловлювати різні точки зору в деталях, захоплюватися іншими людьми, якщо цього вимагало натхнення, і відстоювати одне одного в бурхливому дискурсі Срібного віку, що дозволяє схарактеризувати стосунки цієї творчої письменницької пари як приклад

взаємного «гендерного дзеркала»².

Визначено, що альтернативний погляд на природу кохання демонструють автори московського кола символістів В. Брюсов і Н. Петровська. Вони слугували прикладом життєтворчості, в межах якого триває традиція використання автопоетичних стратегій романтизму, що стало для них таїною і обов'язком. У її підґрунті криється ідея про світ як про «ієрархію текстів» (З. Мінц), у якій особливу роль відіграють его-документи, що презентують життєвий бік «текстів мистецтва». Життєтворчість визначила романні стосунки Н. Петровської і В. Брюсова, роблячи їх «кінетичними персонажами» (Д. Іоффе) власних «текстів життя» і «текстів мистецтва», кожен із яких пропонує свою гендерно-орієнтовану інтерпретацію подій, висловлює враження й оцінки того, що відбувалося, а разом вони утворюють макротекст епізоду літературної історії Срібного віку. Відповідно, сприйняття читача одного з текстів поглиблюється при знайомстві з текстами інших «кінетичних персонажів» – це проза А. Белого, С. Ауслендера, С. Соколова, І. Брюсової та ін.

Виявлено, що серед текстів цієї романної події, найбільшу зацікавленість для гендерного дослідження викликає «Листування: 1905 – 1913», що презентує жіночо-чоловічий епістолярний діалог у реальному часі, тяглістю майже десять років. Книга має, окрім традиційної порічної структури, внутрішню оригінальну композицію, вибудовану В. Брюсовим; вона реалізує його концепцію хронотопу історії кохання, що відповідає «гендерному дзеркалу», де він відобразився навіть утричі більшим. У зв'язку з цим роль Н. Петровської як співавторки обмежена і об'єктивована. Однак, як мемуарист, у «Спогадах» вона виступає суб'єктом, але це не змінює її сенсуалістської ролі жінки, яка кохає і вибачає.

Епістолярний діалог В. Брюсова і Н. Петровської відображається у їхньому художньому дискурсі, головним текстом якого став роман В. Брюсова «Вогняний Янгол», що відтворив історію їх життєвого роману в художньому світі епохи Реформації у Німеччині, і в якому знаходять продовження літературні

² Пояснення визначення подано на с. 32-33 цієї роботи.

та особисті взаємини автора. Кохання героїв проходить через випробування потойбічними силами та любовними трикутниками. Для роману характерна відкритість (У. Еко) і карнавалізованість (М. Бахтін), із використанням можливостей меніппейного оповідання (Ю. Крістева). Велике значення для розуміння різних рівнів тексту твору має життєвий і літературний контекст.

У збірках «Ночі та дні» В. Брюсова і «Sanctus amor» Н. Петровської вони обидва використовують прийом «*gender shift*», який реалізується у гендерно-маркованих оповіданнях від особи протилежної статі відносно автора, що дає їм можливість творчого експерименту і розширення діалогічного зв'язку. В. Брюсов створює узагальнені жіночі образи, які демонструють підсумок його роботи з вивчення жіночої душі, використовуючи типові для жіночої прози жанри щоденника і спогадів. Н. Петровська створює художню хроніку їхнього життєвого роману в імпресіоністичній стилізації, у якій, на перший погляд, герой-наратор видається меланхолійним і сентиментальним, але у кінці читач відчуває в ньому індивідуаліста та егоїста, який відповідає поведінці В. Брюсова. Заключним текстом романної історії стали її «Спогади», де «Рената» ніби помінялася місцем із «Рупрехтом» і написала свою повість про нього, але без історичних масок. Мемуари, як і роман «Вогняний Янгол», закінчилися із виходом одного з героїв із трикутника. Це підтверджує, що головним джерелом життєтворчої сили для В. Брюсова і Н. Петровської було болюче, фатальне, містичне кохання-пристрасть, яке породжує різноманітні думки, ідеї та образи.

Зроблено висновок, що представники цих двох непересічних пар мають спільний погляд на роль кохання в життєтворчому методі символізму та декларують у своїй фікційній та нефікційній прозі полярні концепції філософії кохання.

Ключові слова: філософія кохання, теологія статі, символізм, життєтворчість, тендер, тендерне дзеркало, жіночі дослідження, его-документ, «текст життя», «текст мистецтва».

SUMMARY

Pedchenko O.V. Philosophy of love in the prose by Russian symbolists: the gender aspect (based on the legacy of V. Bryusov, Z. Gippius, D. Merezhkovsky and N. Petrovskaya). – Qualification scientific work on the right of manuscripts.

Thesis for the academic degree of Candidate of Philology (Doctor of Philosophy). Specialty 10.01.02 “Russian literature” (035 – Philology). – Vasyl’ Stus Donetsk National University – National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 2019.

The thesis is concerned with research of gender representation of philosophy of love in the prose by symbolists on the basis of meta-texts by the creative couples of D. Merezhkovsky – Z. Gippius and V. Bryusov – N. Petrovskaya. For this purpose, our own strategy of comparative gender analysis of the prose by the aforementioned authors was implemented. This strategy lies in a combination of the methods of classical literature studies and new trends, including research carried out by women and “the new historicism”. In order to justify gender research of the legacy left by the creative couples of symbolists, amendments and additions were introduced to the description of the history and the theory of gender studies. Highlight was given to the main trends in the modern gender research understood as various kinds of analytical and descriptive practices. It is determined that the issue of men’s and women’s co-creation compared with the universal concept of literary activities remains the vital problem. The development stages of the theory of women’s literary research of the 20th century (androgynous, feministic and gender-oriented ones), different from Women’s Studies, are structured. It is determined that gender research is understood as the study of the problem of sex correlation (T. de Lauretis, D. Lorber, G. Hof, etc.). The methodological basis for the thesis is presented by women’s, men’s and co-creation practices as well as by the theory of structuralism and post-structuralism for the text and for the authorship (R. Bart, M. Bakhtin, G. Genette, J. Kristeva, J. Lotman, M. Foucault, etc.).

In order to determine the literary field of the Silver Age, the approach of “new historicism” was used, which made it possible to define its spiritual, social, political and economic notions as well as to reveal its gender peculiarities through philosophical

and literary texts. It is determined that in the period under research new consciousness as well as new understanding of religion and the nature of the human were being formed, different forms of culture and social moods simultaneously co-existing and women actively participating in those processes. It was philosophy of love or speculations about Eros that was the main topic for conversations and publications, which served as the basis for literary and life practice. Ideas of the nature of love, androgyny and Eternal Femininity proposed by Soloviev were developed in the works by N. Berdyaev, D. Merezhkovsky, Z. Gippius, and others. The problems of the nature of love are inseparably connected with the problems of the article. In studying those problems, philosophers and writers, primarily men, were outlining the limits of gender metaphors along with rehabilitation of sexual love, which generated an imagological context where the woman acts like the other one.

It is determined that Z. Gippius and D. Merezhkovsky created a unique union within the limits of which they were building their “erotic utopia” (O. Matich), opposing Plato’s wedlock to immortality in “fertility”³ (D. Merezhkovsky) by developing individual concepts expressed in their legacy. Formation and development of D. Merezhkovsky’s philosophy of love are connected with his New Christian views and affinity to the culture of Ancient Hellas. He considered such literary heroes as Hippolytus (Euripides), the poor knight (A. Pushkin) and Myshkin (F. Dostoevsky) to be the bearers of ideal love and A.M.D. (A. Pushkin) to be the symbol of eternal love. The frequency of addressing the image of the poor knight made it possible for us to define it as the psycho-typological model of D. Merezhkovsky’s “life scenario” which can be realized as an oath of chastity and unearthly love. The writer’s artistic prose composes a macro-textual formation united with his autobiography and journalistic prose. It also represents these ideas. The cross-cutting image of his trilogy “Christ and Antichrist” is the statue of Aphrodite, which is associated with either “heavenly” or “vulgar” (Plato) figure of a goddess. She “dies” and “is born” again, which symbolizes eternity of love and non-nominal value of the culture of Hellas. The idea of the

³ Quotations of the sources will hereinafter be given in the language of the original in inverted commas and in italics.

advantage of Platonic love over wedlock and vulgarity of passion are embodied in his short stories about the Italian life of the Renaissance epoch. Dominance of ideas over other constituents of poetics in D. Merezhkovsky's prose defines it as a philosophical one and approximates his works to Pedro Calderon's religious and philosophical drama tradition.

It is determined that Z. Gippius's autobiographical prose demonstrates the intimate side of the married couple's life. It reproduces events and explains deeds ("About the Former", "Literary Diary", "Dmitry Merezhkovsky", etc.). In the diary "Contes d'amour" (1893-1904), she tries to understand her feelings and thoughts as well as to find the reasons for her "erotic utopia". The pages of the diary tell us about the emergence of the aesthetic concept of love and the priority of equality which was symbolically embodied in a kiss in her mind. Being non-typical for her time, the lady writer's gender identity was dictated by her aspiration for androgenicity in the Weiningerian sense of the word. The intentional game of sex\gender roles, masks and mystifications characteristic of her behavior and all the forms of prose result from carnivalization of the walk of life led by the literary elite of the Silver Age. It is found out from the married couple's and the contemporaries' diaries, letters and reflections that the initiative of creating a philosophical and religious society, the "New Way" magazine and the spiritual trilogy belonged to Z. Gippius, since she was rather persuasive and enthusiastic, whereas D. Merezhkovsky theoretically justified and formulated philosophical ideas. Remaining like-minded in the main, they afforded to express different points of view in details, to get fascinated by other people if inspiration needed it and to stand for one another in the stormy discourse of the Silver Age, which makes it possible to characterize the relations of that writing couple as an example of a "gender mirror"⁴.

It is determined that the alternative view of the nature of love is demonstrated by the authors of Moscow society of symbolists, such as V. Bryusov and N. Petrovskaya. They served as an example of life creativity, within which there is a

⁴ Explanation to the definition is provided on Page 32-33 of this work.

trend of using auto-poetic strategies of romanticism, which became their secret and duty. This life creativity is based on the idea of understanding the world as “the hierarchy of texts” (O. Mints), where a special role is played by ego-documents presenting the life side of “the texts of art”. Life creativity determined the love affair of N. Petrovskaya and V. Bryusov, making them “kinetic characters” (D. Ioffe) of their own “texts of life” and “texts of art”, each of them offering his/her own gender-oriented interpretation of events and expressing his/her impression and evaluation of what was going on. Together they create a macro-text of an episode from the literary history of the Silver Age. Accordingly, the reader’s perception of one of the texts is deepening in getting familiarized with the texts by other “kinetic characters”, i.e. prose by A. Bely, S. Auslander, S. Sokolov, I. Bryusova and others.

It is determined that among the texts of that love affair event, the greatest interest for gender research is aroused by “Correspondence: 1905 – 1913” that presents an epistolary dialog between a woman and a man in the real time lasting ten years. Apart from the traditional year-by-year structure, the book has a unique composition built by V. Bryusov. It realizes his concept of the chronotope of the history of love that conforms to the “gender mirror”, where it was reflected even as a thrice-bigger one. In this respect, the role of N. Petrovskaya as the co-author is limited and objectivized. However, as a memoirist, she acts like the subject in “Memoirs”, not nevertheless changing her sensualist role of a woman who loves and forgives.

The epistolary dialogue between V. Bryusov and N. Petrovskaya is reflected in their literary discourse, where the novel by V. Bryusov “Fire Angel” became the main text that reproduced the history of their love affair of life in the literary world of the epoch of Reformation in Germany, where the author’s literary and personal interrelations were continued. The heroes’ love is tested by supernatural forces and love triangles. The novel is distinguished by openness (U. Eco) and carnivalization (M. Bakhtin) with the use of the opportunities of a menippean narrative (Iu. Kristieva). The experience of life and the literary context are of great importance in terms of understanding various text levels of the work.

In the compilations “Day and Nights” by V. Bryusov and “Sanctus amor” by

N. Petrovskaya, they both use the method of “gender shift” realized in the gender-marked stories narrated from the person of the other sex, which gives them an opportunity of creative experiment and broadening the dialogical connection. V. Bryusov creates generalized women’s images that demonstrate the result of his work in studying the woman’s soul, using the genres of diary and memoirs typical of the woman’s prose. N. Petrovskaya creates a literary chronicle of the love affair of their life in the impressionist pasticcio, where, at first sight, the narrating hero turns out to be melancholic and sentimental, whereas at the end, the reader feels he is an individualist and an egoist, which conforms to V. Bryusov’s behavior. Her “Memoirs” became the closing text of the love affair story, where “Renata” and “Ruprecht” seem to have exchanged their roles. She wrote her story about it but without historical masks. Like the novel “Fire Angel”, “Memoirs” ended at the time one of the heroes left the triangle. It proves that the main source of life creativity for V. Bryusov and N. Petrovskaya was a pain-causing, fatal, mystical and passionate love that generates various thoughts, ideas and images.

A conclusion is made that representatives of the two extraordinary couples have a joint view of the role of love in the life creativity method of symbolism and declare polar concepts of philosophy of love in their fiction and non-fiction prose.

Key words: *philosophy of love, theology of sex, symbolism, life creativity, gender, gender mirror, women’s research, ego-document, “text of life”, “text of art”.*

Список опублікованих праць за темою дисертації:

- у яких оприлюднені основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Гармаш Е. В. Любовь-быт-история: к проблеме их взаимосвязи в романе В. Брюсова «Огненный Ангел». *Литературоведческий сборник*. Вып. 1. Донецк: ДонГУ, 1999. С. 99 – 104.

2. Гармаш Е. В. Тема Эроса в прозе Серебряного века (Д. Мережковский, А. Куприн). *Вісник Донецького університету. Серія Б. Гуманітарні науки*. 2003. № 1. С. 18 – 22.

3. Гармаш Е. В. О двух реминисценциях в рассказе И. Бунина «Чистый понедельник». *Филологические исследования*. Выпуск 6. Донецк: ООО «Юго-Восток, Лтд», 2004. С. 3 – 9.

4. Педченко Е. В. Что делают Фауст и Мефистофель в романе В. Брюсова «Огненный ангел»? *Філологічні дослідження*. Выпуск 15. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. С. 93 – 99.

5. Педченко Е. Класичні і неklasичні любовні трикутники в прозі В. Брюсова. *Вісник ХНУ. Серія Філологія*. 2016. № 75. С. 179 – 183.

6. Педченко Е. В. Философия любви в прозе Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*. 2017. № 31. Том. 1. С. 81 – 84. (Index Copernicus International)

7. Педченко О. В. Богиня кохання у прозі Дмитра Мережковського. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип.5. Том 1. С. 26 – 30.

Статті в зарубіжних наукових періодичних виданнях, що входять до міжнародних наукометричних баз даних:

8. Педченко Е. В. Эпистолярный диалог Валерия Брюсова и Нины Петровской как гендерный эго-документ. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VI(52), Issue 177, 2018, September. Sp. 49 – 53. (Index Copernicus International). DOI: <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2018-177VI52-12>

Статті у наукових виданнях України, що входять до міжнародних наукометричних баз даних, та не мають статусу фахових:

9. Педченко Е. В. Размышление о гендере и женском творчестве

писателів-символістів і філософів Серебряного віка. *Вісник МДУ. Серія Філологія*. 2016. № 15. С. 25 – 32 (Index Copernicus International).

- які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

10. Гармаш Е. В. Русский символизм как «жизненно-творческий метод». *Русский язык и литература: Проблемы изучения и преподавания в Украине: Сб. науч. тр. КНУ им. Тараса Шевченко*. Киев: 2005. С. 314 – 317.

11. Педченко Е. В. Взгляд на русскую литературу XIX века с точки зрения гендера. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» Присвяченої 80-річчю доктора філологічних наук, професора Таранця В. Г. 23 – 24 березня 2018 року, м. Одеса. Міжнародний гуманітарний університет*, 2018. С. 35 – 39.

12. Педченко Е. В. «Андрогінний» етап жіночих досліджень. *Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи : матер. II міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Маріуполь, 18 – 19 квітня 2018 р. Маріуполь: МДУ, 2018. С. 584 – 586.

13. Педченко Е. В. «Серебряный век»: проблемы восприятия понятия. *Сучасний вимір філологічних наук: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції*: м. Львів, 20-21 липня 2018 р. Львів: ЛОГОС, 2018. С. 65 – 68

- які додатково відображають наукові результати дисертації

14. Педченко Е. В. К вопросу о преемственности культуры Серебряного века и эпохи Возрождения. *Второй Российский культурологический конгресс с международным участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему»*. Санкт-Петербург: ЭЙДОС, АСТЕРИОН, 2008. С. 180 – 181

15. Педченко Е. В. Античные традиции в культуре Серебряного века (из жизни литературной богемы). *Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф.*, Маріуполь, 09 листопада 2016 р. Маріуполь: МДУ, 2016. С. 62 – 64.

16. Педченко Е. В. Концепция любви в философии и поэзии. Владимира Соловьева. *Актуальні проблеми науки та освіти: Збірник матеріалів XIX підсумкової науково-практичної конференції викладачів МДУ*. Маріуполь : МДУ, 2017. С. 276 – 278.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ: ІСТОРІЯ ПИТАННЯ І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	23
1.1. Виникнення і розвиток гендерних студій.....	23
1.2. Історія і теорія «жіночих» досліджень літератури.....	31
1.3. Погляд на російську літературу ХІХ – поч. ХХ ст. з точки зору гендеру.....	46
1.4. Проблема гендерної методології в літературознавстві.....	55
Висновки до Розділу 1.....	68
РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФІЯ КОХАННЯ ЗІНАЇДИ ГІППІУС І ДМИТРА МЕРЕЖКОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКИХ ПОШУКІВ СРІБНОГО ВІКУ.....	72
2.1. Срібний вік – особлива соціокультурна епоха.....	72
2.2. Основні теорії філософського дискурсу Срібного віку про кохання і стать.....	81
2.3. Зінаїда Гіппіус і Дмитро Мережковський – подружжя «нової релігійної свідомості».....	94
2.4. Філософія кохання в прозі Дмитра Мережковського.....	104
2.5. Гендерно-варіативна репрезентація роздумів про кохання Зінаїди Гіппіус.....	121
Висновки до Розділу 2.....	132
РОЗДІЛ 3. КОХАННЯ ЯК ПІДРУНТЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА І НІНИ ПЕТРОВСЬКОЇ.....	137
3.1. Життєтворчий метод символізму.....	137
3.2. Епістолярний діалог Валерія Брюсова і Ніни Петровської.....	141

3.3. Текст і контекст роману Валерія Брюсова «Вогняний Янгол».....	148
3.4. Гендерно-маркований наратив у прозі Валерія Брюсова і Ніни Петровської.....	161
Висновки до Розділу 3.....	174
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	182

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Філософія кохання постала як центральна тема у філософії і літературі Срібного віку, породжуючи теорії життя і смислу мистецтва, що зробило її предметом нескінченної зацікавленості для дослідників. Сучасний науковий дискурс із вказаної теми містить загальні питання вивчення феномена російського Еросу (Н. Джежер, М. Золотоносов, Л. Колобаєва, І. Кон, А. Ліхачова, О. Матіч, О. Еткінд та ін.); аналіз філософії кохання у творчості окремих письменників (Л. Анпілова, М. Гельфонд, І. Пахомова, Л. Пушкарьова, А. Хван та ін.); дослідження феноменології статі з точки зору гендерології (О. Вороніна, Т. Єрохіна, О. Матіч, О. Рябов, Т. Сидєєва, К. Еконен та ін.). Особливого значення філософія кохання набула в життєтворчій концепції письменників-символістів, що розглядається Т. Єрохіною як самоідентифікація свідомості творчої особистості [Єрохіна, 2009], у межах якої виникає питання про гендерну самоідентифікацію.

Гендерні дослідження у літературознавстві традиційно пов'язують із феміністською критикою, розробленою С. Гілберт і С. Губар, Л. Іригерей, А. Колодни, Т. Мой, Е. Сіксу, Е. Шовалтер та ін. У вітчизняному літературознавстві вивчення жіночої літератури представлено роботами В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко, В. Погребної, Г. Улюри, С. Філоненко та ін.

У сучасному дослідженні гендерного аспекту російської літератури пріоритет мають також жіночі дослідження. Слід зацентувати увагу на значний внесок у вивчення творчості жінок Срібного віку М. Михайлової, яка означила проблеми репрезентації жіночої творчості та переважні теми жіночої прози цього часу, упорядкувала і прокоментувала публікації творів Н. Петровської. Окрім того, вона розглядала жіночі образи у прозі авторів-чоловіків і проблему діалогу чоловічої та жіночої культур епохи. Ці аспекти також представлені у працях Т. Єрохіної, Ю. Курило, Т. Осипович,

Є. Тарланова та ін.

Питання зв'язку та розмежування «*Women's Studies*» від «*Gender Studies*» постали предметом дискусій ще наприкінці ХХ ст. Проблема полягала у визначенні самого поняття «гендер», що з кінця 1960-х рр. пройшло шлях від терміна в психології до загальнонаукового поняття. Переважною тезою вивчення даного аспекту в літературі можна вважати думку Ш. Ортнер і Ю. Лотмана про подання у культурі чоловічого і жіночого поглядів як невід'ємного елемента її багатоголосся.

Прикладом цієї поліфонії частково виступають творчі пари письменників Срібного віку, яких пов'язує літературна практика і кохання (В. Брюсов – Н. Петровська, І. Бунін – Г. Кузнецова та ін.), а також подружні пари (А. Ахматова – М. Гумільов, З. Гіппіус – Д. Мережковський, Л. Зінов'єва-Аннібал – В'яч. Іванов та ін.). Вивчення автобіографічних творів означених письменників є нині популярним у зв'язку з публікацією «текстів життя», що заповнили лакуни знання для розуміння їхніх «текстів мистецтва»; перш за все, стосовно творчості письменників-символістів, які втілювали в літературу життєтворчий метод. Як зазначила К. Еконен, «формування історії (нарративу) російського символізму з урахуванням гендерних аспектів вимагає окремого дослідження»⁵ [Еконен, 2011б, с. 115].

Серед вище названих пар найбільшу зацікавленість викликають засновники «нової релігійної свідомості» - З. Гіппіус і Д. Мережковський, які дотримувалися неоплатонічної концепції природи кохання, а також представники протилежних поглядів – В. Брюсов і Н. Петровська. Деякі аспекти їхньої спільної творчості були представлені в роботах Д. Гроссман, О. Лаврова, О. Матіч, М. Михайлової. Однак поза увагою дослідників залишилася проблема гендерної репрезентації філософії кохання в метатекстовому⁶ просторі їхньої творчості.

⁵ Тут і надалі переклад на українську наш.

⁶ Ми маємо на увазі літературознавче значення поняття «метатекст» за теорією металінгвістики М. Бахтіна [Ким, 2004, с. 206-209].

Отже, **актуальність** пропонованого дослідження викликана необхідністю прочитання спадщини російських символістів як «Універсального Тексту» (З. Мінц) гендерного літературного поля Срібного віку, що є причиною і результатом життєтворчості письменників-символістів, у якій головну роль відіграє філософія кохання.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане в межах наукової теми «Поетика літературно-художнього твору: теоретична, онтологічна, функціональна, інтермедіальна» (Державний реєстраційний номер 0018U0011041), що розробляється кафедрою теорії та історії української і світової літератури філологічного факультету Донецького національного університету імені Василя Стуса.

Тему роботи затверджено на засіданні Вченої ради Донецького національного університету імені Василя Стуса (протокол № 10 від 25 квітня 2018 р.).

Мета дослідження – з'ясування специфіки гендерної репрезентації філософії кохання у прозі творчих пар символістів: З. Гіппіус – Д. Мережковський і В. Брюсов – Н. Петровська.

Заявлена мета вмотивовує розв'язання таких **завдань**:

1) внести уточнення до опису історії становлення гендерології як науки і з'ясувати основні тенденції сучасного вивчення гендерного аспекту літератури;

2) визначити методологічні підходи до вивчення гендерної репрезентації прози символістів;

3) з'ясувати основні ідеї філософії кохання і статі, що склалися в особливій атмосфері культури Срібного віку;

4) простежити розвиток філософії кохання як теології статі у прозі З. Гіппіус і Д. Мережковського;

5) розглянути форми гендерної репрезентації життєвої романної історії відносин В. Брюсова і Н. Петровської в їхніх «текстах життя» і «текстах

мистецтва», що реалізують життєтворчий метод символістів.

Об'єкт дослідження – твори художньої, нефікційної та публіцистичної прози В. Брюсова, З. Гіппіус, Д. Мережковського і Н. Петровської, які є найбільш показовими для вивчення філософії кохання, гендерних поглядів та специфіки творчого діалогу вказаних авторів, а саме:

- індивідуальна проза: В. Брюсов – щоденники, статті «Священна жертва», «Пристрасть», роман «Вогняний Янгол», збірка оповідань «Ночі і дні»; З. Гіппіус – щоденники «Contes d'amour», «Про Колишнього», спогади «Дмитро Мережковський», художня проза 1890 – 1910-х рр., статті «Закоханість», «Звіробог», «Про кохання», «Арифметика кохання»; Д. Мережковський – трилогія «Христос і Антихрист», «Італійські новели» (1895 – 1897 рр.), філософсько-критична проза «Акрополь», «Лев Толстой і Достоевський», «Новий Вавилон», «Вночі про Сонце», «Про нове значення давньої трагедії», «Таємниця Трьох. Єгипет і Вавилон», «Таємниця Заходу. Атлантида – Європа», «Трагедія цнотливості і хтивості»; Н. Петровська – збірка оповідань «Sanctus amor», книга «Спогади», рецензії;

- спільна проза: В. Брюсов і Н. Петровська – «Листування: 1905 – 1913»; З. Гіппіус, Д. Мережковський, Д. Філософов – драма «Маків цвіт».

Предмет дослідження – гендерний аспект творчості письменницьких пар Срібного віку.

Методи дослідження. Для вирішення окреслених завдань було використано такі методи:

- описовий, культурно-історичний і порівняльно-історичний методи використовувалися при розгляді історії розвитку гендерних досліджень і задля характеристики уключеності В. Брюсова, З. Гіппіус, Д. Мережковського і Н. Петровської у літературне поле Срібного віку;

- біографічний – при співставленні біографічних фактів і особистісних характеристик письменників як визначальних моментів їхньої гендерної репрезентації у творчості;

- герменевтичний – при інтерпретації зазначених текстів В. Брюсова,

З. Гіппіус, Д. Мережковського і Н. Петровської з точки зору принципів діалогічності, контекстуальності, варіативності, емоційності, цілісності і толерантності;

- компаративний – при зіставленні жіночого і чоловічого поглядів на проблеми творчості, філософії кохання і статі письменників, а також при зіставленні концепцій філософії кохання означених пар письменників;

- психоаналітичний – при розгляді гендерної ідентичності письменників у репрезентації та впливу літературних образів на «життєвий сценарій».

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці з проблем гендерних досліджень і феміністської критики (вітчизняні: Н. Зборовської, Т.Гундорової, В. Погребної; зарубіжні: С. Гілберт і С. Губар, А. Колодни, Т. Мой, Е. Сіксу, Е. Шовалтер); літературного психоаналізу (Е. Берна, Н. Зборовської, З. Фрейда, К. Юнга); теорії тексту і автора (Р. Барта, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Кормана, Ю. Крістєвої, М. Фуко, У. Еко); наратології (Ж. Женетта); «нового історизму» (А. Анісімової, О. Еткінда); філософії кохання Срібного віку (Н. Джежер, Я. Саричева, В. Шестакова); дослідження життя і творчості символістів (М. Богомолова, Д. Іоффе, Л. Колобаєвої, О. Лаврова, З. Мінц, А. Пайман, В. Ходасевича); гендерних досліджень творчості письменників і філософів Срібного віку (К. Еконен, О. Матіч, М. Михайлової, О. Рябова, Ш. Шахадат).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше: реалізована власна стратегія порівняльного гендерного аналізу прози представників творчих письменницьких пар, яка зумовлена необхідністю уведення до гендерного літературознавства досліджень чоловічої і жіночої співтворчості; структуровані етапи розвитку теорії жіночих досліджень літератури ХХ ст.; розглянуті як імагологічний контекст культури гендерні стереотипи епохи, що зазначені у текстах філософів Срібного віку; простежені гендерна репрезентація і погляд на природу та сенс кохання З. Гіппіус і Д. Мережковського, В. Брюсова і Н. Петровської з використанням метафоричного поняття «гендерне дзеркало»; визначено, що ігрова стихія

епохи або карнавалізація (М. Бахтін) в амбівалентному вираженні породжує життєтворчий метод символістів і дозволяє автору по-різному кодувати своє «Я», використовуючи і варіант зміни статевої/гендерної ідентичності.

Теоретичне значення дослідження полягає у поглибленні наукової бази гендерних досліджень у літературознавстві, опрацюванні методології розвідки гендерного аспекту творчості письменницьких пар та їхньої гендерної репрезентації у прозі як реалізації стратегії «*Gender mainstreaming*» (гендерне інтегрування).

Практичне значення дисертаційної роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані при розробці навчально-методичних посібників і навчального контенту дисциплін «Гендерні дослідження у філології й освіті» та «Історія російської літератури (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)», а також під час читання загальних і спеціальних лекційних курсів та для підготовки курсових, бакалаврських і магістерських робіт із гендерної проблематики в літературі.

Особистий внесок автора. Дисертація й усі опубліковані статті написані автором одноосібно.

Апробація результатів дисертаційної роботи. Основні положення і результати роботи представлені у виступах

- на міжнародних наукових конгресах і конференціях: «Російська мова та література: проблеми вивчення та викладання в Україні» (Київ, 25 – 26 листопада 2003 р.), II Російський культурологічний конгрес з міжнародною участю «Культурне розмаїття: від минулого до майбутнього» (Санкт-Петербург, 25 – 29 листопада 2008 р.), «Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства» (Маріуполь, 9 листопада 2016 р.), «Сучасність класики», пам'яті професора Р. М. Піддубної (Харків, 22 – 24 вересня 2016 р.), «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії». Присвячена 80-річчю доктора філологічних наук, професора Таранця В. Г. (Одеса, 23 – 24 березня 2018 р.), «Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи»

(Маріуполь, 18 – 19 квітня 2018 р.), «Нефікційна література: статус, еволюція, рецепція, поетика від давнини до сучасності» (Луцьк, 20 – 21 квітня 2018 р.), «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, дослідження» (Київ, 11 – 12 травня 2016; Київ 26 – 27 квітня 2018 р.), «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 20 – 21 липня 2018 р.), «Наука без кордонів – розвиток в ХХІ столітті – 2018» (Будапешт, 26 серпня 2018 р.);

- на звітних науково-практичних конференціях викладачів Маріупольського державного університету «Актуальні проблеми науки та освіти» (Маріуполь, 1 лютого 2008 р.; Маріуполь, 3 лютого 2017 р.).

Публікації. За результатами дослідження опубліковано 16 наукових праць, із них – 7 статей у фахових виданнях України, 1 – в іноземному науковому виданні, 3 – у наукових виданнях, що входять до міжнародної наукометричної бази даних *Index Copernicus International* (Республіка Польща), а також 7 публікацій у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів (з відповідними підрозділами), висновків та списку використаної літератури (402 позиції). Загальний обсяг дисертації – 212 сторінок, із них 175 (8 д.а.) – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ: ІСТОРІЯ ПИТАННЯ І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Виникнення і розвиток гендерних студій

Однією із ознак зміни соціокультурної ситуації стала зацікавленість гендерними дослідженнями, які протягом останніх десятиліть стали популярними в багатьох галузях науки і посіли значне місце в університетських програмах. Вийшли монографії, хрестоматії та посібники з перекладами знакових робіт із проблем гендеру та подано широкий аналітичний матеріал, а саме: три випуски «Стать. Гендер. Культура. Німецькі та російські дослідження» (під редакцією Е. Шоре, К. Хайдер, Г. Звереві; 1999, 2001, 2003), «Антологія гендерної теорії» (укладачі О. Гапова і А. Усманова, 2000), «Уведення в гендерні дослідження» (упорядковані І. Жеребкіна та С. Жеребкін, 2001), «Теорія і методологія гендерних досліджень. Курс лекцій» (під загальною редакцією О. Вороніної, 2001), «Гендер і культура» (упорядкований В. Агеєвою та С. Оксамитною, 2001), «Основи теорії гендеру» (упорядковані В. Агеєвою, Л. Кобелянською, М. Скорик, 2004), «Гендерна теорія і мистецтво. Антологія: 1970-2000» (2005) та ін. Зважаючи на те, що з часу публікації цієї значної низки робіт з гендерології пройшло майже 20 років, а деякі ключові західні дослідження стали доступними лише нещодавно і не всі перекладені, ми дозволили собі внесення деяких уточнень в уже існуючі огляди історії становлення гендерології як наукового знання і виділити основні тенденції в сучасному вивченні гендеру.

Уявлення про з'яву статей в різних культурах бере початок у космологічних міфах. Так, в індійській міфології воно пов'язане з мотивом страху перед самотністю, тому Пуруша (прабатько), розпадаючись на дві половини, створює жінку і чоловіка («Брихадараньяка-упанішад») [Темкин, Эрман], у давньогрецькій – з розділом андрогіна на чоловіка і жінку через

острах богів (викладено в діалозі Платона «Бенкет»), у китайських ученнях дао – з інь і ян, які зображують у вигляді кола, де світла (чоловіча) і темна (жіноча) сторони розділені сигмою, «таким чином, символізуючи той факт, що кожен із модусів повинен містити в собі зародок своєї протилежності» [Пигалев, Евдокимцев, с. 1347]. Незалежно від походження, ці міфи повністю (індійський) або частково (китайський і давньогрецький) пов'язані з уявленнями про родючість і продовження людського роду, де чоловік і жінка – частини цілого. Патріархальне суспільство внесло зміни в соціальне становище статей, які залежали від умов життя, релігійних і філософських поглядів.

Процес соціалізації статей розглядався і описувався, починаючи з античності [Теория и методология..., 2001, с. 29-49; Основи теорії гендеру, 2004, с. 30-78]. Отже, появі гендерології передували багатовікова «філософія статей», теорія статевої ролі і жіночі дослідження.

Використання терміну «гендер», за словами Д. Янсена, було розповсюджене у англomовному науковому середовищі після II Світової війни, а у середині 1950-х років почало з'являтися у наукових виданнях («gender» J. Money (1954), «neutral gender» W. Masters (1955), «gender role» J. Money, J. Hampson і J. Hampson (1957), «psychogender» D. Carpon (1958) та ін.) [Janssen, 2018]. Значну роль у процесі закріплення терміну в науці зіграв психолог Р. Столлер у 1960-х рр., публікуючи результати своїх досліджень про розвиток особистості людини в його відповідності або невідповідності до біологічної статі у статтях і книзі «*Sex and Gender: on the Development of Masculinity and Femininity* («Стать і гендер: про розвиток маскулітності і фемінності»)» (1968). У цих публікаціях він репрезентував термін «gender identity» (статева ідентичність) і обґрунтував його відмінність від «sexual activity» (статева активність), які, на його думку, є суміжними і нерозривно пов'язаними між собою поняттями, де *sexual* матиме конотацію біологічну або фізіологічну, а «gender» – всі інші, окрім названих [Stoller, с. 7]. Він звернув увагу на те, що можна говорити про чоловічу та жіночу стать, а можна

говорити про маскулінність і фемінність, і не обов'язково при цьому мати на увазі щось з області біології або фізіології. Розділивши поняття біологічна стать і соціальна статева репрезентація як «*sex*» і «*gender*», він стверджує, що кожен із цих термінів може розвиватися надалі своїм абсолютно несподіваним способом.⁷

Сьогодні ми можемо виділити декілька таких шляхів розвитку терміна «гендер», які визначили неоднозначність його сучасного трактування. По-перше, продовження дослідження гендерної і статевої ідентичності в психології, ендокринології та біології (І. Гоффман, Д. Зіммеман Р. Столлер, К. Уетс, Р. Унгер та ін.), уведення понять «гендерний дисплей», «гендерна роль», «створення гендеру». По-друге, вивчення гендеру як соціально нав'язаного статусу жінки чи чоловіка, використання терміна в феміністському або маскулінному дискурсах, розгляд проблем влади та пригнічення (Д. Батлер, М. Вітлінг, О. Вороніна, М. Кімел, І. Кон, Р. Коннелл, Н. Пушкарьова, Г. Рубін, А. Річ, Л. Татл та ін.). По-третє, вивчення гендеру як співвідношення статей (Д. Лорбер, Т. де Лоурентіс, Ш. Ортнер, Р. Хоф). Усі три явища нерозривно пов'язані, але мають різний пафос і спрямованість.

Гендерні дослідження також залежать від дисципліни, в межах якої цей аспект розглядається, і часу проведення даного дослідження, оскільки поняття гендер та гендерологія мають свою піввікову історію. Перш за все, гендерні проблеми почали розглядати антропологі. К. Уест і Д. Зіммерманн у статті «Створення гендеру» (1991) розповідають, що в кінці 1960-х - початку 1970-х рр. у викладенні даної тематики вже чітко розмежувалися стать і гендер. Останній визначався як «досяжний статус», який «конструюється психологічними, культурними і соціальними засобами» [Уест, Зіммерманн, с. 193]. І тоді ж вони зіткнулися з проблемою, яка полягала в тому, що результати досліджень статі і гендеру виходили за межі первісних знань і

⁷Надалі ми будемо використовувати традиційне вживання термінів *sex* і *gender* в українському перекладі як *стать* і *гендер*

визначень, і тому запропонували розглядати приналежність статі і гендер як керовані форми поведінки, «які влаштовані з урахуванням того, що інші судять нас і реагують на нас особливим чином», тому що фундаментальним аспектом формування гендерної ідентичності є процес його взаємодії з іншими [Уэст, Зиммерман, с. 210].

У статті «Обмін жінками: нотатки про «політичну економію» статі» (1975) Г. Рубін вперше виводить термін гендер за межі соціально-психологічних досліджень. З точки зору автора, гендер невіддільний від статі, тому вона розглядає даний аспект як систему «стать/гендер», що являє собою «набір механізмів, за допомогою яких суспільство перетворює біологічну сексуальність у продукти людської діяльності і в межах яких ці перетворені сексуальні потреби задовольняються» [Рубин, с. 91]. Рубін презентує й інші визначення, запропоновані для назви цієї системи, а саме: спосіб відтворення і патріархат. Вона доводить, що «система «стать/гендер» є більш широкою, ніж «стосунки, пов'язані з продовженням роду, тобто з відтворенням у біологічному сенсі» [Рубин, с. 97], а також те, що, на відміну від патріархату, «це нейтральний термін, який позначає дану галузь і вказує, що пригнічення не є неминучим, а являє собою продукт специфічних соціальних відносин, які її організують» [Рубин, с. 98]. Система приймає спостережувані і емпіричні форми системи спорідненості, які спираються на шлюб і «трансформують біологічних осіб чоловічої та жіночої статі в категорії «чоловіків» і «жінок», кожна з яких являє собою неповноту, половину, яка може знайти цілісність при з'єднанні її з іншою половиною» [Рубин, с. 107]. Отже, «індивідам присвоюється гендерна ідентичність (*engender*) для забезпечення гарантій шлюбу», оскільки на даному інституті будується політична і економічна система суспільства. У побудованій на винятковості ідентичної системи, автор убачає процес пригнічення особистості, пригнічення «природної подібності: в чоловіках – усього того, що є місцевим варіантом характерних «фемінінних» рис; в жінках – того, що в даному співтоваристві визначається як «маскулінні риси», що призводить її до висновку: «гендер є соціально нав'язаним поділом

статей», а система «стать/гендер» – продукт «історичної діяльності людини» [Рубин, с. 108]. Створюючи дослідження шляхом критичного розгляду праць з антропології К. Леві-Стросса, психоаналізу З. Фрейда і політекономії К. Маркса і Ф. Енгельса, вона закладає концепцію міждисциплінарних гендерних досліджень, які використовують результати і методологію дисциплін-основ. Г. Рубін також уводить термін «гендер» у поле жіночих досліджень, де він набув широкого використання.

За свідченням Л. Аусландер, у другій половині 1990-х рр. «Головним підходом до гендеру залишається той, що розглядає долі жінок і так звані гендерні аспекти соціальних, політичних інститутів і риторик» [Auslander, с. 9], що підтверджують огляди з історії розвитку гендерології, наявні практично у всіх навчальних і наукових працях початку ХХІ століття (див. «Введение в гендерные исследования» [Введение.., 2001, ч.І, с. 17-48], «Основи теорії гендеру» [Основи.., 2004, с. 79-108], Н. Пушкарьова «Що таке «гендер»? (Характеристика основних концепцій)» [Пушкарева, 2005], Р. Хоф «Виникнення і розвиток гендерних досліджень» [Пол. Гендер.., 2009, с. 31-60] та ін.). Ґрунтовна епістемологічна історія гендеру в ХХ столітті та його сприйняття в країнах СНД дана в статті С. Шакирової «Ґлумачення гендеру» (2000). Вона вказує, як уявлення про гендер у межах жіночих досліджень знаходиться в діапазоні від сприйняття його як ідеологічної системи, яка підтримує примусову гетеросексуальність (М. Віттіґ, А. Річ, Г. Рубін), і системи владних відносин (Д. Скотт), до есенціалізму (М. Гатенс) [Шакирова].

Однак поряд із жіночими розвивалися і чоловічі дослідження. Як свідчить І. Кон, у 1970-х роках у США з'явився «Чоловічий визвольний рух» (The Men's Liberation); «його організаційним центром у 1970-80-х рр. була «Національна організація для чоловіків, що змінюються», яку в 1991 р. замінила «Національна організація чоловіків проти сексизму (*The National Organization for Men Against Sexism – NOMAS*)» [Кон, 2001, с. 564]. Чоловічий рух поширився у США, Англії і особливо в Австралії. Виступи його учасників містили ідеї звільнення від статевої ролі стереотипів, визнання чутливості,

сили, активності, розуму, слабкості властивостями загальнолюдськими. У 1980-х рр. зародився «міфопоетичний рух», члени якого використовували наратологічні методи для подолання типових чоловічих складнощів і проблем виховання хлопчиків. Особливого значення у цей час набула перша прозова книга поета Р. Блая «Залізний Джон» (1990), у якій він через образи дикуна і дикої людини подає художньо-філософське осмислення чоловічих типів.

У 1990-х рр. принципи жіночих і чоловічих рухів були практично дзеркальними. Вони прагнули розвивати феміністський рух, виступали на захист прав представників своєї статі та прав геїв. Однак, як вважає І. Кон, більш масовими були консервативно-охоронні чоловічі рухи, які намагалися відстоювати чоловічі привілеї [Кон, 2001, с. 567]. Наприклад, «Рух за права чоловіків (*The Men's Rights Movement*)», представники якого бачили серйозну загрозу для чоловіків у зростаючому впливі жінок і фемінізації чоловіків, що нагадувало побоювання О. Вейнінгера, висловлені ним у книзі «Стать і характер» на початку ХХ століття.

Чоловічий рух, твори Р. Блая та інших науковців не залишилися поза увагою феміністських досліджень, про що свідчить Л. Аусландер, кажучи, що розуміння чоловіками власного гендеру стає вирішальним фактором для розвитку гендерології, тому що все більшого значення набувають порівняльні дослідження: «Оскільки гендер має відносну природу і у його конструюванні центральним є процес диференціації, ігнорування одного гендеру тягне ігнорування іншого» [Аусландер, 2001, с. 70].

Можна вважати, що вивчення гендеру як співвідношення статей почалося з дискусійної статті «Чи співвідноситься жіноче з чоловічим так само, як природне з культурним?» Ш. Ортнер (1972), у якій, слід зауважити, власне термін не був вжитий. Розглядаючи проблему гендерної асиметрії, де жінка ототожнюється з природою, а чоловік – із культурою, що є запорукою дихотомії і підпорядкування жінки, автор вважає, що чоловіки генетично не призначені домінувати над жінками, що останні більш поневолені усередині свого виду. Вона вважає, що «як чоловіки, так і жінки можуть і повинні бути

однаково залучені у проекти творчості і трансцендентності. Тільки тоді жінки будуть розглядатися як узгоджені з культурою, в триваючій діалектиці культури з природою» [Ortner, с. 31].

Надалі ми зустрічаємо розгляд гендеру як співвідношення статей у роботах Т. де Лауретіс, Д. Лорбер, Р. Хоф та ін. Це значення було зафіксоване у соціологічній енциклопедії 1992 року, в якій Дж. Лорбер визначає гендер як «модель соціальних відносин між жінками і чоловіками; вона не тільки характеризує їхнє міжособистісне спілкування або взаємодію в сім'ї, а й визначає їхні соціальні відносини в основних інститутах суспільства, наприклад, в соціальних класах, в ієрархіях великих організацій і при формуванні структури зайнятості» [Лорбер, 1994, с. 127].

Однак Р. Брайдотті в статті «Статева відмінність як політичний проект номадизму» висловлює свою незгоду з об'єднанням під назвою «гендерні» «жіночих» і «чоловічих» досліджень. Вона наголошує, що: «головним припущенням, що лежить у основі «гендерних досліджень», є нова симетрія між статями, яка на практиці може призвести до відновлення інтересу до чоловіків і чоловічих досліджень» [Брайдотти, с. 228]. Її побоювання пов'язані з можливістю у цьому випадку повернутися до універсальних досліджень, які, на її думку, ототожнюють загальнолюдське з чоловічою точкою зору, а жіноче знову буде розглядатися в категорії іншого. Для часу написання статті це побоювання було цілком зрозумілим, тим більше, що всередині феміністського дискурсу не було єдиної думки. Представники американської гендерної теорії виступили «на користь десексуалізованої (*desexualized*) і вільної гендерної настанови», яка прагне до андрогінності, а представники французької теорії відмінності статей або «*écriture feminine*» (жіноча писемність) увели «новий «жіночий» (*feminine*) полюс дихотомії статей для того, щоб створити для неї нові значення і репрезентації», спираючись на вивчення тексту [Брайдотти, с. 229]. Р. Брайдотті визначає гендер як релятивну фікцію (в юридичному значенні), тобто становище ще не визначене, але загальноновизнане, в межах якого «конструюються такі категорії, як суб'єкт,

об'єкт, чоловіче, жіноче, гетеросексуальне, лесбійанське» [Брайдотти, с. 233]. Отже, суб'єкт, який мислить і пізнає, не сприймається як щось єдине, він постає у множинності відмінностей і відсутності ієрархії – цей стан Р. Брайдотті називає «номадизмом».

Дослідження психологів, біологів і ендокринологів у 1990-х рр. підтверджують думку про множинність відмінностей, руйнуючи непорушність жіночої та чоловічої статі. Так, говорячи про принципи гендерного конструювання в оглядовій статті до монографії «*The Social Construction of Gender* (Соціальна конструкція гендера)» (1991), Дж. Лорбер і С. Фаррелл стверджують, що чоловіча і жіноча стать більше не є чітко визначені. Перед біологами і ендокринологами постала складна картина, в якій виділяються хромосомна, гонадальна і гормональна стать, що працюють під впливом різних середовищ, а «з позиції соціального конструювання гендеру і стать, і гендер є соціально досяжними статусами» [Лорбер, Фаррелл, с. 187].

Т. де Лауретіс назвала дослідження, які виходили за межі чоловічих і жіночих «*Queer Theory*», вперше використавши цю назву для спеціального випуску «*differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 3.2 (Summer. 1991)*». У свою чергу, Л. Аусландер у статті з показовою назвою «*Do Women's + Feminist + Men's + Lesbian and Gay + Queer Studies = Gender Studies?*» зазначає, що «у 1980-90-х рр. багато дослідників з віком відмовлялися бути класифікованими як геї, лесбійанки, натурали або бісексуали» [Auslander, с. 11]. «*Квірнесс*» – поняття, що дозволяє людям уникати поділу за сексуальною практикою. При цьому вона стверджує, що квір і гендер радше наближають вивчення чоловіків і жінок, ніж розділяють їх, тому вчених, які надають перевагу одній із дослідницьких перспектив, «важливо зберігати під одним дахом», щоб вони могли «вчитися один у одного» [Auslander, с. 12]. Виходячи з назви її статті, їх треба об'єднати під загальним поняттям «гендерні дослідження». Це пояснює, чому в роботах початку XXI століття, не зважаючи на спроби розмежування Women's Studies от Gender Studies, про що пише

Р. Хоф [Пол. Гендер..., с. 31-32], продовжується тенденція вивчати відокремлене жіноче питання, презентуючи свою роботу як гендерне дослідження. Перш за все, це стосується публікацій з культурології та мистецтва.

Так, в антології «Гендерна теорія і мистецтво. 1970-2000» вміщені тексти провідних теоретиків гендерної/феміністської критики, матеріалом для яких слугували саме жіночі візуальні практики в живописі, кіно і сучасному мистецтві. Як зазначає Л. Бредихіна: «при відборі текстів про сучасне мистецтво укладачі керувалися тим, що воно, означаючи відкритість і проєктивність художньої свідомості, історично народилося і розвивалося пліч-о-пліч із теорією західного фемінізму та гендерними дослідженнями» [Бредихина, с.6].

При вивченні гендерного аспекту в більшості випадків теоретичним підґрунтям у вітчизняних дослідженнях стає феміністська теорія і практика, яка була розроблена в українському літературознавстві В. Агеєвою, Т. Гундоровою, О. Забужко, Н. Зборовською, С. Павличко, В. Погребною та ін. Це пояснює феміністський зміст розділів про гендерне вивчення літератури в посібниках «Уведення в гендерні дослідження» [Введение..., ч.І, с. 543-561], «Основи теорії гендеру» [Основи, с. 426-445], що доводить тезу Р. Хоф про неможливість обґрунтування гендерних досліджень «без розуміння висунутих жіночими дослідженнями проблем» [Пол. Гендер..., с. 32].

1.2. Історія і теорія «жіночих» досліджень літератури ХХ століття

У становленні теорії «жіночих» досліджень літератури, які співвідносяться з хвилями фемінізму, але мають свою специфіку, і які ми відрізняємо від періодизації «Women's Studies» у США, можна умовно виділити три етапи:

- *андрогінний* (до 1960 р.), в якому жіноча творчість розглядається в загальнолітературному процесі, але з точки зору емансипації. Опис цього періоду було оприлюднено нами у доповіді на Міжнародній конференції

«Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи» [Педченко, 2018(г)];

- *феміністський* (1960-1980-і) – час підйому феміністського руху і розвитку *Women's Studies* у США і теорії відмінності статей у Франції. Торіл Мой назвала його класичним періодом феміністської критики [Мой, 2004], враховуючи, що саме у цей час складається теорія, заснована на дослідженнях М. Еллманн, Л. Іригерей, А. Колодни, Е. Сіксу, Е. Шовалтер та ін.;

- *гендерний* (з середини 1980-х рр.) – період глобального інтересу до проявів гендерної самоідентифікації особистості, гендерної метафори і питання співвідношення статей.

Головними представниками андрогінного етапу по праву вважають В. Вулф і С. де Бовуар, які, виступаючи за рівноправність жінок і чоловіків, не називали себе феміністками, але саме їхні роботи визначили подальший розвиток жіночих досліджень. Проблему андрогінності автора і становище жінки в літературі В. Вулф виклала в есе «Власний простір» (1929), де вона практично визначила основні напрямки феміністської критики, розмірковуючи над темою лекції «Жінка і література». Перш за все, це аналіз соціального становища жінок і жіночих образів у чоловічій літературі, результатом якого стало одне з найбільш цитованих її висловлювань про те, що жінка століттями «служила чоловікові дзеркалом, здатним вдвічі збільшувати його фігуру» [Вулф, 2012, с. 480]. Вона бачить у залежності чоловіка від бажання в кращому світлі відбиватися в цьому дзеркалі причину його потреби в жінці, її багатостороннє зображення в чоловічій літературі та в той же час – причину її пригнобленого стану в житті, де жінок «замикали, били і тягали за коси».

На наш погляд, це віддзеркалювання можна назвати метафоричним поняттям «гендерне дзеркало», що є важливим для визначення відносин у творчих парах письменників. Тему дзеркала в гендерних дослідженнях традиційно розглядають з точки зору теорій Ж. Лакана, як самоосмислення власного гендеру, наприклад, монографії «Розмови з дзеркалом і

Задзеркаллям: Автодокументальні жіночі тексти в російській літературі першої половини XIX століття» І. Савіної [Савкіна, 2007] та «Гендер у дзеркалі: культурний імідж і діяльність жінок» Д. Мейерс [Meuers, 2002]. Однак в статті «Жінка і Дзеркало» Т. Гундорова звертається до спостереження В. Вулф і розглядає з цієї позиції жіночі образи в текстах М. Гоголя, З. Фрейда і М. Нечуй-Левицького [Гундорова, 2000]. Якщо «лінзи гендеру», за означенням С. Бем, характеризують суспільні явища, що «пояснюються і використовуються культурою, а їх соціальний зміст залежить від історичного та сучасного контексту» [Бем, с.35], то «гендерне дзеркало» здебільше характеризує особистісні стосунки людей. У наступних розділах ми будемо звертатися до цього поняття для визначення характеру чоловіче-жіночого віддзерклювання в творчих парах письменників у зіставленні з тезою В. Вулф.

В. Вулф не обмежує огляд жіночої літератури відомими іменами: «Декілька зауважень про Фанні Берні і про Джейн Остен, данина поваги сестрам Бронте і історія засніженого Хоурта, пара дотепних висловлювань про міс Мітфорд, шанобливий натяк на Джордж Еліот, посилення на пані Гаскелл» [Вулф, 2012, с. 463], тому що їм передували цікаві та незвичайні письменниці XVII-XVIII ст., серед яких вона виділяє Леді Уінчлсі, Маргарет Ньюкасл, Дороті Осборн і Афру Бен. «Шедеври не народжуються самі по собі та поодинці; вони – результат багаторічної думки, виношеної спільно, всім народом, так що за голосом одного стоїть досвід багатьох» [Вулф, 2012, с. 496]. Вивчення цього історико-літературного жіночого досвіду і біографій письменниць через їх автобіографічну прозу і листування стане головним напрямком феміністської критики, яке Е. Шовалтер назве «гінокритикою».

У цьому ж есе В. Вулф окреслила аспекти гендерних досліджень: вплив статі на роботу романіста, проблема домінування суб'єктивного досвіду і думки письменника, яка робить очевидним для неї той факт, «що чоловік дуже вузько і однобоко дивиться на жінку, як, втім, і вона на нього» [Вулф, 2012, с. 505], вплив життєвого досвіду на художню практику. Так, різні погляди і знання визначаються, за її глибоким переконанням, способом життя

письменника, що вона демонструє, порівнюючи життєві обставини Дж. Еліот і Л. Толстого [Вулф, 2012, с. 499], якого в есе «Російська точка зору» називає «найбільшим із романістів» [Вулф, 1981, с. 288]. Як зауважила К. Генієва, «російська тема – особлива проблема в творчості і в житті Вірджинії Вулф» [Генієва 2009]. Показово, що для знайомства з творами Л. Толстого, Ф. Достоєвського, І. Тургенєва, А. Чехова вона навіть почала вивчати російську мову. У творчості великих російських романістів письменниця не виявила тих протиріч з новою творчістю, які знаходила у творах великих англійських прозаїків (А. Беннет, Д. Голсуорсі, Г. Уеллс), про що писала в есе «М-р Беннет і місіс Браун» [Вулф, 2012, с. 443]. У вмінні Л. Толстого дарувати правду вона вбачає бездоганність художника, але не знає про велику жінку, яка докладала свою руку до текстів письменника, яка була поруч із ним дружиною, редактором, перекладачкою, видавцем і, зазвичай, «дзеркалом».

У «Власному просторі» В. Вулф стверджує, що ворожнеча статей – ознака незрілості, що письменникові «потрібно бути жіночо-мужнім або ж мужньо-жіночим» [Вулф, 2012, с. 517], тому що вільно висловлювати свої почуття, бути чуйним, творчим і полум'яним може тільки андрогінний розум. «Якийсь союз чоловіка і жінки повинен скластися в свідомості, перш ніж твір буде закінчено. Протилежностям потрібно одружитися» [Вулф, 2012, с. 517]. У художній практиці вона втілила андрогінну концепцію в романі «Орландо», де пише: «У кожній людині є коливання від однієї до іншої статі, і часто лише одяг зберігає чоловіче чи жіноче обличчя, тоді як всередині йде зовсім інше життя» [Вулф, 2010, с.427]. Саме андрогінна концепція В. Вулф викликала широку дискусію серед представниць класичного періоду феміністської критики, про що свідчить Т. Мой [Мой, с. 23-42], але вона також стала предметом широкої зацікавленості для сучасних гендерних досліджень [Caughie; Montashery; Whitmore].

Книга, що практично здійснила революцію в жіночому питанні, змінила свідомість другої половини ХХ століття – це філософська праця С. де Бовуар «Друга стаття», у якій «їй вдалося повернути до гендерної проблематики

філософію екзистенціалізму», зберігаючи «інтелектуальну незалежність навіть від Сартра» [Гендерная проблематика., с.80]. Згодом книга набула популярності не лише в Європі. Як зауважила К. Оффен, «промовиста формула Симони де Бовуар – «Жінкою не народжуються, нею стають» – надихнула багатьох читачок по обидва боки Атлантики» [Offen, с. 291]. Саме вживання слова «*sexe*» (фр.) у назві книги було викликом суспільству, яке традиційно тримало питання статі під знаком «табу». Як зазначає Є. Пасхар'ян, «Уперше проблема емансипації жінок осмислювалася настільки глобально» [Гендерная проблематика., с.79].

С. де Бовуар змусила замислитися про історію жінок і подивитися на проблему становища жінок у суспільстві, надихнувши ціле покоління феміністок, однак сама довгий час не поділяла їхніх поглядів і приєдналася до руху тільки в 1972 році. У «Другій статі» вона пише: «Феміністи перебільшують результати, яких вони досягають, і не бажають помічати хисткості їхнього положення» [Бовуар, 1997, с. 761]. З іншого боку, відомі феміністки (Л. Іригерей, Е. Сіксу та ін.) неоднозначно ставилися до висновків письменниці-філософа; перш за все, вони критикували її концепції жіночого тіла і універсалізму, але підтримували ідею жіночої «трансцендентності» і критику малої соціальної участі жінки в житті суспільства.

Окрім того, С. де Бовуар не надто високо поцінювала жіночу творчість, вважаючи, що жінка «вливає душу в розмовах, листах і щоденниках. І якщо вона хоч трішки честолюбна, вона пише мемуари, перетворює історію свого життя на роман, оспівує свої почуття у віршах» [Бовуар, 1997, с. 783]. Головною проблемою жіночої літератури вона вважає відсутність «відгомонів метафізичних роздумів» і «чорного гумору» [Бовуар, 1997, с.789]. Однак автор «Другої статі» визнає, що твори жінок виглядають посередньо в тому випадку, коли їх порівнюють із текстами «великих» письменників (Стендаля, Толстого, Достоевського) і вважає, що для жінки «майбутнє широко відкрите» [Бовуар, 1997, с. 790], що вона доводить, створюючи «Мандарини» (1954), «Сила обставин» (1960), «Дуже солодка

смерть» (1964), «Чарівні малюнки» (1966), «Зломлена жінка» (1968), «Трансатлантичний роман. Листи до Нельсона Олгрена 1947-1964» (1997). Досить лаконічно доробок С. де Бовуар визначила Ю. Кристева, зазначивши, що вона «створила скандал і школу» [Kristeva, 2009].

Історія розвитку феміністського етапу пов'язана з жіночим рухом, який набув широкого розмаху після виходу книги Б. Фрідан «Загадка жіночності» (1963) і подій року великого перелому (1968). Як завважила Е. Шовалтер, одна з найбільш відомих теоретиків періоду, «жіночий рух кінця 60-х рр. закликав до життя і феміністську критику чоловічої культури, і жіночу естетику, яка стверджувала жіночу культуру» [Шоуолтер, с.319]. Огляд основних проявів феміністської критики було викладено в статті А. Колодни «Танці на мінному полі» (1980). Деякі спостереження щодо теорії, практики і політики феміністської літературної критики – в книзі Т. Мой «Сексуальна / текстуальна політика: Феміністська літературна теорія» (1985).

На думку А. Колодни, початком і теоретичним обґрунтуванням власне феміністської критики стала книга М. Елман «Думки про жінок» (1968), яка присвячена викриттю статевозалежних стереотипів стосовно жінок-письменниць в американській і британській «фалічній критиці». Як зауважує Р. Хоф, «Теорії, які приписували жінкам особливу ірраціональність, лагідність і домовитість, стали вважатися тепер чоловічими стратегіями, що мають на меті не стільки пояснити, скільки виправдати існуючий status quo» [Пол. Гендер., с. 35]. Т. Мой вважає, що «матір'ю» і предтечею феміністської критики в англо-американській традиції стала книга К. Міллет «Сексуальна політика» (1969). У третьому розділі «Літературні роздуми» дана ілюстрація того, «як реалізується сексуальна політика влади, описана в попередніх розділах, на прикладі творів Д. Г. Лоуренса, Генрі Міллера, Нормана Мейлера і Жана Жене», що, на думку Т. Мой, поклато початок «новому феміністському підходу в літературі як потужному критичному інструменту, з яким не можна не рахуватися» [Мой, с. 48]. З іншого боку, вона високо поціновує книгу «Думки про жінок» М. Елман і з жалем зазначає, що книга не знайшла

достатньо широкого відгуку у феміністок, як «Сексуальна політика», тому що мала менше політичний, а більше літературний характер, але стверджує, що «разом із дослідженням Міллет книга Еллманн може по праву вважатися натхненницею напрямку, який часто називають «критикою образів жінок» [Мой, с.57].

Одним із вагомих досягнень феміністської наукової школи багато хто вважає публікацію забутих або ігнорованих раніше творів жінок, що пов'язане з радикальною зміною ставлення до історії літератури і новим розумінням розвитку жіночої літературної традиції. Перш за все, це роботи з історії англо-американської літератури Е. Моєрс «Літературна жінка» (1976), Е. Шовалтер «Їхня власна література» (1977) і С. Гілберт і С. Губар «Божевільна на горищі» (1979), які «посіли своє місце серед класичних праць феміністської критики» [Мой, с.80]. Слід зауважити, що новий погляд на історію літератури пов'язаний не тільки з жіночим рухом, а й зі зміною вимог до вивчення літератури, впливом постструктуралізму та нового розуміння історизму, як зазначає Х.-Р. Яусс у статті «Історія літератури як провокація літературознавства» (1995). На його думку, «прірва між літературою та історією, між естетичним та історичним знанням стане переборною тільки в тому випадку, якщо історія літератури буде не тільки описувати процес спільної історії в дзеркалі літературних творів, а якщо в ході «літературної еволюції» розкриватиме у власному сенсі слова ту армуючу суспільну функцію, яка притаманна літературі, як і іншим конкуруючим між собою мистецтвам або соціальним силам, які беруть участь у процесі емансипації людини від її природної, релігійної або соціальної скутості» [Янус, с. 84].

Отже, починається перегляд літературного канону, зокрема, обґрунтування феміністською критикою його патріархальної сутності, і створення альтернативної жіночої парадигми літературної традиції. «Виходило, що жінки розробили унікальну або як мінімум безперервну власну традицію, і це особливо захоплювало тих з нас, хто займався тією чи іншою національною літературою або тим чи іншим історичним періодом», – пише

А. Колодни [Колодни, с.823]. Цій же проблемі вона присвячує статтю «Карта перечитування: гендер та інтерпретація літературних текстів» (1980), у якій розглядає принцип створення жіночої літературної парадигми, використовуючи діалектичну теорію Г. Блума, викладену ним у статті «Карта неухаги» (1975). На його думку, поет, читач і критик є учасниками однієї культурної парадигми, які знають «одну систему текстів». Відповідно, жінки досить довгий час були позбавлені права пізнавати її, і взагалі не мали права на освіту, за рідкісним винятком, що визначило розвиток їхньої творчості поза каноном і створення своєї літератури [Kolodny, 1980]. Про це ж говорила і В. Вулф, як було зазначено вище.

Протягом 1970-х рр. феміністська критика зробила літературу полем ідеологічної битви за право жінки бути читачем і письменником. Як зауважила А. Колодни, «феміністська критика дуже швидко перейшла від усього лише «викриття сексизму у кожному наступному літературному творі» (*Robinson*) до виразних натяків на «нові шедеври нової історії літератури» (*Showalter*)» [Колодни, с.823], оцінити, які неупереджено і чуйно існуючі критичні школи і методи були недієздатними.

Закликом до створення своєї літератури стало епатажне есе Е. Сіксу «Регіт Медузи» (1975), яке можна назвати маніфестом літературного фемінізму. Головна його теза – «жінки повинні писати своїм тілом» [Сіксу, с. 811], що має привести до створення нової мови і зруйнувати текст фалоцентричної влади. Тут доречно згадати популярне інтерв'ю М. Фуко (1975), в якому він визначив, як реалізуються відносини тіла і влади, яке значення в розвитку суспільних стосунків має тіло. Даний факт підтверджує важливість уявлення про тіло і сексуальність як засоби боротьби з владою у представників різних дослідницьких напрямів 1970-х рр. Е. Сіксу стверджує, що лист марковано, він не визначається статтю автора, а являє собою маскулінний і фемінний спосіб письма, говорить про створення тексту, як про розмову з іншим, але також засвідчує бісексуальність письменника, яку відрізняє від андрогінності: «...я протиставляю іншу бісексуальність, де всі

суб'єкти не грають у фальшивому театрі фалоцентричного спрямування, але самі створили свій (її/його) еротичний всесвіт. Бісексуальність – це відчуття кожним у самому собі (жінці, чоловікові), у різних проявах і з різним ступенем постійності, присутності обох статей; не виняток – як відмінностей між ними, так і будь-кого з них; і, завдяки цьому «самоприпущенню», – множення ефектів насолоди, що прописуються на всіх частинах мого іншого тіла» [Сиксу, с. 809]. З іншого боку, Л. Ірігаре говорить про «письмо, віднесене до жіночого», що є аутоеротичним і плюральним. М. Варикаша характеризує її стиль, як «просякнутий сексуальними натяками, базується на маскарадї, штучності та звабленні, тобто на характеристиках, притаманних фемінним текстам, мові коханки» [Варикаша, с. 85].

Отже, формуються два аспекти феміністської критики: один спрямований на вивчення літератури про жінок, написаної чоловіками, а другий – жіночої літератури з точки зору жінок. Про необхідність термінологічно розмежувати ці аспекти говорить Е. Шовалтер у роботі «До питання про феміністську поетику» (1979), де пропонує дослідження про жінку як читача називати феміністською критикою, а про жінку як письменника – гінокритикою. На її думку, предметом вивчення феміністської критики стають «зображення і стереотипи жінок у літературі, недоліки і невірні уявлення про жінок у критиці і тріщини в літературній історії, побудованій по-чоловічому» [Showalter, 1986], тому що в ролі читача жінка виступає споживачем чоловічої літератури і, відповідно, «досліджує ідеологічні припущення літературних явищ» [Showalter, 1986] із позиції жінки. З іншого боку, якщо йдеться про жінку-письменницю, то зацікавленість дослідниці-жінки охоплює розгляд психодинаміки творчості, проблеми мови, розвитку літературної кар'єри, а також літературну історію, творчість письменниць та їхні твори. Для даного типу дискурсу вона запропонувала адаптований нею французький термін *la gynocritique*: «*gynocritics*» (з гр. *gynē* – жінка). Як зазначає Е. Шовалтер, «феміністська критика по суті політична і полемічна, з теоретичною приналежністю до марксистської соціології та

естетики; гінокритики більш автономні і експериментальні, з підключенням до інших способів нових феміністських досліджень» [Showalter, 1986]. Вона також говорить про зв'язок гінокритики із структуралізмом та іншими теоретичними школами.

Реалізацією методології гінокритики стала робота Е. Шовалтер «Їхня власна література» (1977), де вона вперше виділила три фази розвитку жіночої літератури: *Feminine (1840-1880)*, *Feminist (1880-1920)*, *Female (1920)*, досліджуючи творчість англо-американських письменниць XIX-XX ст.. Відмінною рисою першої фази Е. Шовалтер вважає використання письменницями чоловічих псевдонімів, які стали не тільки можливістю для англійських письменниць XIX століття «впоратися з подвійним літературним стандартом», а й надали «нерегулярний тиск на розповідь, впливаючи на тон, дикцію, структуру і характеристики» [Showalter, 1986], тому сенс слід шукати між рядками, пройнятими іронією. В. Вулф писала, що вони – «жертви внутрішньої боротьби, яким судилося (що випливає з їхніх творів) марно намагатися сховатися за чоловічим ім'ям» [Вулф 1992, гл.3]. Коли ж особисте відчуття несправедливості, виражене в романах класової боротьби, стає феміністичним, тобто «коли покоління нових жінок переоцінило роль жінки-митця у плані відповідальності перед страдницями-сестрами» (Showalter, 1979), настає феміністська фаза. І, нарешті, в третій фазі йдеться про відмову від імітації та протесту, як двох форм залежності, і головним стає «жіночий досвід як джерело автономного мистецтва, поширюючи феміністський аналіз культури на форми і методи літератури» [Showalter, 1986]. Е. Шовалтер звертає увагу на той факт, що Д. Річардсон і В. Вулф, «ділять свою роботу на «чоловічу» журналістику і «жіночу» белетристику, перевизначаючи і сексуалізуючи зовнішній і внутрішній досвід» [Showalter, 1986], що є полемічним судженням.

Центральним текстом гінокритики Е. Шовалтер назвала роботу С. Гілберт і С. Губар «Божевільна на горищі» (1979). «Під сильним впливом Гілберт і Губар теоретична програма гінокритики до 80-х рр. приділяла все

більше уваги аналізу жіночого таланту, який бореться з чоловічою традицією як у літературі, так і в критиці; жіночий літературний твір, так само як і феміністський критичний текст, визначався як сума здійснених ним операцій ревізії, присвоєння, підриву, як сума відмінностей на рівні жанру, структури, образу автора, сюжету» [Шоуолтер, с.326]. З погляду С. Гілберт і С. Губар, всі тексти, написані жінками – феміністські, і головним їхнім атрибутом є «жіночий гнів». Вони прагнуть за образом углядіти автора, побачити реальну жінку.

У книзі «Сексуальна / текстуальна політика» Т. Мой висловила незгоду з деякими аспектами програми гінокритики Е. Шовалтер. Перш за все, вона зазначає проблему аналізу творів жінок з погляду не критики, а досвіду, і вбачає проблему в самій методології аналізу. «Іншими словами, – пише Т. Мой, – феміністські критики повинні займатися історичними, антропологічними, психологічними та соціологічними складовими «жіночого» тексту, тобто всім, окрім самого тексту» [Мой, с. 105]. Дослідниця також звертає увагу на острах Е. Шовалтер «перед «чоловічою» теорією і апелюванням до «людського» досвіду», що, на її думку, може привести до небезпечної близькості «до чоловічої критичної ієрархії» [Мой, с.105]. Ще один аспект програми гінокритики, з яким вона не може погодитися – це створення «жіночого канону» літератури, тому що, по-перше, він є явищем англо-американської літератури, а по-друге – «новий канон не може бути менш жорстким» [Мой, с.107]. Це може призвести до превалювання тепер вже жіночого літературного досвіду, який не можна буде критикувати і заперечувати, а вільне сприйняття і переоцінка буде можлива лише в критиці «чоловічої» літератури. Т. Мой вважає: «... якщо розглядати текст як процес означування, а письмо і читання розуміти, як виробництво тексту, цілком можливо, що навіть тексти, написані жінками, будуть піддаватися нешанобливому аналізу феміністських критиків. І якщо таке трапиться, вочевидь, що Шовалтерівські «гінокритики» зіткнуться з гострою дилемою, опинившись між «новими» феміністками з їхніми «чоловічими» теоріями і

чоловіками-гуманістами та емпіриками зі своєю патріархальною політикою» [Мой, с.107].

Незважаючи на ці вагомні зауваження Т. Мой, програма гінокритики продовжує розвиватися; вона набула великої популярності на пострадянському просторі, і сьогодні ми можемо говорити про дослідження і публікації творів жінок, які раніше не були у сфері інтересів літературознавства. Як зауважила Н. Зборовська, «феміністична критика передбачає постійні пошуки нових способів аргументації, оновлення літературного аналізу, перегляд попередніх поглядів, що повинно забезпечити їй динамічність, актуальність та гостроту» [Зборовська, 1998].

Аналіз історії та методології феміністської критики і гінокритики важливий у нашому дослідженні, перш за все, для розгляду прози З. Гіппіус і Н. Петровської як представниць жіночої літератури і критики Срібного віку. Завдяки феміністській критиці, сьогодні предметом літературного дослідження стали твори М. Лохвицької, Л. Зінов'євої-Анібал, Н. Петровської, А. Мар, Міре, С. Парнок та ін. Також спостерігається особливе зацікавлення вивченням літературного поля Срібного віку не тільки як періоду боротьби ідей, але і як гендерного поля літературного життя.

Із середини 80-х рр. феміністські дослідження в літературі почали тяжіти до гендерних досліджень, які Е. Шовалтер визначила як порівняльне вивчення статевих відмінностей [Шоуолтер, с. 320). Наприклад, у 1986 році вийшла збірка під редакцією Н. Міллер «Поетика гендеру», де вміщено статті провідних критиків-феміністок, у яких подано ряд методів і теорій гендерних досліджень, здійснено спробу дати відповідь на питання: чи є у гендері поетика? Що дає гендерна відмінність? Як вона впливає на письменника? та ін. [The Poetics of Gender, 1986]. І. Шаберт визначає гендер як категорію нової історії літератури, в якій переосмислення понять і перегляд канону повинні відбуватися постійно [Пол. Гендер..., с. 112]. Т. Мой, Е. Шовалтер убачають проблему в ототожненні феміністської критики з гендерними дослідженнями, що може призвести до відходу від боротьби з сексизмом, тому що, на відміну

від феміністської критики і гінокритики, «гендерна теорія досліджує ідеологію і літературні наслідки системи стать/гендер, той механізм, набір умов, завдяки яким сирий біологічний матеріал статі і розмноження формується через людську соціальну участь» [Шоуолтер, с. 330].

Головною причиною переходу до гендерної теорії для представників літературного фемінізму було усвідомлення відстороненості та існування всередині субкультури. Виходом із цього стану стало долучення до постструктуралізму та дискурсивних практик, які, в свою чергу, виникли, на думку Т. Іглтон, як реакція на події 1968 року, і жіночий рух, про що говорить Т. Альошина в рецензії на його книгу «Теорія літератури. Вступ» [Алєшина, 2009]. Проблемі співвідношення постструктуралістської філософії і фемінізму присвячена книга Р. Брайдотті «Зразки дисонансу: дослідження жінок і сучасна філософія» [Braidotti, 1991]. Історію становлення постструктуралістського фемінізму виклала І. Жеребкіна в книзі «Прочитай моє бажання ...» (2000), простеживши розвиток теоретичного дискурсу від «смерті автора» Р. Барта до постлакановського фемінізму [Жеребкіна, 2000(б)]. Як зазначає Е. Шовалтер, «постструктуралізм і фемінізм – вже звична і практично обов'язкова пара», проте, вона додає, що «цій парі ще належить з'ясувати стосунки» [Шоуолтер, с.329].

Отже, провідними представниками постструктуралістського фемінізму традиційно називають Л. Іригерей, Е. Сіксу і Ю. Крістеву. Якщо роботи перших мають яскраво виражену феміністську спрямованість, то теорії Ю. Крістєвої не пов'язані безпосередньо з жіночим рухом; вона навіть критикувала деякі постулати феміністських досліджень. Наприклад, у статті «Час жінок» вона говорить про проблематичність існування особливого синтаксичного стилю «жіночої мови», «лексична специфіка якої є продуктом не стільки відмінності статей, скільки соціальної маргінальності» [Kristeva, 1981]. Також Крістева скептично ставиться до естетичної цінності творів жінок, «велика частина яких, на її думку, – відображає більш-менш ейфорійний і пригнічений романтизм, з одного боку, і вибух *ego*, яке потребує

нарцистичного задоволення, з іншого» [Kristeva, 1981]. У процесі зіставлення англо-американської феміністської лінгвістики з крістєвською семіотикою, Т. Мой звертає увагу на їхні відмінності і підкреслює, що «поточна рухливість семіотичного дійсно співвідноситься з доєдпальною фазою, і тому з доєдпальною матір'ю», яку Ю. Крістева вважає «фігурою, що охоплює як жіночність, так і мужність» [Мой, с. 197]. Отже, Крістева-теоретик залишається у парадигмі традиційного або андрогінного літературознавства.

Повернення до універсалізму «заради місця в пустелі постструктуралістської критики» [Шоуолтер, с. 318] стало головним дискусійним питанням жіночих досліджень 1980-х рр., про що говорять Е. Шовалтер (2004), Т. Мой (2004) та ін. Зміни в жіночих дослідженнях Л. Аусландер пояснює тим, що «відбувся поворот до концептуальної роботи в галузі гендеру як системи стосунків і в галузі гендерних метафор політичного та соціального життя» [Аусландер, с. 71]. Багато письменниць почали виявляти незгоду зі статевим розмежуванням літератури, особливо ті, хто вважав себе ученицями авторів-чоловіків, а не продовжувачками парадигми жіночої літератури, яка викладена в гінокритичних дослідженнях. З іншого боку, про себе заявили письменники і критики-лесбійки, які не могли більше перебувати в межах жіночих досліджень або всередині власної субкультури. Соціальні та політичні зміни, що відбулися в суспільстві до кінця ХХ століття, практично дозволили позбутися мрії Г. Рубін, про яку вона говорила в статті «Обмін жінками», а саме: «Андрогінне і безгендерне (хоча і не безстатеве) суспільство, в якому анатомічна будова статевих органів людини не має ніякого значення в тому, яку професію він обирає, чим він займається і з ким кохається» [Рубин, с.130].

Знаковими для гендерного періоду стали роботи М. Віттіг, Е. Кософскі-Седжвік, Дж. Батлер та інших, які намагалися знайти вирішення для ситуацій, коли статєва приналежність не відповідає гендерній ідентичності. Всі вони виступають проти визначення їхніх досліджень і творчості як жіночих; при цьому одні виступають за використання універсального поняття гендер

(Дж. Батлер), інші – за відмову і від нього (М. Віттіг). Т. Мой висловлює свою незгоду із заміною «жінка» на «гендер» [Мой 2004, с. 212], яка характерна для більшості постструктуралістських гендерних досліджень, зокрема, робіт Дж. Батлер, тому що не вбачає переваги в даному теоретичному кульбїті. Вирішенням термінологічної проблеми стало поняття «*Queer Theory*», уведенє Т. де Лауретїс у 1991 році, про що ми говорили ранїше. Одним із провідних теоретиків даного напрямку стала Е. Кософскї-Седжвїк, яка вперше використала його в збірці есе «Схильностї» (1993). На її думку, *queer* дозволяє позначити «відкриту сїтку ймовїрностей», коли гендер або сексуальнїсть не можуть бути розглянутї однозначно [Kosofsky, с. 8]. Незважаючи на заклик Л. Аусландер (1997) об'єднатися під дахом гендеру, багато представників ЛГБТ-спїльноти, як сьогодні прийнято позначати цей напрямок, репрезентують себе поза *Gender Studies*, про що свїдчать виступи на конференцїях, дискусїї в пресї і випуски спецїальних видань [Новожилова, 2010].

Все бїльшою популярнїстю в гуманїтарних науках початку ХХІ столїття почали користуватися дослідження гендерної метафори. Їхньому розгляду присвяченї статтї Л. Едмондсон і О. Клінга в колективнїй монографїї «Стать. Гендер. Культура» (2009), другий роздїл посїбника А. Афанасьєва і Т. Бресєвої «Гендерний аспект вивчення лїтератури» (2017), дисертацїя А. В. Малигїної «Гендернї репрезентацїї як тексти культури» (2008) та ін. Цїкавий огляд української лїтератури з точки зору проявїв фемїнностї і маскулїнностї подає Н. Зборовська (1998). Однак є і приклади штучного притягування гендерної метафори до вивчення лїтератури, зокрема, жанрїв: «“жїночий” (лїричнї вїршї)», «“чоловїчий” (роман)» [Гендерная проблематика..., с. 38]

Р. Коннелл пов'язує вивчення маскулїнностї і фемїнностї з концепцїєю глобалїзацїї гендеру. Він вважає це одним «їз найскладнїших питань у сучасному гендерному аналізі, оскїльки в якомусь сенсі він їде урозрїз їз нашою їнтуїцїєю», адже ми «звикли до роздумїв про гендер як про атрибут їндивїдуального» [Коннелл, с. 857].

Отже, сучасний стан гендерних досліджень у літературознавстві вирізняється плюралізмом думок і методологій.

1.3. Погляд на російську літературу XIX - поч. XX ст. з точки зору гендеру

Можна сказати, що в російському літературознавстві досвід розгляду художньої творчості в гендерному аспекті з'явився ще в XIX ст. у зв'язку з інтересом до літературної практики жінок у співвідношенні з чоловічою. Наприклад, статті В. Белінського про твори З. Раєвої, Є. Ростопчиної, О. Ішімової, М. Жукової, Н. Дурової (Александров); огляд Н. Білецького про письменниць пушкінської пори та ін. За останні двадцять років широкий історико-літературний матеріал дослідження російської жіночої прози XIX-XX ст. викладений у роботах М. Михайлової, О. Пензіної, В. Погребної, Н. Пушкарьової, Є. Строганової, Є. Тарланова, О. Трофімової та ін. Детально історія жіночої літератури в Росії до середини XIX століття викладена в монографії І. Савкіної «Провінціалки російської літератури (жіноча проза 30-40-х років XIX століття)» (1998), а другої половини XIX ст. досліджена у дисертації В. Погребної «Проблеми фемінізму в російській критиці і романах письменниць другої половини XIX століття» (2004).

І. Савкіна зазначає, що критика жіночої творчості початку XIX століття мала компліментарний характер, але з часом, коли письменство почало давати прибуток, а для жінок це стало гідним способом заробітку, конкуренція визначила більш уважний підхід чоловіків до рецензування їхніх опублікованих творів. Виникає дискусія про письменницькі здібності жінок і чоловіків, а також гендерну специфіку літературних творів. Основні положення цієї дискусії були викладені нами на Міжнародній конференції «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» [Педченко, 2018(б)].

Найбільшу зацікавленість у цьому критичному дискурсі викликає думка В. Белінського, який у рецензіях і статтях розглядає літературний досвід

російських письменниць у зіставленні з французькими, перш за все, Жорж Санд, і в співвідношенні до чоловічої творчості. Так, у статті «Твори Зенеїди Р-вої» він говорить: «У Росії жінки мало пишуть. Втім, це не дивно: в Росії і чоловіки майже зовсім не пишуть» [Белинский, Т.7, с. 648]. Далі він перераховує загальноєвропейські причини малої наявності жінок у літературі, які практично повністю збігаються з думкою В. Вулф, Е. Шовалтер та інших представниць жіночих досліджень. Користуючись «каталогом Смирдина», В. Белінський дає «короткий огляд літературної діяльності російських жінок», у якому перераховує російських перекладачок європейської літератури, які здійснили значний внесок у розвиток російської літератури, говорить про публікації на межі XVIII-XIX ст. творів М. Поспелової, К. Урусової, А. Буніної, М. Извєкової та ін., нарікає, що «з появою Пушкіна набагато більше стало з'являтися на Русі жінок-письменниць; але відомих імен між ними стало менше», серед яких називає Волконську, Лісіцину, Готовцеву і Теплоу, пояснюючи, що в період літератури, яка вже встановилась, ім'я у ній можна отримати тільки маючи «чудовий талант» [Белинский, Т.7, с. 654].

В. Белінський виділяє з сучасних йому авторів Зенеїду Р-ву (Олена Андріївна Ган), яка однією з перших виступила за жіночу освіту та розширення прав жінок. Так, у повісті «Ідеал» її героїня нарікає на те, що *«кажетс, будто мир божий создан для одних мужчин»*, тому що жінці, яка не реалізувала себе в шлюбі, *«бедное ограниченное воспитание не позволяет ей даже посвятить себя важным занятиям, и она поневоле должна броситься в омут света или до могилы влечить жалкое бесцветное существование»* [Ган, с. 231]. Критик пише, що «її повісті не наповнені солоденькими почуттями і рожевими мріями; ні, вони пройняті однією могутньою думкою, яка переслідувала її все життя і не давала їй спокою» [Белинский, т.7, с. 668-669], тому він бачить суголосність її творчості зі словами М. Лермонтова з поеми «Мцирі»: *«Я знал одной лишь думы власть, / Одну – но пламенную страсть:/ Она, как червь, во мне жила, / Изгрызла душу и сожгла»* [Лермонтов, с. 596]. У зображенні «пламенной страсти» є, на його думку,

головна особливість жіночого літературного таланту, який він знаходить також у творах М. Жукової, говорячи, що переваги її повістей висловлює «повнота гарячого почуття, вірність багатьох тверджень, істина в зображенні багатьох рис і відтінків жіночих характерів, майстерна, захоплююча розповідь і, додаємо до цього, прекрасний словотвір, яким і чоловіки зрідка володіють у нас» [Белинский, т.4, с. 116]. Прагнення відповідати мужньому письму викликало у В. Белінського несхвалення. Наприклад, він вважає, що вірші Гр-ні Ростопчиної «виграли більше б у поезії, якби захотіли залишатися поетичними відвертостями світу жіночної душі, мелодіями містики жіночого серця. Тоді вони були б і цікавішими для іншої половини людського роду, яка Бог знає чому присвоїла собі право суду і нагороди» [Белинский, т.5, с. 457 – 458]. Праці В. Белінського мали велике значення для розвитку жіночої літератури. І. Савкіна зазначає, що його стаття «про Олену Ган створила новий критичний дискурс ставлення до жіночої літератури», але, незважаючи на це, багато критиків продовжували говорити про жіночу літературу як про письмо дилетанта [Савкіна, 1998, п. 1.3]. Така тенденція продовжувалася у другій половині XIX ст., але у цей час вже з'являється жіночий критичний дискурс, який представлений виступами Ю. Жадовської, Є. Конрадї, Є. Панаєвої, Н. Хвоцинської, М. Цебрикової та ін., що звертали увагу на особливості творчості жінок, на реперезентацію ідей емансипації у творах жінок і чоловіків та визначали жіночий канон російської літератури. В. Погребна завважила, що це був «той етап російської культури, коли жінка, з одного боку, намагається жити і творити за чоловічими стандартами, але, з іншого, вона заявляє про свою самостійність і самоцінність, не хоче їм підкорятися» [Погребна, 2004, с. 8].

Чоловічий дискурс вимагав від жінки-письменника певної художньої відповідності. Так, Л. Толстой у своєму Щоденнику (1853 рік) пише: «Раніше мені досить було знати, що автор повісті – жінка, щоб не читати її. Тому що нічого не може бути смішнішим за погляд жінки на життя чоловіка, яке вони так часто беруться описувати; навпаки ж, у жіночій сфері автор-жінка має

величезну перевагу над нами» [Толстой, т.21, с. 95]. Заперечення естетичної значущості і серйозності жіночої творчості, сприйняття її як наслідувальної, «неправильне, нелітературне» [Тургенев, т.11, с. 123], змушувало жінку-автора пристосовуватися, тому багато з них друкувалися під псевдоандронімами.

В. Дмитрієв у книзі «Скрывшие свое имя» (1970) стверджує, що серед російських белетристів налічується близько тридцяти уявних чоловіків, серед яких найбільш відомі Н. Станицький (А. Панаєва), Хамар-Дабане (К. Лачинова), Іван Весен'єв і В. Крестовський (сестри Хвошинські), Є. Ардов (О. Апрелева) та ін. «У письменниць був особливий резон приховувати своє авторство: вони боялися, що видавець не візьме рукопис, дізнавшись, що той належить перу жінки, читач відкладе книгу з тієї ж причини, а критики розкритикують» [Дмитрієв]. Обізнані критики не щадили їх у своїх рецензіях. В. Дмитрієв наводить витяг зі статті В. Дорошевича про творчість К. Назар'євої: «Зацькована, загнана нами, вона ховалася від нас за псевдонімами, щоб висловлювати свої думки, часто цікаві, завжди бадьорі, завжди гуманні» [Дмитрієв]. Однак псевдоандронім був не тільки спробою приховати жіноче авторство, але й «бажанням довести свою рівноцінність із чоловіками» [Погребна, 2004, с.8], й фактом літературної містифікації, наприклад, безліч псевдонімів Катерини II (Патрикей Правдомислов, Петро Угадаєв, Любомудров з Ярославля, Разнощик Рудий Фролка).

У свою чергу, чоловіки користувалися псевдогінімами, презентуючи свої тексти від імені Євгенії Сарафанової (Г. Данилевський), Наталії Охотницької (Л. Толстой), Олени Арбатської (В. Ходасевич), Ельзи Моравської (О. Грін) та ін. [Дмитрієв]. Тож не дивно, що надруковані в «Современнике» в 1836 році записки Дівиці-кавалериста Надії Дурової (Александров) через «дивацтво такого явища» і високе літературне достоїнство, «деякі сприйняли їх як містифікацію з боку Пушкіна» [Белинский, т.3, с.148]. На думку про містифікацію В. Белінського наштовхнула написана О. Пушкіним передмова та її редакторські правки.

Співтворчість письменників цим не обмежилась, як зазначає О. Рогачевський: «Кавалерист-дівця» Дурової справила певний вплив на пушкінський роман «Капітанська дочка» [Рогачевский, с. 23]. Однак критики ХІХ ст. намагалися не помічати жіночих інновацій і впливу на чоловічу літературу, про що говорить І. Савкіна [Савкина, 1993, с. 23].

Цікавим явищем літературної співтворчості став тандем А. Панаєвої і М. Некрасова, який подарував читачам романи «Три країни світу» і «Мертве озеро» (А. Панаєва друкувалася під псевдонімом Н. Станицький). В. Євген'єв-Максимов і А. Лур'є в коментарях до видання роману 1965 р. намагаються визначити авторство тієї чи іншої частини тексту, але погоджуються, що висновки відносні, адже це досить складне заняття. Романи М. Некрасова і А. Панаєвої мали значний успіх у читачів, кілька разів перевидавалися, але у критиків популярністю не користувалися (відомі лише статті Ап. Григор'єва, П. Ткачова, М. Чернишевського). Найбільш докладно історія спільного літературного досвіду та історія взаємин цієї пари подана в нарисі «Панаєва» К. Чуковського, який уперше був надрукований у книзі про М. Некрасова в 1926 р. [Чуковский, 2002]. Слід зазначити, що це був перший досвід такої співтворчості, але у ХХ ст. це стало частим фактом, отже, його вивчення викликає велику зацікавленість.

Традиційно предметом гендерних досліджень виступають жіночі та чоловічі образи в художніх текстах. Метр російської критики – В. Белінський – високо поцінював уміння жінок-письменниць «вірні й істинно зображати жіноче серце», але не вважав це виключно їхньою прерогативою, кажучи, що «Шекспір і Пушкін створили дивовижно вірні і напрочуд справжні жіночі характери, як Дездемона, Юлія, Офелія, Тетяна, Лаура, донна Анна» [Белинский, т.4, с. 115]. Він пояснював це здатністю чоловіків «виходити зі своєї індивідуальної особистості та переноситися в різні становища», чого не може зробити жінка, тому що «замкнена в самій собі, в своїй жіночій та жіночній сфері», тому вона «повинна далеко поступитися чоловікові в зображенні чоловічих характерів і становищ» [Белинский, т.4, с. 115]. Дане

спостереження залишається предметом суперечок і дотепер, його ми зустрічаємо у висловах Л. Толстого, В. Вулф, представниць феміністської критики та ін.

З іншого боку, літературні жіночі та чоловічі образи створюють стереотипи, які переходять у життєву поведінку, про що свідчить практика психоаналізу З. Фрейда, К. Юнга, Е. Берна та ін. Ю. Лотман вказує на той факт, що створені в першій половині XIX століття стереотипи жіночих образів «із поезії увійшли в дівочі ідеали і реальні жіночі біографії, а потім – в епоху Некрасова – з життя повернулися до поезії» [Лотман, 1994, с.65]. Першим він називає «образ ніжно люблячої жінки, життя і почуття якої розбиті», що з'явився у російській літературі завдяки поезії В. Жуковського і викликав «у свідомості сучасників образ янгола, який випадково відвідав землю і готовий повернутися на свою небесну батьківщину». Другий – «образ «демонічної» жінки, порушниці правил, яка зневажає умовності і неправду світського середовища» [Лотман, 1994, с. 66], яка стає ідеалом романтиків, але в реальному житті сприймається неоднозначно. Третім він називає образ жінки-героїні (Марфа Посадниця, Орлеанська Діва), протипоставленої духовно слабкому чоловікові [Лотман, 1994, с. 72].

Традиційно серед чоловічих образів цього періоду виділяють «зайву людину» і «маленьку людину» (В. Белінський), що подають привід для дискусії феміністським критикам. Швидше за все, останніх не зацікавить значення цих образів, але вживання гендерно-нейтрального поняття «людина», без сумніву, приверне їхню увагу.

У другій половині XIX століття роман М. Чернишевського «Що робити?» подає образи героїв-різночинців або «нових людей», які представлені трикутником Лопухов, Кірсанов і Віра Павлівна. Автор ставить у романі найбільш важливі питання жіночої емансипації – «економічна незалежність і позбавлення від сімейного гноблення» [Воронина, с. 15]. О. Вороніна зазначає, що він та інші послідовники західних соціалістів «розглядали диференціацію чоловічого і жіночого в культурі з соціальної

точки зору. Фактично вони обговорювали проблему соціостатевої (тобто гендерної) диференціації і стратифікації суспільства, її несправедливості і необхідності подолання» [Воронина, с. 27].

Слід зауважити, що в чоловічому дискурсі російської літератури XIX ст. жіночі образи відрізняються від галереї жіночих образів англо-американської літератури, яку виклали в книзі «Божевільна на горищі» С. Гільберт і С. Губар. Різниця проявляється і в підходах до вивчення даного питання, тому що у представників феміністської критики головною метою є виявлення владного дискурсу і критики сексизму, а не об'єктивність літературознавчого аналізу.

Образи XIX ст. продовжують жити в літературі на межі століть і впливати на авторок як кодоване включення очікуваного. Це пов'язане, з одного боку, зі зміною становища жінки в суспільстві і з посиленням жіночого впливу в письменницькому середовищі – з іншого. Так, аналіз творчості М. Закревської, Т. Щепкіної-Куперник, М. Лохвицької, П. Соловйової, З. Гіппіус та ін., поданий у розділі «Жіноча поезія в Росії на межі XIX-XX століть (соціологічний аспект)» у книзі Є. Тарланова «Між золотим і срібним віком», виявляє різну ідейну спрямованість творчості жінок, що немовби відповідає образам героїнь XIX століття. Одні продовжують традиції народництва, висловлюють ідеї революційної демократії, інші пишуть про кохання, про містичний світ почуттів і власну демонічність [Тарланов, 2001].

На початку XX ст. особливого значення для російської літератури набуло філософське поле Срібного віку, головним аспектом якого була філософія кохання або «теологія статі», за визначенням О. Вороніної [Теория и методология..., с. 27], про що докладніше буде йти мова у наступному розділі. Проблемі гендерної диференціації присвячені роботи Вол. Соловйова («Сенс кохання»), М. Бердяєва («Філософія нерівності», «Сенс творчості»), В. Ерна («Меч і хрест»), В'яч. Іванова («Про гідність жінки»), З. Гіппіус («Звіробог: Про статеве питання», «Про жіноче поле») та ін. На гендерні уявлення в Росії початку XX ст. вплинула книга молодого австрійського філософа О. Вейнінгера «Стать і характер. Принципове дослідження» (1903), яка була

розглянута нами в статті «Роздуми про гендер і жіночу творчість письменників-символістів та філософів Срібного віку» [Педченко, 2016 (б)].

Якщо в літературі початку ХХ ст. присутність авторів-жінок вже не дивувала (А. Ахматова, Н. Вербицька, З. Гіппіус, М. Лохвицька, М. Цветаєва, Л. Чарська та ін.), то в критиці до жіночої думки ставилися без довіри. Окрім того, самі жінки-критики намагалися підкреслити свій чоловічий підхід до оцінки літератури, тому виступали під псевдоандронімами (З. Гіппіус – Антон Крайній, Н. Петровська – М. Останін та ін.). Особливо вірною своєму чоловічому псевдоніму була З. Гіппіус. Антон Крайній став для неї маскою, за якою ховався дуже гострий на язик літературний критик. Не випадково К. Еконен вважає, що, незважаючи на антифеміністську поведінку З. Гіппіус, «у своїх теоретичних роботах вона піднімала питання, які були і ще сьогодні залишаються основними для феміністської думки і практики» [Эконен, 2011б, с.116]. Менше залежною від своєї чоловічої маски критика була Н. Петровська, оскільки її основна маска *фатальної відьми* затьмарювала всі інші.

Чоловіче домінування і карнавальна стихія культури Срібного віку визначила з'яву не лише масок, але і літературних містифікацій. Так, за участю М. Волошина з'явилася поезія Черубіни де Габріак, за образом якої ховалася скромна Є. Дмитрієва. Загадкова іспанка підкорила видавця журналу «Аполлон» С. Маковського та інших членів видавництва, відомих поетів: І. Анненського, В'яч. Іванова, М. Гумільова, М. Кузміна та ін. Однак викриття маски викликало скандал, розчарування, образу, яка призвела до дуелі М. Гумільова і М. Волошина. Окрім того, відсутність маски позбавила Є. Дмитрієву можливості продовжувати поетичну творчість. У кінці життя вона створює ще одну містифікацію, але вже використовуючи маску китайського поета-засланця Лі Сян Цзи. Від його імені написана збірка віршів «Будиночок під грушовим деревом», яка теж з'явилася за чоловічою участю; її натхненником був китаїст-перекладач Ю. Щуцький.

Слід завважити, що майже всі письменниці Срібного віку мали чоловіче

заступництво. С. Гілберт і С. Губар помітили, що чоловіки-письменники люблять проявляти своє батьківство, як у ставленні до свого тексту, так і до жінки-письменника [Gilbert, Gubar, 1979]. Це багато в чому вплинуло на з'яву творчих союзів (В. Брюсов і Н. Петровська, І. Бунін і Г. Кузнецова), які іноді збігалися із сімейними союзами (А. Ахматова і М. Гумільов, З. Гіппіус і Д. Мережковський, Л. Зінов'єва-Аннібал і В'яч. Іванов). У підґрунті цих стосунків, як і в філософських пошуках епохи, знаходиться бажання зрозуміти партнера, усвідомити подібність і відмінність. Ці пари пов'язують близькі довірчі стосунки, викладені в щоденниках, листах і спогадах, які, на думку багатьох дослідників, являють собою безпосередню зацікавленість як літературні тексти [Богомолів, 2010; Лавров, 2015; Матич, 2008; Михайлова, 2006 та ін.]. Вони увібрали в себе риси сповідальної, діалогічної і мемуарної прози, а в деяких випадках наближені до сучасного автофікшн, що привертає до них увагу як до історико-літературного документа, і як роману, який твориться життям. Докладніше про це ми будимо говорити у наступних розділах.

Різницю між «чоловічим» і «жіночим» літературним баченням розглядає Ю. Лотман в «Бесідах про російську культуру...». Зокрема, він зазначає, що написані «з чоловічої позиції» джерела висвітлюють погляд на історію культури «дорослих» людей, який подається у вигляді результатів і хронологічної послідовності. На його думку: «жіночий погляд» при згадуванні імені людини, перш за все, бачить дитину, а потім вже – процес її формування. «Чоловічий погляд» підкреслює в людині її вчинки, те, що вона зробила, жіночий – те, що вона могла би зробити, але втратила або зробила не повністю. Чоловічий погляд прославляє зроблене, жіночий – сумує за незробленим» [Лотман, 1994, с. 73]. У сприйнятті культури з жіночої і чоловічої позицій, у погляді обох на культуру Ю. Лотман убачає «необхідний елемент її багатоголосся» [Лотман, 1994, с. 73].

Проведений аналіз досліджуваного питання засвідчує, що гендерний дискурс почав розвиватися в російському літературознавстві ще в ХІХ ст. У

межах цього дискурсу розглядаються думки про «жіночу» і «чоловічу» творчість, проблеми гендерної анонімності та вивчення співтворчості письменницьких пар.

1.4. Проблема гендерної методології в літературознавстві

У сучасному літературознавстві ми спостерігаємо прагнення створити методологію, що відповідає гендерним дослідженням, яка вже склалася у психології і соціології, але до цього часу залишається проблематичною в літературознавстві. Як завважив М. Бахтін в одній зі своїх ранніх робіт, «подолати методологічне різноголосся в галузі вивчення мистецтва можна не шляхом створення нового методу, ще одного методу – учасника в спільній боротьбі методів, що тільки по-своєму експлуатує фактичність мистецтва, але лише шляхом систематично-філософського обґрунтування факту і своєрідності мистецтва в єдності людської культури... Поетика, що визначається систематично, повинна бути естетикою словесної художньої творчості. Це визначення підкреслює її залежність від загальної естетики» [Бахтин, 1975, с.10]. Саме через загальне методологічне різноголосся питання про створення гендерної поетики залишається суперечливим. Поняття «гендерна поетика» з'явилося у західній феміністській критиці з виходом у 1986 році книги «The Poetics of Gender», яка була присвячена творчості жінок, про що ми вже говорили вище. У російському літературознавстві створити нову поетику запропонував Є. Тарланов (2001). Його ідея отримала розвиток у статті С. Охотнікової «Гендерні дослідження в літературознавстві: проблеми гендерної поетики» (2002), в якій сказано: «гендерна поетика, формуючись у межах традиційної поетики, що вивчає універсальні властивості словесно-художніх творів, враховує і аспекти створення, сприйняття і інтерпретації тексту, тому вона оперує не дихотомічним, а, перш за все, багаторівневим підходом до літературного твору» [Охотникова]. О. Золотухіна виділяє основні аспекти, які потрапляють у «сферу розгляду гендерології при зверненні до літератури», а саме: проблемно-тематичний; сюжетно-

композиційний; стилістичний; а також авторську картину світу, характер свідомості; систему образів (моделі поведінки, внутрішній світ, психологія; типологія); мовленнєву характеристику (дискурси героїв-чоловіків і героїнь-жінок); конфлікт; оповідальні інстанції (автора, оповідача, героя) і хронотоп, «з проекцією на гендерні аспекти змісту кожної з категорій», – уточнює вона [Золотухина]. На думку Ж. Женетта, поетика – це «загальна теорія літературних форм» [Женетт, Т.2, с.8], найменше пов'язана з історією літератури та психологією творчості, розглянутих у критиці від «Сент-Бьова і до всіх її подальших метаморфоз» [Женетт, Т.2, с.7]. Тому поняття «гендерна поетика» як система, яка розглядає прояв гендеру в літературі, що використовує методології літературної теорії, історії та критики, а також лінгвістики, психології, соціології та інших, доки ще не отримала свого викінченого обґрунтування в літературознавстві.

Як ми вже говорили вище, найбільшою популярністю у сучасних дослідженнях продовжує користуватися методологія феміністської критики і гінокритики, що вивчають особливості «жіночої» творчості. Так, Г. Пушкар у дисертації «Типологія та поетика жіночої прози – гендерний аспект» (2007) убачає основне завдання гендерного дослідження і принцип аналізу у виявленні ідентичності жіночої прози, яка «визначається здатністю автора-жінки ототожнити себе зі своїм тілесним комплексом, розкритися щоразу «зсередини», дати художню інтерпретацію образу чоловіка, побаченого жіночим поглядом» [Пушкар, с. 213]. Такий підхід є природним, тому що сьогодні говорити про жіночу літературу без звернення до методології С. Гілберт, С. Губар, Л. Іригерей, Е. Сіксу, Е. Шовалтер та ін. практично неможливо.

Однак, якщо ми говоримо про статтєве/гендерне поле літератури і багатоголосся культури, то є правомірним також звернутися до діалогічної концепції М. Бахтіна і Ю. Кристєвої, та до деяких аспектів теорії структуралізму і постструктуралізму Ю. Лотмана, Ж. Женетта, Р. Барта та ін. У зв'язку з цим слід говорити про структурний розгляд тексту з визначенням

його «чоловічих» і «жіночих» кодів, не забуваючи, що ми маємо справу з текстами письменників-символістів, для розуміння яких велику роль відіграє контекст. Тому що, на думку Ю. Лотмана, «всякий художній текст може виконати свою соціальну функцію лише при наявності естетичної комунікації в сучасному для нього колективі», також він позначає «два можливих види відносин тексту і коду: синтез і аналіз» [Лотман, 1998, с. 281].

У роботі «Структура художнього тексту» Ю. Лотман зазначає, що художня література являє собою «вторинну моделюючу систему» [Лотман, 1998, с. 33], де зміст і вираження пов'язані між собою. Мистецтво володіє своєю мовою, має «певний замкнутий набір значущих одиниць і правил їх з'єднання, які дозволяють передавати деякі повідомлення» [Лотман, 1998, с. 32]. Він підкреслює, що художній текст є кодом, який може бути спрямованим на побудову об'єктивного інваріанта дійсності («Герой нашого часу»), або її руйнування через багаторазові перекодування (деякі драми Піранделло). «У першому випадку інтерпретація – знак, а дійсність – зміст: у другому – дійсність – знак, а інтерпретація – сутність, зміст» [Лотман, 1998, с. 50]. Думку про літературний твір як систему знаків також висловлює Ю. Кристева в статті «Руйнування поезики», зазначаючи, що він є «предметною поверхнею, де має місце комбінування готових елементів, структура, в якій відбивається якийсь трансцендентальний сенс, підкріплений трансцендентальною ж свідомістю наявних суб'єктів» [Кристева, 2004, с. 10].

Особливе місце в структурі тексту Лотман відводить простору (предметному топосу), мотиву («елементарна, нерозривна одиниця оповідання» за О. Веселовським) і діючому персонажу. «Художній образ будується не тільки як реалізація певної культурної схеми, але і як система значущих від неї відхилень, що створюються за рахунок приватних упорядкованостей. Ці відхилення, зростаючи по мірі того, як виявляється основна закономірність, із одного боку, роблять інформативно значущим її збереження, з іншого – на її тлі знижують передбачуваність поведінки літературного героя. <...> надзвичайно суттєвим елементом є те, що герой

може бути поданим у описі іншого персонажа, «його очима», тобто його мовою» [Лотман, 1998, с. 241-242].

Р. Барт звертає увагу на те, що слід «у даному випадку розрізнити структурний аналіз і текстовий аналіз, не розглядаючи їх, проте, як взаємовиключні: структурний аналіз застосовується переважно в усній розповіді (міфі); текстовий же аналіз застосовується виключно до письмового тексту» [Барт, 1994, с.424-425]. Приклад текстового аналізу цілого оповідання він дає в книзі «S/Z» [Барт, 2001]. На думку Г. Косікова: «Бартовський Текст – це не що інше, як один з ізводів інтертексту – поняття, яке, спираючись на діалогічну концепцію М. Бахтіна, висунула («Слово, діалог і роман», 1967) і спробувала детально обґрунтувати («*Semeiotiké. Дослідження по семаналізу*», 1969) Ю. Крістева» [Барт, 2001, с. 18]. Отже, поданий Ю. Лотманом, Ю. Крістевою і Р. Бартом аналіз структур тексту дозволяє зрозуміти його одиничну своєрідність і в той же час дозволяє розглядати тексти російських символістів як макротекст, що включає художні твори, щоденники, листи і критичні статті. Слід завважити, що для структуралістів Текст стає основним предметом аналізу, методологічним полем (Барт), на відміну від твору, який «займає частку книжкового простору (наприклад, у бібліотеці)» [Барт, 1994, с. 453]. Однак М. Бахтін уважав художній твір поняттям більш широким, ніж текст (друкований або усний), тому що «твір мовби окутаний музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він розуміється і оцінюється (звичайно, контекст цей змінюється за епохами сприйняття, що створює нове звучання твору)» [Бахтин, 1979, с. 369].

Отже, для розуміння контексту і визначення специфіки життя твору в певну епоху, – ця епоха повинна бути вивченою. Тому Ж. Женетт піднімає питання про необхідність створення не історії літератури, а літературної історії «про обставини, умови і громадські відображення літературного факту» [Женетт, Т.2, с. 11]. Він цитує статтю Л. Февра «Від Лансона до Морне: зречення?» (1941), у якій, на його думку, подане найбільш точне визначення літературної історії: «Історична історія літератури, тобто історія

літератури в певну епоху, в її стосунках із громадським життям у дану епоху. <...> Щоб написати про неї, потрібно відновити середовище, з'ясувати питання, хто і для кого писав; хто і чому читав; потрібно було б дізнатися, яку освіту, в коледжі або в іншому місці, отримав письменник, а яку – його читачі, <...> потрібно було б з'ясувати, яких успіхів досягли ті та інші, наскільки тривалими і глибокими були ці успіхи; потрібно було б зв'язати воєдино зміну звичок, смаків, манери письма і занять письменників із мінливістю політики, трансформацією релігійної свідомості, з розвитком суспільного життя, до змін моди в артистичному середовищі, смаку, і т. ін.» [Женетт, с. 11 – 12].

В американському літературознавстві ця ідея стала дуже популярною в кінці ХХ століття під назвою «новий історизм». У його методології О. Еткінд виокремлює три компоненти: «інтертекстуальний аналіз, який розмикає межі тексту, пов'язуючи його з різноманіттям інших текстів, його попередників і послідовників; дискурсивний аналіз, який розмикає межі жанру, реконструюючи минуле як єдиний, багатоструменевий потік текстів; і, нарешті, біографічний аналіз, який розмикає межі життя, пов'язуючи його з дискурсами і текстами, серед яких воно проходить і які воно продукує» [Еткінд, 2001]. Такий підхід до вивчення історизму в літературі і літератури в історії визначено постмодерністським поданням про роль Тексту, який фіксує і інтерпретує історичну подію, що розповідає про людину, яка стала учасником цієї події. Тому О. Еткінд під «новим історизмом» пропонує розуміти історію «не подій, але людей і текстів у їхньому ставленні один до одного» [Еткінд, 2001]. Крім того, американські автори цього напрямку значно показали себе стосовно до «жіночого питання». Як зазначила А. Анісімова, «між «новим історизмом» і «літературознавчим фемінізмом» існувала певна методологічна близькість, яка полягала в загальному критичному ставленні до застарілих цінностей західної культури. Однак позиція «нових істориків» не була настільки радикальною, щоб можна було ідентифікувати їх напрямок із жіночим рухом» [Анісімова, С.107].

Окрім того, стаття визначає не тільки тих, хто створює культуру, але і

тих, хто пише її історію. Невипадково журнал «нових істориків» має назву «*Representation*»; під цим поняттям вони «мали на увазі сконструйоване відображення, що, вочевидь, стосується реальності, але уявляє її особливим, структурованим чином, створеним із певною метою. Зрозуміла завдяки цьому «репрезентація» мала особливу значущість у межах «нового історизму». [Анисимова, С.107]. Вона також має особливу цінність у гендерних дослідженнях саме у цьому сенсі.

Сучасному «новому історизму» передувала теорія «літературного побуту» російських формалістів, яка пов'язана зі спробами пристосувати літературу до нового післяреволюційного соціального побуту Росії. Однак Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, Ю. Тинянов, розмірковуючи про літературний побут, окреслили в загальних рисах, не використовуючи самих термінів, два підходи до зовнішнього контексту, в якому розвивається література: соціологічний і семіотичний, що були розвинені у структуралізмі і постструктуралізмі. Так, перший підхід, ейхенбаумівський, розроблявся соціологами літератури (П. Бурдйю); семіотичний підхід через складну структуру літературного простору, через взаємооборотність її сфер, через переходи текстів, які перетинають кордон літератури і не літератури, розробляв Ю. Лотман.

В одному з інтерв'ю П. Бурдйю говорить, що література як інтелектуальна діяльність існує в особливому світі, де взаємодіють «функціональні і структурні гомології між соціальним полем загалом, політичним полем і полем літератури, в якому, як і в інших, є свої пануючі і підлеглі, консерватори і авангард, таємна боротьба і механізми відтворення» (1985). Боротьба в літературному полі має специфічний характер, де «влада і престиж, переслідувані в боротьбі, належать до абсолютно особливого типу» [Бурдьє]. З одного боку, це боротьба політичного і економічного характеру (публікації, гонорари тощо), з іншого – естетичного (напрямки, школи, стилі), що, безсумнівно, впливає на погляди і поведінку автора, ідеї та пафос його творів. Ю. Крістева визначає таку ситуацію, як «амбівалентну», яка

«передбачає факт включеності історії (суспільства) в текст і тексту – в історію; для письменника це одне і те ж» [Кристева, 2000, с. 432]. При цьому слід враховувати, що «одиничне, конкретне в житті і моделююче його одиничне, конкретне в мистецтві мають різну природу» [Лотман, 1998, с. 69]. Виходячи з цього, в наступних розділах дисертації ми будемо розглядати літературне поле Срібного віку і включеність у нього З. Гіппіус і Д. Мережковського, В. Брюсова і Н. Петровської, спираючись на роботи М. Бердяєва (1991), М. Богомолова (2010), Г. Віслової (1997), О. Еткінда (1996), О. Матіч (2008), Г. Пайман (1994), В. Ходасевича (1991) та ін.

Відмінною рисою Срібного віку, на думку багатьох дослідників, є його ігрова стихія, якщо позначити більш точно, це – карнавалізація (Бахтін), яка в амбівалентному вираженні породжує життєтворчий метод символістів. «Карнавальна дія, де не існує ні рампи, ні «глядацької зали», – це сцена і життя, свято і сновидіння, дискурс і видовище одночасно», – зазначає Ю. Кристева [Кристева, 2000, с.443-444]. Вона вважає, що даний дискурс, стаючи соціально-політичним протестом, виступає «проти офіційного лінгвістичного коду, з одного боку, і протесту проти офіційного закону – з іншого» [Кристева, 2000, с.428]. Адже учасники карнавалу виступають виконавцями і глядачами одночасно, то «знаходить плоть структура автора», яка спостерігає «за власною творчістю, автора як «я» і як «іншого», як людини і як маски» [Кристева, 2000, с. 443]. Тому В. Виноградов говорить про оповідача в оповідному тексті як про вираження «літературного артистизму автора» [Виноградов, 1971, с.118]. На думку Ю. Лотмана, гра виступає моделлю дійсності особливого типу, «відтворює ті, або інші її сторони, перекладаючи їх на мову своїх правил», «має на увазі одночасну реалізацію (а не послідовну зміну до часу!) практичної і умовної поведінки». Отже, мистецтво створює людині умовну можливість говорити з собою різними мовами, «по-різному кодуючи своє власне “я”» [Лотман, 1998, с. 71-73]. Одним із можливих варіантів такого кодування може виступати зміна статево / гендерної ідентичності, коли автор веде розповідь у тексті від імені

представника іншої статі або іншої гендерно-орієнтованої індивідуальності, що у сучасних дослідженнях називають «*gender shift*» (гендерний зсув) [Шахадат, с. 368]. В даному випадку виникає особливий варіант «інстанції, яка виробляє наративний дискурс» або «нарацію» [Женетт, Т.2 с. 226], до якого часто удаються письменники-символісти і представники їхнього найближчого оточення.

Ж. Женетт вважає, що не можна зводити питання наративного акту висловлювання до питань «точки зору» так само, як і ототожнювати наративну інстанцію з інстанцією «письма», оповідача – з автором, а адресата оповідання – з читачем твору, якщо мова йде не про реальну автобіографію або історичне оповідання, а про художній текст, «у якому оповідач сам по собі є постаттю вигаданою, нехай навіть його роль виконує сам автор», а в якості адресата може виступати не читач, а інший герой або група героїв. Крім того, він звертає увагу на те, що «наративна ситуація художньої оповіді ніколи не зводиться до ситуації її написання», наводячи для прикладу ситуацію нарації романів «Манон Леско» аб. Прево, «Трістрам Шенді» Л. Стерна і «Батько Горіо» О. Бальзака [Женетт, Т.2 с. 226]. Ми можемо продовжити цей перелік: «Повісті Белкіна» О. Пушкіна, «Герой нашого часу» Ю. Лермонтова, «Останні сторінки щоденника жінки» В. Брюсова та ін. Для розгляду структури ставлення оповідача до викладеної ним історії, Ж. Женетт виділяє категорії «часу нарації, наративного рівня і “особи”» [Женетт Т.2, с.227]. У першій (тимчасовій) категорії він виділяє 4 типи нарації: «подальшу (класична позиція оповідання про минуле, без сумніву, є найбільш частотною), передуючу (передбачуване оповідання, зазвичай у майбутньому часі, але яке цілком може вестися і в сьогоденні, як сон Іокавелі у «Врятованому Мойсеї»), одночасну (оповідання в теперішньому часі, синхронне самій дії) і включену (між моментами дії)» [Женетт, Т.2, с. 229]. Категорія наративного рівня передбачає можливість відносин у одному тексті різного рівня оповідань, де «метаоповіддю є оповідання в оповіданні, метадієгезис є світом цього вторинного оповідання, так само як дієгетс позначає світ первинного

оповідання» [Женетт, Т.2, с. 239]. Третя категорія являє вибір романіста гетеродієгетичного (відсутнього в тексті) або гомодієгетичного (герой / спостерігач) типу оповідача, які визначають наративну позицію твору [Женетт, Т.2, с. 254].

Спосіб нарації Ю. Кристева розглядає з точки зору теорії М. Бахтіна, виділяючи пряме, об'єктивне і амбівалентне слово, де перше означає авторське слово, друге – пряму мову «героїв», а третє – поєднання двох знакових систем, коли автор використовує «чуже слово, щоб вкласти в нього нову смислову спрямованість, зберігаючи при цьому предметний сенс» [Кристева, 2000, с. 437]. Проявами амбівалентного слова є стилізація, пародія і прихована внутрішня полеміка, які відрізняються ставленням автора до чужого слова: «не приходячи в зіткнення з чужою думкою», але роблячи оповідання умовним – стилізація; уводячи в чуже слово протилежну смислову спрямованість – пародія; «активний (тобто модифікуючий) вплив чужого слова на авторську мову» – прихована внутрішня полеміка [Кристева, 2000, с. 437]. Прикладом амбівалентного слова «можуть слугувати автобіографія і полемічно забарвлені сповіді, репліки діалогу і прихований діалог» [Кристева, 2000, с. 438].

На відміну від М. Бахтіна, Ю. Кристева вважає, що діалогізм присутній у будь-якому висловлюванні та виявляється на рівні предметного слова й «історії», «яка, подібно до бенвеністовського рівня «дискурсу», передбачає не тільки втручання в оповідання мовця, але і його орієнтацію на іншого» [Кристева, 2000, с. 438]. Спираючись на висловлювання Ф. Понжа «я говорю, і ти мене чуєш, отже, ми існуємо», вона пропонує вивчати нарацію як діалог між суб'єктом оповіді та його отримувачем (суб'єктом читання), які знаходяться «між собою у стосунках комунікації, утворюють кодову систему», де автор стає анонімом, «з'являючись, прогалиною, щоб потім знайшла існування структура як така». Саме в цій анонімності автора зароджується персонаж, який на пізній стадії стає власним іменем. Таким чином, проблема «смерті, народження і статі» виникає, коли «ревалоризація мови опредмечує

лінгвістичні структури за допомогою структур оповідання (жанрів)» [Кристева, 2000, с. 439].

Згідно з бартівською теорією, анонімність автора – це смерть автора, яка в даній комунікації призводить до народження читача, який дає відповідь письменнику на непрямі запитання, «додаючи до них свою власну історію, свою власну мову, свою власну свободу» [Барт, 1994 с. 144], що змінюються у часі та просторі. Для існування цієї комунікації твір має бути справжньою формою, що виражає «сенса, який коливається, а не є закритим» [Барт, 1994, с. 144]. Цю думку розвиває У. Еко в теорії «відкритого твору», вважаючи, що таке спостереження стало можливим, коли естетика почала усвідомлювати роль інтерпретації, і таке усвідомлення «в першу чергу присутнє саме у митця», творча програма якого тепер спрямована на створення «максимально можливої відкритості» [Еко, 2004, с. 30]. Він стверджує, що вперше «цілком усвідомлена поетика «відкритого» твору» з'являється у символізмі [Еко, 2004, с. 35]. Деякі тези даного теоретичного огляду були нами викладені в статті «Філософія кохання в прозі Зінаїди Гіппіус і Дмитра Мережковського» [Педченко, 2017 (б)].

На думку І. Ільїна, такий «опис процесу комунікації виключно всередині художнього тексту» є структуралістським розумінням наратології, але якщо йдеться про «взаємини тексту з автором і читачем, за неодмінної умови інтенсивного інтертекстуалізованого розуміння природи людської свідомості», то виступає постструктуралістська перспектива [Ільїн, 1999, с. 32]. Цій перспективі передувала досить довга історія вивчення ставлення автора до твору і персонажа.

Так, у літературознавстві виділяють поняття: «пафос автора» (В. Белінський), «позаперебувальність (біографічний) автора», «первинний автор». «Вторинний автор» (М. Бахтін), «образ автора» (Сен-Бьов і В. Виноградов), «принцип автора» (Ю. Лотман), «концепірований» автор (Б. Корман), «смерть автора», «скриптор» (Р. Барт), «функція-автор» (М. Фуко), «імпліцитний автор» (У. Бут), та ін. Представники модернізму,

постмодернізму та структуралізму виступили проти панівного в критиці звернення до життя автора. Саме про це з обуренням пише М. Пруст у статті «Проти Сен-Бьова», наполягаючи на відмові від оцінки творів «без відриву від людини, яка створила їх», вважаючи необов'язковим говорити про поведінку автора, вивчати всі відомості, «порівнювати його листи, розпитувати людей, які його знали, розмовляючи з ними або читаючи, що вони написали про нього, якщо їх уже немає серед живих» [Пруст]. М. Пруст заперечує власне біографічний метод вивчення літератури, який, на його думку, вступає у протиріччя з розумінням книги як породження іншого «я». Р. Барт доводить цю думку до крайньої межі у відомій статті «Смерть автора» (1967), яка стала головною подією у літературознавстві кін. ХХ ст. Однак уже в 1969 р. М. Фуко виступив на захист автора. Серед інших аргументів він зазначив, що «ім'я автора – <...> виконує у ставленні до дискурсів певну роль: воно забезпечує функцію класифікації; таке ім'я дозволяє згрупувати ряд текстів, розмежувати їх, виключити з їх числа одні і протиставити їх іншим. Окрім того, воно виконує роль «посередника» у об'єднанні текстів у певні взаємини між собою» [Фуко, 1996, с. 21]. Розглядаючи проблему авторського дискурсу, він виділяє чотири характерних риси функції «автор», а саме: авторське право, анонімність тексту, конструювання автора критикою і множинність «Его» автора [Фуко, 1996, с. 22-31] (Останнє особливо є актуальним у межах дослідження випадків «gender shift» в текстах В. Брюсова, З. Гіппіус і Н. Петровської). При цьому він уточнює, що ця характеристика функції «автор» досить вузька, адже є автори теорій, традицій, дисциплін, усередині яких можуть розміщуватися «інші книги та інші автори» [Фуко, 1996, с. 31]. Використовуючи це твердження, можна сказати, що для філософсько-літературного поля Срібного віку «засновниками дискурсів» стали Ф. Достоевський, Л. Толстой і Вол. Соловйов. Обґрунтування цього висновку буде викладене в наступному розділі.

На думку М. Фуко, авторство визначає текст як «твір», при цьому виникає питання про статус нефікційних текстів, адже «теорії твору не існує»,

що робить проблематичним позначену єдність, «як й індивідуальність автора» [Фуко, 1996, с. 16]. Не менш значущою є думка Ж. Женетта, який уважав, що цілком зрозуміла спроба «розвести поняття твору і автора» призведе сучасну критику «в хибне коло, де кожен із них відсилає до іншого», тому що ці «поняття – спільники» [Женетт, Т.2, с. 8].

Звичайно, найбільш авторитетною у цьому питанні залишається думка М. Бахтіна про вплив біографічного матеріалу на аналіз тексту, тому що він застерігає, що «звичайним явищем навіть в серйозній і сумлінній історико-літературній праці є черпати біографічний матеріал із творів і, навпаки, пояснювати біографією (письменника) даний твір, причому абсолютно достатніми видаються суто фактичні виправдання, тобто простий збіг фактів життя героя і автора, здійснюються вибірки, які претендують на якийсь сенс, цілісне героя і цілісне автора при цьому абсолютно ігноруються; і, отже, ігнорується і найсуттєвіший момент – форма ставлення до події, форма його переживання у цілому житті і світі» [Бахтин, 1979, с.12]. Творча точка зору тільки в співставленні з іншими точками зору стає необхідною, «зсередини ж її самої, поза її причетністю до єдності культури, вона тільки голо-фактична, а її своєрідність може здаватися просто сваволею і примхою» [Бахтин, 1975, с.24]. Цим він пояснює критику модерністського мистецтва, яке часто було критикованим «за його розрив із дійсністю загалом», якому протиставляють «справжню дійсність старого мистецтва, «класичного мистецтва», уявляючи, що це якась нейтральна дійсність. <...> треба пам'ятати, що конкретно-єдиним життям або дійсністю вона стає тільки в естетичній інтуїції, а заданою систематичною єдністю – у філософському пізнанні» [Бахтин, 1975, с. 26-27].

У ранніх роботах «Автор і герой у естетичній діяльності» та «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» М. Бахтін виділяє потрібне положення автора: біографічний автор – первинний автор – вторинний автор. Біографічним автором у його теорії виступає історично реальна людина, яка має свою біографію і «позаіснуюча» стосовно твору. Первинний автор є суб'єктом естетичної активності, тобто тієї, що створює і

творить силу. Він стверджував: «Художник не втручається у подію як безпосередній учасник її, ... він посідає суттєву позицію поза подією, як споглядач, незацікавлений, але розуміє ціннісний зміст того, що відбувається...» [Бахтин 1975, с.33]. Отже, автор отримує можливість «ззовні об'єднувати, оформлювати і завершувати подію <...>. Автор-творець – конститутивний момент художньої форми», відповідно, єдність твору – це «єдність не предмета і не події, а поєднання, охоплення предмета і події» [Бахтин, 1975, с.64].

Взаємини автора і героя продиктовані ситуацією «позаперебувальності автора всіма моментами до героя», – писав М. Бахтін. Герою недоступні розуміння вчинку, тла за його спиною, повнота зовнішнього образу, зовнішність і таке подібне [Бахтин 1979, с. 15]. У деяких випадках спостерігаються відхилення від прямого ставлення автора до героя. В одному випадку «герой заволодіває автором», тобто автор не може знайти точки опору поза героєм. В іншому – «автор заволодіває героєм». Якщо герой такого типу не автобіографічний, то рефлекс автора завершує його; якщо герой автобіографічний, то такий герой нескінченний для автора. І в третьому – герой «є сам своїм автором». Він сам естетично осмислює своє життя, мовби грає роль, виступаючи вторинним автором [Бахтин 1979, с. 18-21].

У висловлюванні автора про свого героя М. Бахтін вбачає необхідність розмежування його як творця, який знаходиться у момент написання в стані переживання свого героя, і як читача, який сприймає готовий твір і передає свої враження від образів, які тепер «стали вже незалежними від нього, і він сам, активний творець їх, став також незалежний від себе – людина, критик, психолог чи мораліст» [Бахтин, 1979, с.10]. Висловлювання автора можуть бути обумовленими випадковими чинниками: постійно змінюваними світоглядом, бажаннями і претензіями, практичними міркуваннями та ін., що «має величезну біографічну цінність, може отримати і естетичну, але лише після того, як буде освітлений художнім змістом твору. Автор-творець допоможе нам розібратися і в авторі-людині, і вже після того отримають

освітлюючи і заповнюючи значення і його висловлювання про свою творчість» [Бахтин, 1979, с.10]. На відміну від теоретиків семіотики, М. Бахтін, говорячи про героя-оповідача і читача, не виключає біографічного автора, тому що в його теорії – це нерозривна творча тріада, яка визначає народження, життя і сприйняття художнього твору як естетичного об'єкта.

Незважаючи на ці авторитетні думки, криза автора стала основною темою постмодерної доби, для подолання якої А. Большакова пропонує звернутися до «не настільки віддалених джерел виникнення теорії автора – починаючи з пошуків Карамзіна, Сент-Бьова, а також Г. Джеймса, Потебні, Овсяннико-Куликовського, російських формалістів та ін.» [Большакова, с.11]. Для гендерних досліджень це особливо актуально, адже біографічний метод був покладений в їхнє підгрунття, починаючи з есе «Власний простір» В. Вулф і гінокритики Е. Шовалтер до сучасних гендерних розвідок та «нового історизму». На думку А. Кукес: «Гендерне літературознавство робить предметом свого вивчення літературний текст незалежно від статевої приналежності його автора. Однак авторство не є категорією нейтральною, тому будь-який літературний (і не тільки літературний) текст, нарратив, дискурс є відбитком гендерної парадигми, гендерної суб'єктивності, гендерної рефлексії (або саморефлексії) автора (гендерні дослідження приймають це за аксіому)» [Кукес, 2003 (а), с. 2-3].

Отже, наведені теорії дозволяють розглядати гендерні репрезентації і погляди на філософію кохання творчих пар Д. Мережковський - З. Гіпсіус і В. Брюсов - Н. Петровська через їхню макротекстуальну спадщину.

Висновки до Розділу 1

Уявлення про появу статей у різних культурах започатковане у космологічних міфах, де чоловік і жінка – частини цілого, як запорука продовження людського роду. Процес соціалізації статей розглядався і описувався, починаючи з античності; це свідчить про те, що з'яві гендерології передували багатомітова «філософія статей», теорія статевих ролей і жіночі

дослідження. Використання терміна «гендер» розповсюджене в англomовному науковому середовищі з середини 1950-х рр. Значну роль у процесі закріплення терміна в науці у 1960-х рр. відіграв психолог Р. Столлер, який використав поняття «gender» у значенні «соціальна статевая репрезентація». У середині 1970-х рр. Г. Рубін, створюючи дослідження шляхом критичного розгляду праць з антропології К. Леві-Стросса, психоаналізу З. Фрейда та політекономії К. Маркса і Ф. Енгельса, започатковує концепцію міждисциплінарних гендерних досліджень, які використовують результати і методологію дисципліни-підґрунтя, а також вводить термін «гендер» до кола жіночих досліджень, де він набув широкого використання. Визначено, що за піввікову історію це поняття набуло популярності та декількох шляхів розвитку, а саме: дослідження гендерно-статевої ідентичності в психології, ендокринології та біології, уведення понять «гендерний дисплей», «гендерна роль», «створення гендеру» (І. Гоффман, Д. Зіммеман, Р. Столлер, К. Уетс, Р. Унгер та ін.); вивчення гендеру як соціально нав'язаного статусу жінки чи чоловіка, використання терміна в антропології, феміністському або маскулінному дискурсах, розгляд проблем влади та примусу (Д. Батлер, Р. Брайдотті, М. Віттінг, О. Вороніна, М. Кімел, І. Кон, Н. Пушкарьова, Г. Рубін, А. Річ, Л. Татл та ін.); вивчення гендеру як співвідношення статей та проявів гендерної метафори (Р. Коннелл, Д. Лорбер, Т. де Лоурентіс, Ш. Ортнер, Р. Хоф). Усі три аспекти нерозривно поєднані, але мають різний пафос і спрямованість.

Підґрунтям сучасного розуміння кола гендерних досліджень стала думка Л. Аусландер про об'єднання під цією назвою «жіночих», «феміністичних», «чоловічих» і «квір» теорій та дослідницьких перспектив, тому, незважаючи на спроби розмежування Women's Studies от Gender Studies, продовжується тенденція звернення до «жіночого» питання, що свідчить про неможливість обґрунтування методології гендерних досліджень літератури без опертя на досвід жіночих розвідок.

В історії розвитку теорії жіночих досліджень літератури ХХ століття у

Європі та США виділено три етапи, а саме: андрогінний (до 1960-х рр.), у якому жіноча творчість розглядається у загальнолітературному процесі, але з точки зору емансипації (В. Вулф і С. де Бовуар); феміністський (1960-1980-і рр.) – час становлення феміністичної літературної теорії, заснованої на дослідженнях С. Гілберт, С. Губар, М. Еллманн, А. Колодни, Е. Сіксу, Е. Шовалтер та ін.; гендерний (із середини 1980-х рр.) – період глобального інтересу до проявів гендерної самоідентифікації особистості, квір-творчості (Дж. Батлер, Е. Кософскі-Седжвік), гендерної метафори (О. Клінг, Р. Коннелл, Л. Едмондсон) і співвідношення статей (Р. Хоф, Е. Шоре та ін.). Особливе значення для сучасної літературної гендерології мають статті В. Вулф, насамперед есе «Власний простір», у якому було окреслене коло проблем статево/гендерного поля літератури, визначене методологічне підґрунтя гендерних досліджень як співвідношення статей. Також її теза про віддзеркалювання чоловічого еґо у жінці надала можливість уведення і використання нами метафоричного поняття «гендерне дзеркало».

Теорія розгляду художніх творів і літературних образів із погляду статевої/гендерної репрезентації та порівняльний аналіз літературної практики жінок і чоловіків почали розвиватися у російському літературознавстві ще в ХІХ столітті. Гендерна проблематика була започаткована роботами В. Белінського, продовжена М. Чернишевським та символістами, які поцінювали творчість жінок. Однак більшість критиків уважали «жіночу» літературу «письмом дилетантів», намагаючись не помічати жіночих інновацій та впливу на «чоловічу» літературу. Зважаючи на існуючі шаблони «жіночої» і «чоловічої» прози, письменники обох статей вдавалися до літературних містифікацій, використовуючи псевдоандроніми та псевдогініми, що ніяк не впливало на їхню ідентичність. Гендерна співтворчість мала поодинокі приклади у класичному періоді російської літератури (О. Пушкін і Н. Дурова, М. Некрасов і А. Панаєва), але у Срібному віці такі творчі тандеми набули популярності (В. Брюсов і Н. Петровська, І. Бунін і Г. Кузнецова, А. Ахматова та М. Гумільов, З. Гіппіус і

Д. Мережковський, Л. Зінов'єва-Аннібал і В'яч. Іванов). Ці взаємини, як і філософські пошуки епохи, спиралися на бажання зрозуміти партнера, усвідомити подібність і відмінність. Ці пари пов'язують близькі довірчі стосунки, схарактеризовані в щоденниках, листах і спогадах, які, на думку багатьох дослідників (М. Богомолова, О. Лаврова, О. Матіч, М. Михайлової та ін.), є безцінним матеріалом як літературні тексти, що увібрали в себе риси сповідальної, діалогічної і мемуарної прози, і як важливий біографічний матеріал, що дозволяє визначити основні ідеї їхньої філософії кохання та гендерної ідентичності.

Стратегія вивчення прози творчих пар письменників у гендерному аспекті, яка поєднує загально-гуманітарну західну традицію з академічним літературознавством, спирається на біографічний метод Сен Бьова, що робить важливим вивчення нефікційної прози авторів як біографічного документа; на діалогічність М. Бахтіна, структуралістські і постструктуралістські теорії Р. Барта, Ж. Женетта, Ю. Крістєвої, Ю. Лотмана, М. Фуко про вивчення художнього тексту у контексті та його наративу, про особливу роль автора у створенні, житті та розумінні твору, про вплив літературного поля на творчість автора, його сприйняття сучасниками; це створює інтертекстуальність та метатекстуальність епохи, що також входить до кола інтересів «нового історизму» (А. Анісімова, О. Еткінд). Визначені аспекти розглядаються як репрезентація гендерної творчості письменників із урахуванням поглядів класиків феміністської критики (С. Гілберт і С. Губар, Е. Сіксу, Е. Шовалтер) на співвідношення статей у творчому процесі, створенні образів та їхнього ставлення до гендерних стереотипів.

РОЗДІЛ 2.

ФІЛОСОФІЯ КОХАННЯ ЗІНАЇДИ ГІПШУС І ДМИТРА МЕРЕЖКОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РЕЛІГІЙНО- ФІЛОСОФСЬКИХ ПОШУКІВ СРІБНОГО ВІКУ

2.1. Срібний вік – особлива соціокультурна епоха.

Найбільш відомою парою Срібного віку справедливо вважають подружжя Мережковських, які своєю творчістю і самим життям стверджували основні ідеї та художні практики епохи. З лекцією Д. Мережковського «Про причини занепаду і про нові течії сучасної російської літератури» (1892) прийнято пов'язувати початок нового періоду в російській літературі. В цей час загальною тенденцією для соціальної, політичної та культурної сфер стало відчуття зламу, коли формуються нова свідомість, розуміння релігії і природи людини [Дорохин, с. 8]. Але головна особливість цього періоду полягає в рівночасному співіснуванні різних форм культури і суспільних настроїв. «Язичництво і християнські шукання, аморалізм і містицизм, аполітичність і крайнощі політичного радикалізму, порнографія і героїзм, морок відчаю і величезне напруження відчуття перемоги, космополітизм і націоналізм, аристократична зневага до натовпу та апофеоз босоти і т. п. ...» [Венгеров, с. 9] з'єдналися в одному часі і в одному просторі – у російському Срібному віці.

Слід завважити, що до оприлюднення книги О. Ронена «Срібний вік як умисел і вигадка» (2000) це визначення епохи не викликало особливих сумнівів. Воно формувалося протягом ХХ століття, змінюючи період визначення. Так, В. Розанов та О. Михайлов [КЛЕ, т.6, с. 476] називали «срібним віком» період «мрійників і споглядачів тихого штилю» 1840 – 1870 рр. [Розанов, 1903]. Стосовно межі ХІХ – ХХ ст. – це визначення з'явилося у літературній критиці російської еміграції, а з початку 1990-х рр. воно почало широко використовуватися і на батьківщині письменників у назвах поетичних антологій і хрестоматій, а також в оглядових статтях про

культурне життя цього періоду. Донині предметом дискусій залишається питання про авторство і час появи вживаної назви, про обсяг її змісту і сферу поширення та ін. Незалежно від цього, поняття «Срібний вік» закріпилося у російській культурі, вилившись за межі літературного середовища, оскільки ця метафора найповніше висловлює сприйняття і ставлення до «російського культурного Ренесансу» (М. Бердяєв) безпосередніх учасників і сучасників. Як зазначає І. Сухих, «у такому розширеному розумінні «Срібний вік» вміщує і російську релігійну філософію (М. Бердяєв, С. Булгаков, Лев Шестов), і модерністські течії в живописі (об'єднання «Бубновий валет» і «Хвіст віслюка»), і музику (О. Скрейбін, С. Рахманінов), і театральні пошуки (постановки В. Мейєрхольда, оформлювальна діяльність Л. Бакста та О. Бенуа)» [Сухих, с. 8]. Дослідники відзначають особливості просторового, тимчасового, вербального та соматичного кодів Срібного віку [Брандт, Ковальова].

У статті «Срібний вік: Досвід раціоналізації поняття» (2007) М. Богомолів, ґрунтуючись насамперед на висновках О. Ронена, стверджує, що тепер «несвідоме і тим більше термінологічне вживання словосполучення «срібний вік» стало для нас майже неможливим» [Богомолів, 2010, с. 7]. Ця заява визначила необхідність уточнення значення даного поняття у нашій роботі, оскільки тепер поняття «Срібного віку» стало не тільки суперечливим явищем у російській літературі, а й суперечливим визначенням. Аналіз даної проблеми було представлено нами на міжнародній науково-практичній конференції «Сучасний вимір філологічних наук» [Педченко, 2018(a)].

Досить ґрунтовні спростування висновків, здійснених О. Роненом, проводить М. Воскресенська, звертаючи увагу на упередженість підходу американського дослідника до одного з можливих авторів визначення, до вибору матеріалу дослідження і на розбіжність із сучасними уявленнями, що визначають поняття «Срібний вік», яке припинило асоціюватися з періодом літературного та культурного занепаду і «тепер воно мислиться як позначення комплексу певних конкретно-історичних явищ і процесів у російській культурі

кінця XIX – початку XX століть» [Воскресенская, 2007, с.120]. Більш детально вона висловлює свою позицію у статті «Феномен Срібного століття: проблемне поле культурно-історичного осмислення» [Воскресенская, 2017]. І. Сухих порівнює Срібний вік із натуральною школою, вважаючи його не напрямком, «а історичною смугою, степом, через який змушені були пройти всі – згодні та незгодні зі встановленою в ній погодою, що опинилися пізніше в різних місцях і тому по-різному оцінюють пройдений шлях» [Сухих, с. 8]. Тому П. Степун і М. Бердяєв вважають поч. XX ст. періодом розквіту культури, а М. Горький називає його «часом повного свавілля безвідповідальної думки, повної «свободи творчості» російських літераторів» [Горький с.315], «ганебним і безсоромним» [Горький с.316].

Отже, заклики О. Ронена відмовитися від власне цього поняття чи змінити його назву на «Платинове століття», посилаючись на авторитетну думку Р. Якобсона [Ронен, гл. VII], не залишилися поза увагою, але і не змінили стану речей. Тим паче, ми не можемо говорити про Срібний вік як термін, із чого, власне, починає свій твір О. Ронен, оскільки це поняття не має чітких часових обмежувальних визначень, є багатозначним і має емоційне забарвлення, що повністю суперечить функції терміна. Тому ми сприймаємо Срібний вік як метафоричне, конвенціональне поняття, яке містить у собі основні культурологічні семи, визначені сформованою культурною парадигмою.

Межі епохи теж залишаються відкритим питанням. Н. Котеньова пропонує визначати їх за знаковими подіям епохи.

Початок – вихід у 1894 р. першої збірки «Російські символісти», опери М. Мусоргського «Хованщина», з'ява музики композитора-новатора О. Скребіна, далі – заснування творчого об'єднання «Світ мистецтва» в 1898 р. і відкриття «російських сезонів» С. Дягілева в Парижі [Котенева, с. 44]. Як ми вважаємо, до цього переліку слід додати вихід повісті Льва Толстого «Крейцера соната» (1890), трактату Вол. Соловйова «Сенс кохання» (1892) і виступ Д. Мережковського зі згаданою вище лекцією, що започаткували

формування нової свідомості.

Завершення – відплиття до Європи «філософського пароплава» з Росії з російською інтелігенцією на борту [Котенева, с. 44].

Однак, ми не можемо говорити про вичерпаність творчих пошуків цілої когорти митців культурного процесу у 1922 р., адже ідеї та художня практика представників Срібного віку продовжувалася і в «новій Росії», і в російській еміграції. На думку Т. Пахаревої, «за ці трохи більше ніж чверть століття в культурі загалом і в літературі зокрема відбулися такі значні, системні зміни, були відкриті настільки продуктивні нові шляхи, що ними мистецтво рухається ще й сьогодні» [Пахарева, с.4].

Отже, проблема визначення меж цього періоду залишається невирішеною, що дає право розглядати, перш за все, період із 1890-х до 1920 х рр., під час якого сформувалися основні традиції і художні практики, що визначили особливість епохи. Але при цьому ми залишаємо за собою можливість звертатися до текстів М. Бердяєва, З. Гіппіус, Д. Мережковського та ін., написаних пізніше.

Як указав І. Сухих, «відкривачі нової епохи спочатку пустили до неї не всіх» [Сухих, с. 8]. Срібний вік пов'язували з діяльністю символістів і близького до них кола акмеїстів та представників авангардних течій, які стали виразниками бунтарства і духовної свободи, втілюючи революційний дух епохи в естетиці словесної творчості. Цей бунт проявився, перш за все, в зверненні до античності і слов'янського язичництва, як пише А. Баженов: «Для зовнішнього антуражу «Срібного віку» більш ніж характерні язичницькі символи, поняття, атрибути: *«Мир искусства»*, *«Аполлон»*, *«Веси»*, *«Прометей»*, *«Сатирикон»* <...> Все це – і на естетичному, і на філософському, і на релігійному рівнях – належало дохристиянському, доновозавітному буттю» [Баженов, с. 202]. У тріумфальній ході язичництва він, як і В. Шестаков, убачає зв'язок срібного ренесансу в мистецтві і літературі Росії з відомим європейським Ренесансом, що зумовив розквіт культури та її руйнування. Як пише З. Мінц, «Зіставлення «срібного віку»

російської поезії (кінця XIX – початку XX ст.), із Ренесансом - характерна риса самоосмислення «нового мистецтва». Інтерес до епохи Відродження із виразними ілюзіями про сучасність бере початок у творчості «декадентів» 1890-х років (особливо у другій частині трилогії Д. Мережковського - «Боги, які воскресли»). Вказівки на «ренесансну» природу «нового мистецтва» проходять через символістську публіцистику та праці критиків символізму і в 1910-х роках; після розпаду течії вони виявляються однією з головних думок «нового мистецтва» про себе і своє минуле» [Минц, 2004, с. 259].

У статті «Поетика срібного віку» М. Гаспаров зазначає, що «Соціальні, цивільні теми, які стоять у центрі уваги попередніх поколінь, рішуче відсунуті в бік екзистенційними темами – Життя, Смерті, Бога...» [Гаспаров, 1993, с. 10]. Протистояння смерті та патріархальних засад суспільства вилилися у сексуальну стриманість, гомоеротизм і прагнення до андрогінії, в чому О. Матіч вбачає природу еротичного утопізму «дітей *fin de siècle*», які «пропускали свої декадентські тривоги і утопічні надії крізь призму апокаліптичного бачення, надихаючись різними містичними і релігійними ученнями», втілюючи їх «у новаторських художніх і життєвих практиках» [Матіч, с.4]. Символістів «об'єднувало прагнення до «життєтворчої» міфізації буття, людських стосунків, самої діяльності у царині мистецтва» [Вислова, с. 38]. Тому, збираючись на Вежі у В'яч. Іванова, в літературних і художніх кабаре, створюючи суспільство шанувальників Гафіза, гурток «Аргонавтів», «Афінські вечори» письменники віддавалися діонісійству, створюючи драму перетворення [Педченко, 2016 (а)]. Вони обирали собі ролі та імена, під якими фігурували в обраному колі спілкування. Так, члени Гафізького гуртка іменувалися Гіперіон (В'яч. Іванов), Соломон (М. Бердяєв), Диотима (Л. Зінов'єва-Анібал) та ін. Про те, якими були естетичні настанови цих зібрань, писала Л. Зінов'єва-Анібал: «Є у нас задум: влаштувати перський, Гафізький шиночок – дуже інтимний, дуже сміливий, в костюмах, на килимах, філософський, художній і еротичний» [Серебряный век, 1993, с. 171]. Але спроби штучного створення нового ставлення, нової духовності найчастіше не

приносили бажаних плодів. Як згадує одна з учасниць, «вечір протікав нудно, започаткувати нову духовність нам не вдалося ...» [Волошина-Сабашникова, 1993, с. 158].

Однак були й інші формати зборів на «Вежі» у В'яч. Іванова. Атмосферу відомих «Іванівських серед» характеризує синкретичність інтересів учасників, про яку в своїх спогадах говорить М. Бердяєв: «... помилково було б дивитися на «серед» як на релігійно-філософські зібрання. Це не було місце релігійних пошуків. Це була сфера культури, літератури, але з ухилом до позамежного. Містичні і релігійні теми виникали, радше, як теми культурні, літературні, ніж життєві» [Венгеров, с. 462]. Він зазначає, що поміж центральних тем «серед» особливе місце посідали питання Ероса; одне з таких обговорень йому особливо запам'яталося: «Утворився справжній симпозіон, і промови про кохання вимовляли настільки різні люди, як сам господар В'яч. Іванов, Андрій Бєлий, який приїхав із Москви, і витончений проф. Ф. Зелінський, і А. Луначарський, який вбачав у сучасному пролетаріаті перевтілення античного Ероса <...> Зчаста «серед» були присвячені поезії, і багато молодих поетів вперше читали там свої вірші» [Венгеров, с. 462]. М. Бердяєв не випадково згадує цей момент. «Культ Ероса за кількістю прихильників міг суперничати з багатьма релігійними конфесіями та політичними ідеологіями» [Ванчугов, с. 229], він став «центральною» темою не тільки «серед», але і всього культурного життя, що є характерним для творчих епох, які, на думку Е. Фукса: «наскрізь просякнуті і насичені еротикою та чуттєвістю. Бо поняття «творчий» і «чуттєвий» рівнозначні. Еротика і чуттєвість – лише фізичне вираження творчої сили. Тому кожна революційна епоха є водночас епохою величезної еротичної напруженості...» [Фукс, 2002 с.10].

Питання філософії, історії, релігії, культури, поезії обговорювалися, розвивалися, набували рис свідомості та мислення у особливому соціокультурному полі Срібного віку. Це вплинуло на виникнення синкретичних жанрів, наприклад, філософсько-літературні твори П. Флоренського («Стовп і ствердження Істини», «Есхатологічна мозаїка»)

або В. Розанова («Відокремлене», «Листя, що опало») та ін., в яких автори, аналізуючи певний аспект (кохання, смерть, творчість), переживають його. Питання філософії творчості розглядалися не тільки Вол. Соловйовим і М. Бердяєвим, але і самими авторами. «Не кожен письменник потребував свого еккермана: творчість і метатворчість, література і металітература, опис і самоопис сусідять, перетинаючись, у межах особистих біографій а то і в формі самовідмови (О. Блок: «Мовчіть, кляті книги! Я вас не писав ніколи!»), то самореабілітації (іронічні автокомпліменти І. Северяніна), то в сповідальній агіографії (мемуарна трилогія А. Белого), або у спогадах із аналізом «Моє життя в мистецтві», – пише К. Ісупов [Русская литература ..., кн.1, с. 69-70].

Російські письменники тепер могли повністю присвятити себе мистецтву, бо змінилося ставлення до творчого ремесла, на що звертає увагу Ж. Нева. Зняття цензури і зацікавленість художнім словом сприяли створенню великої кількості книжкових і періодичних видань, що спричинило розвиток літературної критики та журналістики. Наведена дослідником статистика свідчить про значну кількість і не менш значну якість публікацій. Письменник тепер – популярна особистість, для якої влаштовують вечори, подорожі, зустрічі тощо [История рус. лит .., с. 609-614]. Цього вимагала публіка, яка читає, яка хоче не лише споживати друковане слово, але й брати участь в інтелектуальному дискурсі епохи. Тому засідання гуртків теософів, толстовців, «мирискусников», «знаньевцев», революціонерів-демократів та ін., лекції в університетах і на різного роду зібраннях були цікавими для широкої аудиторії. Звіти, статті, рецензії про ці події відразу ж потрапляли на сторінки періодичної преси. Наприклад, для висвітлення засідань філософсько-релігійних зібрань Д. Мережковський заснував журнал «Новий шлях». Слід зауважити, що досить активну участь у цьому інтелектуальному бумі брали жінки, що також стало відмітною рисою Срібного віку.

Особливістю цього дискурсу серед мислителів був розгляд феномена кохання на прикладі творчості письменників. Так, І. Мечников у «Етюдах оптимізму» присвячує розділ Й. Гете і Фаусту, Вол. Соловйов у своєму

трактаті «Сенс кохання» розглядає суть стосунків Ромео і Джульєтти, героїв повісті М. Гоголя «Старосвітські поміщики» і роману Й. Гете «Страждання юного Вертера», пише статтю «Життєва драма Платона». Свої роботи також присвячують письменникам С. Булгаков «Володимир Соловйов і Анна Шмідт», Д. Мережковський «Життя Данте», В. Розанов «Пушкін і Гоголь», «Про Мережковського» та ін. Багато авторів звертаються до ідей і творчості Ф. Достоєвського (М. Бердяєв, «Світобачення Достоєвського», Б. Вишеславцев, «Достоєвський про кохання і безсмертя», Л. Карсавін, «Федір Павлович Карамазов як ідеолог кохання», Д. Мережковський, «Л. Толстой і Ф. Достоєвський» та ін.). На думку К. Ісупова, «філософія особистості і творчості Достоєвського (структури особистісної свідомості, амбівалентна природа кохання-ненависті та ін.)» стала засадничою для філософської критики Срібного віку [Русская литература., кн.1, с. 80].

З іншого боку, письменники приділяють велику увагу філософським питанням, зокрема, теорії кохання, про що свідчать статті З. Гіппіус «Закоханість», «Про кохання», «Арифметика кохання», «Мистецтво і кохання», А. Белого «Вейнінгер про стать і характер», К. Бальмонта «Про Кохання», художні тексти: А. Чехов «Кохання», І. Бунін «Грамматика кохання», О. Купрін «Суламітка», «Гранатовий браслет», Л. Андрєєв «Безодня», Д. Мережковський «Наука кохання», «Кохання сильніше за смерть» та ін. На думку В. Крилова, тенденція до оновлення філософсько-естетичних принципів, жанрів, стилю саме у символізмі придбала найбільш масштабного виразу [Крылов, с.284]. Говорячи про цей період, В. Шестаков зазначає, що «за декілька десятиліть про кохання у Росії було написано набагато більше, ніж за кілька століть, і ця література вирізнялася глибиною думки, інтенсивними пошуками, напруженою діалектикою і оригінальністю мислення». При цьому він уважає, що в західній філософії цього періоду «панівним типом роздумів про кохання стає або вульгарний позитивізм, або ірраціоналізм, що особливо характерно проявляється у психоаналізі Фрейда та його послідовників» [Шестаков, 1999].

Цікаво, що, на думку В. Шестакова, теорія психоаналізу «не отримала широкого розповсюдження в Росії». Однак О. Еткінд у книзі «Ерос неможливого. Історія психоаналізу в Росії» говорить про досить значний вплив ідей З. Фрейда на російську культуру загалом і наводить фактичний матеріал, зокрема, про практику санаторію «якогось Хрущова в Крюковому під Москвою», у якому «серед методів психотерапії психоаналіз Фрейда посідав перше місце» [Эткінд, 1994, с. 127]. Цей санаторій на початку 1910-х рр. наполегливо рекомендував журнал «Сучасна психіатрія». Пацієнтами лікувального закладу свого часу були С. Соловйов, Є. Вахтангов, О. Блок, М. Чехов. Але найбільш цікавим є те, що «за статутом, для лікарів, письменників, а також родичів А. Чехова в Крюковому були створені пільгові умови; покійний Чехов, ймовірно, мав якийсь вплив на відкриття санаторію у Крюковому» [Эткінд, 1994, с.127]. Цей факт не може підтвердити, що особисто А. Чехов був зацікавлений ідеями З. Фрейда, а лише стверджує, що психоаналіз набув поширення в Росії перш за все у професійній сфері. Інший приклад, який свідчить про поширення його «пансексуалістичної теорії», знаходимо у М. Бердяєва в примітках до роботи «Сенс творчості», де він, посилаючись на відомі праці «Теорія статевого потягу», «Тлумачення сновидінь» і «Леонардо да Вінчі», говорить про те, що «у Фрейда немає зазвичай психіатричної затхлості; у нього є свобода і відвага думки» [Бердяєв, 2006, с. 118]. Однак М. Бердяєв, як і інші філософи та письменники Срібного віку, не міг погодитися зі зведенням розуміння життя людини до сексуальної залежності, що у З. Фрейда і його однодумців «набуває форми маніакальної ідеї, характерної для психіатрів» [Бердяєв, 2006, с. 119].

Якщо у ставленні до психоаналізу З. Фрейда в колі російських філософів була однастайність, то в інших питаннях кохання і статі простежується неоднорідність уявлень, зміни поглядів протягом життя і занадто сильний вплив особистого життєвого досвіду.

2.2. Основні теорії філософського дискурсу Срібного віку про кохання і стать

Розвиток філософії кохання або «теології статі» [Воронина, с.16] на межі XIX – XX ст. у Росії пов'язаний з відчуттям свободи волі і свободи думки, які проявилися у визначних філософських роздумах Вол. Соловйова, М. Бердяєва, В. Розанова, С. Булгакова, І. Ільїна, П. Флоренського, А. Фета, З. Гіппіус, Д. Мережковського, К. Бальмонта, А. Веселовського та ін. Правомірність звернення до дослідження теорії кохання цих мислителів обумовлюється характером їхніх робіт, що містять як загальну для всієї релігійної філософії проблематику, так і власні оригінальні підходи до вирішення цих проблем, а головне – їхнім особливим впливом на літературу Срібного віку. «З цього часу кохання стає однією із центральних тем суспільної і філософської думки, здійснюючи великий вплив на мистецтво і літературу, точніше кажучи, це – одна з головних тем російської культури Срібного віку» [Шестаков, 1999]. Як завважила О. Романова, «із цілком зрозумілих причин література Срібного віку виявилася в «епіцентрі» розгляду феномена кохання» [Романова, с. 37].

У дисертаційних роботах Н. Джежер (2010) та Г. Кізюн (2003) представлено декілька теорій про структуру російського дискурсу з питань філософії кохання, висловлені Р. Подольним, В. Шестаковим та К. Ісуповим.

У першій, яку Р. Подольний наводить у розділі «Росія» в антології «Світ і Ерос», виділяється «дві потужні течії – матеріалістична, представлена такими іменами, як Белінський, Герцен, Чернишевський, Сеченов, Лавров, і релігійна, де наголошується на особливо важливому внеску Соловйова, Бердяєва, Розанова, Гершензона» [Мир и Эрос, с. 234]. Автор теорії простежує спільність історичного ґрунту і зв'язок із художньою літературою у представників цих напрямків.

Відповідно до іншої, найбільш популярної точки зору, в російській філософії кохання кін. XIX – поч. XX ст. виділяються два основних напрямки – філософсько-платонічне (Вол. Соловйов, М. Бердяєв, Л. Карсавін,

Б. Вишеславцев) і ортодоксально-богословське (П. Флоренський, С. Булгаков, М. Лоський, І. Ільїн). Ця думка вперше була висловлена В. Шестаковим у статті «Філософія кохання М. О. Бердяєва» [Бердяєв, 1989], а потім набула розвитку в його праці «Ерос і культура» [Шестаков, 1999].

Наступна теорія належить К. Ісупову, який у рецензії «Російський Ерос, або Філософія кохання в Росії» (1992) визначає «п'ять доріг, по яких рухалася російська думка про кохання», ґрунтуючись на «еротичній квінті Соловйова», що була ним викладена у роботі «Життєва драма Платона». А саме: «пекельний шлях» (про розпусту і аномалії статі) представлений у роботах М. Бердяєва, Л. Карсавіна, П. Флоренського; «шлях тварин» (фізика еросу, дослідження несвідомого) – Б. Вишеславцева, А. Жураковського; «людський шлях» (філософія шлюбу) – В. Розанова, А. Жураковського, С. Троїцького; шлях аскетизму «за ангельським чином», реалізований у темі Вічної Жіночності (духовний Ерос). Йому протистоїть С. Булгаков; шлях «істинного андрогінізму» викладено у працях Вол. Соловйова та його послідовників [Исупов, 1992, с. 150].

Вказані концепції дискусійні, але вони не дають повної картини цього феномену, тим більше, що дослідники розглядають точки зору філософів, проте в зазначених антологіях вміщено статті письменників, істориків, мистецтвознавців, фізіологів, біологів та ін., думка яких виходить за межі даних концепцій. З іншого боку, С. Євтушенко завважив, що прагнення до дослідження феномена кохання з позиції визначення її видів (типологізації), накопичення фактів її проявів, класифікації приховує небезпеку «за деревами» (видами кохання) не помітити «лісу» (її сутності) [Євтушенко, 1999].

Концепція кохання, представлена російською культурою Срібного віку, увібрала в себе як європейський досвід, який сягає до античності та зазнає змін під впливом християнства Середньовіччя і далі розвивається в дихотомії закладених цими епохами основ, так і власне російський, поданий у літературі і риториці Давньої Русі, але найбільшого розвитку він набув у художніх творах ХІХ ст. Оскільки в російській філософії цей аспект майже не розглядався, –

література виконувала роль і художнього відображення, і філософського пізнання. «Не дивлячись на те що російська література і поезія дали чудові зразки глибокого розуміння кохання, що відбилося у творчості О. Пушкіна, Ю. Лермонтова, І. Тургенєва, Л. Толстого, Ф. Достоевського, А. Фета, в ХІХ ст. була відсутня будь-яка філософія кохання, і всі спроби філософського або літературного критичного обговорення питань статі сприймалися довгий час як порнографія» [Шестаков, 1999].

Отже, спочатку з'явилася багатюща художня практика, а потім вже – філософська теорія. Подібна ситуація спостерігається в епоху італійського Ренесансу, де філософія кохання, як відродження платонівських ідей про її природу та як протест проти середньовічних поглядів Ф. Аквінського, була декларована поезією Данте і Ф. Петрарки, прозою Дж. Боккаччо та їхніх послідовників. Тільки в наступному столітті була написана філософська праця М. Фічіно «Коментар на «Бенкет» Платона», де головним сенсом кохання є «бажання краси», що визначається співмірністю, скромністю і пристойністю. [Фичино, гл. IV]. Ці ідеї розвивають філософи російського культурного Ренесансу, полемізуючи з А. Шопенгауером, Е. Гартманом, З. Фрейдом та ін., що ми й спостерігаємо у засадничій праці Вол. Соловйова, яка стала знаковою і розбурхала «вулканічну енергію» (В. Шестаков) російських філософів і не тільки їхню. Це – трактат «Сенс кохання».

Філософ вже на початку статті спростовує вельми популярну на той час думку А. Шопенгауера про сенс статевого кохання у розмноженні роду. Це він аргументує твердженням, що справжнє кохання найчастіше трагічне і не залишає щасливого потомства (Ромео і Джульєтта, Вертер і Лотта та ін.), а сімейно-шлюбні союзи виступають зовнішніми, життєвими сполуками, і до кохання стосунків не мають [Русский Эрос, с. 26, 46]. Він убачає сенс кохання у створенні «істинної людини, як вільної єдності чоловічого і жіночого начала, що зберегли свою формальну окремішність, але подолали свою істотну ворожнечу і розпаданья», але недотримання цих умов «призводить кохання до повсякденного краху і змушує визнавати його ілюзією» [Русский Эрос, с. 41].

Згідно з ученням Вол. Соловйова, існує якась найвища сфера буття, до якої прагне людина – це предмет людського кохання, який уособлюється для чоловіків⁸ у вигляді всебічно прекрасної жінки, «Вічної Жіночності», Софії. Вона є поєднанням чуттєвості і розуму, безпосереднього відчуття і опосередкованих роздумів, натурального і умоглядного. У поезії Вол. Соловйов також представляє свою філософію кохання. Зокрема, він оспівує *«недвижно-могучий,/ С небом сходящийся берег любви»*, який протиставлено хвилі пристрасті *«с ее пеной кипучей»* [Соловьев, 2000, с. 7]. Більш докладніше цей аспект було викладено у виступі «Концепція любові в філософії і поезії Володимира Соловйова» [Педченко, 2017(a)].

Думка філософа про природу кохання, яке з'єднує небо і землю, а також відповідає місії Ерота в діалозі «Бенкет», немов наново відкриває для російських мислителів Платона і будує своє вчення на його ідеях. Так, у статті «Життєва драма Платона» він стверджував, що Ерот – це «якась могутня демонічна і героїчна істота», яка стоїть між богами і смертними. Його «покликання – будувати міст між небом і землею та між ними і пеклом». Переходячи до земного існування, Ерот «перетворює його; закоханий відчуває в собі нову силу нескінченності» [Русский Эрос, с. 82]. Плоди Ероса залежать від того, на який ґрунт вони потраплять: низька душа використовує крилатого бога для продовження роду, і лише висока душа здатна породити красу, що є співзвучним із коментарем платонівського діалогу М. Фічіно.

Інтерпретація ідей філософсько-платонівського вчення була різною. З. Гіппіус уважала, що Ерос будує міст між двома особистостями («Арифметика кохання»), а М. Бердяєв уявляє божественне, особисте кохання, яке веде до індивідуального безсмертя, як Афродіту небесну, а безособово-родове, природне кохання – як Афродіту, протонародну, вульгарну [Бердяев, 2006, с. 32]. Він зазначає, що ще в Стародавній Греції кохання розвивалося

⁸ Гендерне уточнення М. Бердяєва в роботі «Метафізика статі і кохання». Він вважає, що теорія Соловйова про вічну жіночність - «зайва чоловіча філософія і релігія. Для жінок еротичне ставлення до божества має фарбуватися у колір культу вічної мужності» [Бердяев, 2006, с. 38].

поза формами сімейного з'єднання статей, і далі в епоху Середньовіччя «лицарське кохання, – на його думку, єдино істинна любов, існувала поза формами сім'ї, «прекрасна дама» ніколи не була дружиною, визнаною інститутом сім'ї» [Бердяев, 1989, с. 45]. Тема кохання і шлюбу для В. Розанова мала світоглядний характер, оскільки його особисті сімейні проблеми призвели до пошуку безумовного або, як він висловлювався, «релігійного», «освяченого» обґрунтування сім'ї. Для нього сім'я і народження дітей були вищим проявом творчості, здійсненням та утвердженням людської індивідуальності. Він намагається звести до статі все різноманіття духовного досвіду, починаючи від Стародавнього Єгипту і Вавилону, все феноменальне життя, над яким височіє єдина та вічна стать.

Проблема статі була лейтмотивом російської метафізики кохання. Предметом обговорення серед російських філософів стали погляди А. Шопенгауера і Ф. Ніцше про значення статі в розвитку культури і статевого кохання в житті людини. Як вже зазначалося вище, перший розвивав теорію родового кохання. Він називав статеві відносини зерном волі до життя, вважаючи, що всі справи кохання кожного покоління – «одне велике передчуття створення майбутнього покоління» [Шопенгауер, с. 564]. Другий філософ стверджував, що вся культура виросла завдяки статевому інтересу і статевим змаганням. М. Бердяев уважав таке розуміння ролі статі дуже близьким до теорії Ч. Дарвіна, яка «є тільки виразом консервативної влади роду, що грає людьми, зле іронізує над індивідуальністю» [Бердяев, 1989, с. 25].

Згідно з В. Розановим, «Бог – вигадав стать. Бог – найвища вершина статі. І в той же час стать – щось майже тотожне Богу. Божественне місце в людині – це стать. <...> І без Бога немає статі» [Синявський, с. 33-34]. Вол. Соловйов вбачав у статевому житті протиріччя, фатальну антиномію, тому закликав до одухотворення статі. М. Бердяев пропонує поставити проблему статі у всій її гостроті, «оголити її, кинути виклик віковому лицемірству, що приросло до неї» [Бердяев, 1907, с. 356]. Це пов'язане, на його

думку, з початковою «ноуменальною» святістю статевого кохання, яке було відкинута «історичним» християнством і визнається ним всього в трьох іпостасях: сімейні взаємини, аскетизм чи розпуста. Він мріє про нове, «понадісторичне», християнство, яке змогло б нарешті визнати метафізичний сенс статі та кохання і втілити давню мрію про святість «любовного бенкету життя» [Бердяев, 1907, с. 357].

Заслуговує на увагу позиція С. Булгакова. У книзі «Світло невечірнє» він присвятив спеціальний розділ питанню статі. «Життя статі – невидимий світ інтимності, де відбуваються перемоги і досягнення, поразки і зривання...» [Русский Эрос ..., с.296]. Він – прихильник тих уявлень, згідно з якими «оздоровлення статі, чистота і цнотливість не є тільки негативною якістю статевої стриманості, воно є і позитивною силою безгріховності у статі» [Русский Эрос ..., с.284]. Однак, крім визнання середньовічної аскези в питаннях кохання, він відстоював створення духовно-тілесного шлюбу, в якому об'єднуються чоловік і жінка в образ цілісної людини, підкреслюючи, що кожна з них має свою духовну долю, є самобутньою особою, яка «є індивідуальним та своєрідним змішуванням стихій чоловічої та жіночої, і цим обумовлена творча напруженість, еротика духу» [Русский Эрос..., с. 290].

У монографії «Жінка і жіночність у філософії Срібного віку» О. Рябов стверджує, що мислителі розглядали статі через релігійне уявлення, де «жіночність» сприймалася як «комічність», «частина космосу» (М. Бердяев), а «мужність» – як творча і поновлювальна сила (Вол. Соловйов). У роботах М. Бердяєва («Філософія нерівності», «Сенс творчості»), В. Ерна («Меч і хрест»), В'яч. Іванова («Про гідність жінки») та ін. трансформується вчення Аристотеля про гендерну дефініцію, згідно з якою чоловіче і жіноче протиставлені як форма і матерія, духовне і тілесне.

Вол. Соловйов у «Виправданні добра» говорить про протилежність статей, яка виражається у взаємодії «створюваного і утвореного життя, начала діяльного і пасивного» [Соловйов, т.1, с. 490]. У «Сенсі кохання» він пише: «Як Бог творить Всесвіт, як Христос творить Церкву, так людина має творити

своє жіноче доповнення. Що чоловік представляє активне, а жінка – пасивне начало, що перший повинен просвітньо впливати на розум і характер іншого – це, звичайно, положення азбучні...» [Соловйов, т.1, с. 529]. Нагадуючи, що «Христос вигнав із Марії Магдалини 7 бісів і одухотворив її Своїм Духом», Вол. Соловйов називає матеріальну природу «всесвітньою Магдалиною» [Соловйов, т.2, с. 348]. На його думку, чоловік «є носієм діяльності власне людської, яка визначається безумовним сенсом життя, до якого через нього долучається і жінка» [Соловйов, т.1, с. 490]. Для Вол. Соловйова, вважає Т. Масарик, існувала лише одна форма людського буття – це чоловік; жінка ж існувала більше в якості його доповнення [Masaryk, т. 2, с. 248]. М. Бердяєв стверджує, що жінка сприймається як носій статевої стихії, яка повністю захоплює її, тому що «вона набагато менше є людиною, а набагато більше є природою» [Бердяєв, 1989, с. 95-96]. Як справедливо завважила І. Іванова, «думка М. Бердяєва – продукт його часу» [Иванова, с. 23].

Ставлення до жінок в епоху Срібного віку пов'язувалося із традиційним їхнім становищем та діяльністю: «Багато жінок вели спосіб життя «домашніх тварин», а за визначенням Ф. Гегеля – навіть «рослин»: вони не працювали, не впливали на долю держави, соціальні комунікації жінок були обмежені будинком, сім'єю і церквою» [Иванова, с. 23]. Тому визначальним станом жіночості (матерії) стає «пасивність», а мужності (форми) – «активність». Це дозволяло розглядати «демонічне» і «янгольське» начало в жінці як сприйнятливість пасивної матерії до добра і зла (М Бердяєв, П. Флоренський), а К. Бальмонт проектував своє ставлення до жінки на розуміння кохання, яке, за його твердженням, має тільки образ Бога або Диявола («Про кохання»).

Як ми зазначали вище, особливий вплив на розвиток гендерних уявлень початку ХХ століття справила книга О. Вейнінгера «Стать і характер. Принципове дослідження» (1903), яка ще на мові оригіналу здобула популярність в інтелектуальних колах Росії, а після публікації перекладу в 1908 році перевершила за популярністю белетристику, ставши для молоді «предметом таємниці науки» і «вінцем пізнання» [Берштейн, 2004].

М. Бердяєв висловив побоювання, що вейнінгеріанство стане модою, але в той же час зазначив: «У книзі розлиті дихання вічного ідеалізму, глибока і пристрасна ворожнеча до позитивізму, до культу кількостей і тимчасовості, любов до якостей і вічності. Найбільший успіх матимуть специфічні погляди Вейнінгера на жінку, на бісексуальність людської істоти та ін.» [Бердяєв, 2006, с. 77]. Дійсно, під час обговорення книги на зібраннях, публічних лекціях і в пресі питання стосувалися переважно цих аспектів.

«За Вейнінгером, стать є ключем до розуміння онтології людини і долі людства, причому глобальні біосоціальні процеси Вейнінгер переживає як свою особисту метафізичну трагедію апокаліптичних масштабів» [Кон, 2010, с. 72]. Причиною кризи культури він вважає відмирання мужності, симптомами якого виступає емансипація жінок і фемінізація чоловіків. Перші стали претендувати на суспільні ролі, а другі – визначати себе через стать і сексуальність, окрім того, стали поширюватися проміжні статеві форми [Вейнінгер, ч.1, гл.1]. Він убачає єдиний спосіб порятунку культури – у відмові від статевого акту, практично повторюючи заклик до цнотливості Л. Толстого в післямові до «Крейцерової сонати» (1890), що було абсолютно співзвучним із ідеями Вол. Соловйова, М. Бердяєва, Д. Мережковського та ін.

Не випадково, найбільш цікаві для нашого дослідження оцінки цієї знакової книги ми знаходимо в рецензіях А. Белого, М. Бердяєва, В. Розанова, Д. Мережковського і З. Гіппіус. «Геніальним фейлетоном» охрестив її А. Бєлий у статті «Вейнінгер про стать і характер» (1909). Визнаючи високу ерудицію автора, але в той же час, вказуючи на помилки в певних аспектах, гідно оцінюючи його ідеї, але не приймаючи його погляду на жінку, він приходять до висновку: «Документ цей тільки натякає нам на те, що у Вейнінгера з жінкою були якісь особисті рахунки» [Русский Эрос..., с. 105]. Найбільш негативне поцінування цього факту належить В. Розанову: «З кожної сторінки Вейнінгера чується крик: «Я кохаю чоловіків!» – «Ну що ж: ти – содоміт». І на цьому можна закрити книгу» [Розанов, 1990. (б), с. 98]. Але книгу не закривали, а бурхливо обговорювали, оскільки багато питань «Статі

і характеру» перегукувалися з ідеями філософії кохання Срібного віку. Як завважив А. Бєлий, «у розглядуваній книзі зіткнулися непеєднувані методи ставлення до статі; в ній відбилося зіткнення багатьох світоглядів, не зведених до єдності: позитивіст, неокантіанець, ніцшеанець і містик сперечаються тут, у Вейнінгері...» [Русский Эрос, с. 106].

Головним предметом обговорення було уявлення автора про жіночність (Ж) і мужність (М), які не існують відокремлено, а присутні в кожній людині в тій чи іншій мірі. Ця теорія чоловічно-жіночого також мала місце в російській релігійній філософії, і пов'язувалася вона з розумінням подоби Божої і андрогінією. Вейнінгер пояснює це співвідношенням співприсутності М і Ж у людині вибором другого, який буде доповненням першого, де $M + Ж + 1$ подвійне, тобто чоловічо-жіночне з'єднається з жіночно-чоловічим [Вейнінгер, гл.3]. У цьому З. Гіппіус помітила можливість істинного кохання, основи андрогінізму і продовження ідей Вол. Соловйова: «Ерос не ранив однієї стрілою – обох. У Ероса дві стріли. І він будує подвійний міст між двома: від мужності однієї людської істоти до жіночності іншої, і від її жіночності – до мужності іншої» [Гіппіус, т. 13, с. 162]. Але при цьому біологічна стать значення не має. І це ще один аспект, який дозволив В. Розанову назвати автора «содомітом», оскільки ця теорія пояснює гомосексуальні стосунки. «За Розановим, «содоміт» переносить свій, зчаста неусвідомлений, одностатевий імпульс в аскезу, творчість і духовне життя. Виразно гомосексуальних людей Розанов назвав «третьою статтю» або вченим словом «урнінг» – термінами, що ввів до обігу німецький публіцист К. Ульріхс і широко використав Магнус Гіршфельд» [Берштейн, 2004].

У зазначеній вище статті Е. Берштейн наводить цікавий матеріал, пов'язаний з уявленнями про природу «третьої статі» П. Флоренського. У щоденнику О. Єльчанінова за 7 липня 1909 р. є запис про розмову з ним, у якій вони намагалися знайти пояснення байдужості «Павлуші до дам і його частої закоханості в молодих людей». В кінці розмови «Павло» використав таку гіпотезу. Чоловік шукає для себе об'єкт досить пасивний, <який би міг

прийняти його енергію?». Такими для більшості чоловіків будуть жінки. Є натури *вто-мужні*, які шукають доповнення в мужніх чоловіках, але є *утер-мужні*, для яких ж <іноче?> занадто слабке, як слабка, між іншим, подушка для сталевого ножа. Такі шукають і люблять просто чоловіків, або *вто-мужчин*» [Берштейн, 2004]. Такі розмірковування молодого П. Флоренського, який щойно закінчив Московську духовну академію, безумовно, нав'язні «вейнінгеріанством», пік якого саме припадає на цей рік, але його не задовольняє формула одиниці андрогіна ($M + Z + 1$); він шукає іншого пояснення своїм пристрастям. Він говорить про існування не чоловіків і не жінок, а іншої статі. З. Гіппіус у щоденникових записах ще 1890-х рр. називає їх середнім родом, що навіть за своїм визначенням є більше наближеним до поняття гендер, ніж стать.

У роботі «Сенс творчості» М. Бердяєв стверджує, що О. Вейнінгер намагався зрозуміти таємницю андрогінії, щоб врятуватися від жаху статі, але не міг долучитися до цієї таємниці, оскільки «філософськи розумів і стверджував бісексуальність людської істоти, але релігійно був роз'єднаний із таємницею андрогінії як образу і подоби Божої» [Бердяєв, 2006, с.98]. У цій роз'єднаності криється і ставлення О. Вейнінгера до жінки, бо він відводить їй тільки роль матері і повії. Можливо, це своєрідна проекція новозавітних образів Богоматері і Марії Магдалини, але у нього вони не викликають поклоніння і співчуття, як у християнському світогляді. Він «іде всупереч думкам видатних містиків», які «вносили елемент жіночості до самого початку божества» [Русский Эрос, с. 104], – вважає А. Белий, та «приходить до проповіді крайньої аскези, у якій вбачає звільнення від Ж., тобто, від гріха і зла» [Бердяєв, 2006, с. 82].

Жах «перед злою жіночністю» О. Вейнінгера був пов'язаний ще й з феміністським рухом, що набув значного розмаху, в якому він вбачав задрість і наслідування чоловікові. Не менш критично до фемінізму ставиться М. Бердяєв. У статті «Сенс творчості» він пов'язує жіночий визвольний рух із протиборством статей, у якому немає краси андрогінії, а є «гермафродітична

потворність», карикатурність і мавпо-наслідування. «Жіноча емансипація, звичайно, є симптомом кризи роду, зламу в статі, і вона краща за лицемірний примус у старій родині, але в ній немає нової людини і нового життя, основи її старезні» [Бердяев, 2006, с.116].

О. Вейнінгер стверджує думку про перевагу чоловічого начала, тому відмовляє у таланті та тим більше геніальності жінці; навіть приклад С. Ковалевської не викликає у нього сумнівів, як, власне, й у М. Бердяєва [Бердяев, 2006, с.52], який уважав, що популярністю вона зобов'язана своїй статі, та якщо б те ж зробив чоловік, це б сприйняли як належне. З іншого боку, О. Вейнінгер стверджує: якщо жінка виявляє себе в громадській, науковій або культурній діяльності, то в ній домінує мужність [Вейнінгер, ч.1, гл.6]. Практично погоджуючись із цим, А. Бєлий говорить, що «ми майже не зустрічаємося із геніальними жінками», але водночас він зазначає, що «без впливу жінки на чоловіка людство не мало б тих геніїв, якими воно справедливо пишається...», тому що без жінки не було б Данте, Й. Гете та ін. «Жінка творить чоловіка не тільки актом фізичного народження; жінка творить чоловіка і актом народження у ньому духовності» [Русский Эрос..., 1991, с. 104].

На думку О. Рябова: «Зародження метафізики жіночості відбувається у лоні вчення про Софію-Премудрість Божу. Це вчення було покликане дати відповіді на багато актуальних світоглядних проблем тієї епохи» [Рябов, с.8]. Значущість вчення про Софію для культури Срібного віку визначав С. Булгаков, говорячи, що тільки софіологія «може повідомити світові нові сили і нове натхнення для нової творчості <...> У софістському світогляді знаходиться майбутнє християнства» [Русский Эрос ..., 1991, с. 307]. Однак «висока оцінка жіночості як метафізичного принципу не тягне за собою автоматичного визнання рівності жінки в соціальному аспекті: легко кохати Вічну Жіночність – і набагато важче відмовитися від певних забобонів у сприйнятті кожної конкретної жінки» [Рябов, с. 130].

Цікаво, що одна з геніальних жінок епохи, З. Гіппіус, завважує з цього

приводу: «В самій сучасній літературі, в новітніх творах, від порнографічних до талановитих, – жодним автором не було ще порушене це світове, Вейнінгером позначене, ставлення до жінки: жінка – об'єкт поклоніння, жадання, поваги, презирства чи відрази, звір чи бог, щось пов'язане зі статтю, «зовсім інше», ніж людина, – хоча б тому, що завжди є об'єктом» [Гиппиус, т.7, с. 267]. При цьому вона сама в образі Антона Крайнього нещадна до соратниць по перу. Аналізуючи книгу Н. Петровської «Sanctus Amor», вона підкреслює, що це «самооб'єктивізація жінки, яка визнає стать своєю вичерпною сутністю і що пише, як завжди в таких випадках, за допомогою асимільованих розуму і «творчості» [Гиппиус, т.7, с. 269].

У філософії і літературі виструнчилися образи жінок та чоловіків, підвладних існуючим стереотипам, що склалися в російському суспільстві і теж стали фактором свідомості Срібного віку. Слід зауважити, що пріоритет у філософії та літературі залишається за авторами-чоловіками, які створюють імагологічний контекст, де в якості образу «іншого» виступає жінка. Створення гендерних стереотипів не є об'єктом вивчення імагології, оскільки традиційно цей напрям компаративістики вивчає образ іноземця чи іншого етносу, який усталився у національній культурі і постає в опозиції «своє – чуже (інше)». Однак ми не можемо заперечувати ідентичності принципу створення гендерного образу-стереотипу, який також «пронизує всю культуру і є одним із головних концептів усілякого колективного, масового, народного, національного світовідчуття» [Степанов, с. 473].

У вже цитованій нами роботі О. Рябова, в розділі «Філософська думка Срібного віку про чоловіче та жіноче начала», представлене дослідження текстів російських філософів: В. Розанова, М. Бердяєва, Вол. Соловйова, П. Флоренського, С. Булгакова, Л. Шестова та ін., які дають уявлення про стереотипний образ жінки початку ХХ ст., як «Іншого», відносно до чоловічого, тобто «Свого». Ми дозволили собі скористатися результатами спостережень О. Рябова, і узагальнено представити основні гендерні характеристики як імагологічні.

Із точки зору російських філософів, жінка – натура сприйнятлива, відкрита для Землі і Неба, здатна наслідувати, готова здійснювати чужий ідеал, засвоювати чоловічі переконання, не здатна протистояти потоку вражень, навіюванню, чужому впливу, оскільки її природа не оформлена, хаотична, пасивна, що підвищує її сугестивність. Вона повинна бути м'якішою за чоловіка, її сила – в слабкості. Жіночий ідеал демонструють смиренність, відданість, жертівність, терпіння, покірність, «жага розчинитися, віддатися» (М. Бердяєв), інтуїтивність, «жіноча логіка» (Вол. Соловйов, В. Ерн), конкретність мислення, власний погляд, релігійність. Для жінки є характерними риси домінування «серця і інстинкту» (Вол. Соловйов), «життя почуттями, без контролю розуму» (П. Флоренський), вона стає «несвідомою берегинєю якоїсь надособистої природної таємниці» (В'яч. Іванов).

Образ чоловіка постає у стереотипному розумінні мужності, з яким асоціюється гординя (Люцифер): розум і свідомість, право розпоряджатися, «бути покровителем і вождем», «бути, злегка ... завжди гвалтівником» (В. Розанов), агресивність, самовладдя, відповідальність, дисциплінованість, індивідуальність, логічність, абстрактність мислення, історичний погляд, богоборство» [Рябов, с. 12-26].

Ці судження сягають до вчення Аристотеля про сприйняття чоловічого і жіночого, як форми і матерії, духовного і тілесного. Звичайно, на гендерні уявлення Срібного віку вплинула російська класична література. В позначених стереотипах розуміння чоловічого і жіночого простежуються характеристики образів літератури ХІХ ст., про що писали Ю. Лотман і Є. Тарланов.

Різниця між жінкою і чоловіком виявляється також у ставленні до кохання. Як зазначає М. Бердяєв, «є трагічна невідповідність між коханням жіночим і коханням чоловічим»; «жінка часто буває геніальною в коханні ... Чоловік – швидше талановитим ...» [Бердяєв, 2006, с.133]. «У стихії жіночого кохання є щось моторошно страшне для чоловіка, щось грізне і поглинає, як океан. Домагання жіночого кохання такі безмірні, що ніколи не можуть бути

виконані чоловіком. На цьому ґрунті виростає безвихідна трагедія кохання» [Бердяев, 2006, с. 92]. У чоловіка ж, крім кохання, «завжди ще є творчість, його справа, вся повнота його сил», він «не схильний віддаватися виключно і неподільно радощам кохання або стражданню від якогось нещастя» [Бердяев, 2006, с. 133]. Не випадково жінка, яка вважає сенсом свого буття кохання, будучи слабкішою за чоловіка за своєю природою, у коханні виявляється сильнішою за нього, як уважає Д. Мережковський. Він нагадує, що від Христа відреклися всі його учні, але не учениці; оскільки «мужність у коханні – безсила, сильна – жіночність» [Мережковский, т. 1, с. 258]. Виключне значення кохання у житті жінки досліджується у творах В. Розанова, Л. Шестова та ін.

Отже, дослідження питань статевого кохання і залежності особистості від статевої ідентичності посіли чільне місце в філософському дискурсі Срібного віку. Велике значення для гендерних уявлень символістів мали теорії Вол. Соловйова та О. Вейнінгера.

2.3. Зінаїда Гіппіус і Дмитро Мережковський – подружжя «нової релігійної свідомості».

Питання кохання і шлюбу посіли чільне місце в колі представників «нової релігійної свідомості», утвореного в Петербурзі Д. Мережковським, З. Гіппіус, М. Бердяєвим, В. Розановим та ін. Ця течія «була в найменшій мірі детермінована будь-якою певною, історично усталеною філософською, богословською, культурно-громадською традицією – у порівнянні, скажімо, з «соціологією» послідовників Вол. Соловйова та іншими присутніми у добі «ідеалістичними» течіями» [Саричев, 1998 с.13]. Подружжя Мережковських убачало розв'язання суперечності світової історії у поєднанні людського повсякденного і релігійного життя, для чого влаштовувалися філософсько-релігійні зібрання (1901-1903, 1907-1917) і започатковано журнал «Новий шлях».

У «Літературному щоденнику» З. Гіппіус розповідає, з якими труднощами вони зіткнулися, оскільки в ті часи «будь-яке слово містики вважалося божевіллям, а слово релігії – зрадою» [Гіппіус, т.7, с. 6]. У період панування матеріалізму на сторінках журналу «Новий шлях» друкувалися матеріали, в яких тлумачилося, «що «релігія» і «реакція» не є синонімами. Завдання, по суті, скромне, але за тодішніх умов розвитку громадської думки – майже нездійсненне» [Гіппіус, т.7, с. 6]. Окрім того, редакція журналу перебувала під гнітом цензури (урядової, духовної та небайдужих друзів). На думку К. Ісупова, філософсько-релігійні зібрання були приречені, тому що його учасники користувалися різною риторичною традицією, що породжувало непорозуміння. Окрім того, в контексті культурних реалій Росії початку ХХ ст. «сутана отця Сергія на тлі «штанів, що розмовляють» (убивча репліка Розанова про Мережковського) являє собою видовище, сповнене сумного комізму і риторичного непорозуміння» [Ісупов, 2010, с. 524]. Однак Д. Мережковського і З. Гіппіус ці труднощі та протиріччя не зупиняли; вони вірили в успіх і правоту своїх ідей, а також у форми їхньої презентації.

Однією із центральних тем «нової релігійної свідомості» була проблема подолання дихотомії духу і плоті, яку Д. Мережковський і М. Бердяєв розглядали як проекцію дихотомії язичництва і християнства. Дещо пізніше в статті «Нове християнство (Д. Мережковський)» (1916) останній писав: «Плоть» багатозначна у Мережковського, і він постійно грає цим чарівним словом. Перш за все «плоть» для Мережковського означає антитезу аскетичного світозаперечення, яке він убачає в історичному християнстві» [Мережковський, 2001, с. 337-338] На думку В. Вейдле, «нова релігійна свідомість» захопила «Бердяєва не власне філософською, а письменницькою ідеєю» [Вейдле, 1975, с 71-72]. Програмову статтю «Про нову релігійну свідомість» (1903) він здебільшого присвячує аналізу філософської та художньої прози Д. Мережковського, у якій виділяє тему «всіх його помислів і переживань» – це «два полюси релігійної свідомості, дві протилежні безодні: християнство і язичництво, дух і плоть, небо і земля, Боголюдина і

Людинобог, Христос і Антихрист» [Бердяев, 1907, с. 343]. На його думку, ця тема наповнює чудову роботу Д. Мережковського, «на якій буде ґрунтуватися його популярність, його двотомна праця «Л. Толстой і Достоевський» [Бердяев, 1907, с. 344].

Саме в творах цих авторів, кохання вже постає у трагічному розриві: «Раніше було ясно і просто: кохати двох не можна; це грішно або смішно, гидко, вульгарно – смішно тому, що дві чуттєвості, змішуючись, спотворюються цим змішуванням», – пише Д. Мережковський [Русский Эрос, с.154]. Подібна думка була висловлена М. Бердяєвим у роботі «Світобачення Достоевського» (1923), а саме: «Тема подвійного кохання посідає велике місце в романах Достоевського. Образ подвійного кохання особливо цікавий в «Ідіоті». Мишкін кохає і Настасію Пилипівну, і Аглаю. Мишкін – чиста людина ... Але і його кохання – хворе, роздвоєне, безвихідно-трагічне» [Русский Эрос, с. 275]. Д. Мережковський зазначає, що «святий» князь Мишкін, хоча і «відчуває себе винуватим у всьому», але водночас усвідомлює, що не може і не хоче кохати інакше, як «обох разом» [Русский Эрос, с.154]. Анна Кареніна теж кохає двох – і в цьому «весь жах її трагедії, що кохання до Вронського не тільки не руйнує, а, навпаки, загострює, поглиблює до нескінченності кохання її до чоловіка» [Русский Эрос., с. 154]. Тому він уважає, що її зрада чоловіку – «це не перелюб, принаймні, не старе звичайне перелюбство, не гріх і сміх, не дві змішані і цим змішуванням осквернені чуттєвості, а дві надвеликі, найчистіші та абсолютно протилежні, для її свідомості нез'єднанні почуття» [Русский Эрос., с.154]. Подвійність почуттів, думок стала причиною трагедії і князя Мишкіна. О. Белякова, розглядаючи рецензію роману «Ідіот» у критиці Срібного віку, підкреслює, що образ Мишкіна як трагічного героя отримує детальну розробку саме у філософській концепції Д. Мережковського [Белякова, с.104]. Його потрактування продиктоване ставленням до природи кохання: «Ці подвійні почуття і думки – ніколи ніким у минулих століттях з такою силою не перевірені, як не перевірені переважно наші, нові почуття і думки» [Русский Эрос., с. 154-155].

В. Розанов високо поцінував двотомну роботу Д. Мережковського про Л. Толстого і Ф. Достоевського, в якій «хід російської літератури» пов'язаний із «взаємним і тяжінням, і відштовхуванням світів християнського і дохристиянського; і в самому християнстві його частин історичних і вже віджилих із частинами «прийдешніми», апокаліптичними; причому пунктом поділу між ними є негативне або стверджувальне ставлення до статі, «плоті» (його термін), «миру» та «мирського» (термін церкви)» [Розанов, 1904]. Сам В. Розанов захоплюється живим пантеїзмом, зв'язком людини з природою, вважаючи, що з цим язичництвом можна йти на зближення, а не з язичництвом аморальним (жорстоким і розпусним), що «було однією із найбільш нелюдських помилок Renaissanc'у, що абсолютно повторював наклепи II - III - IV століть нашої ери» [Розанов, 1904]. Тому в рецензії на «Італійські новели» Д. Мережковського він говорить, що «чим старшим стає автор, тим спокійніше, впевненіше, а головне – складніше він працює, припинивши, нарешті, ставитися до християнства з тією поверхневою негативністю і знущанням, які неприємно вражали читача в його «Юліані Відступнику» [Розанов, 1902]. В. Зеньковський зазначає, що ідеї Д. Мережковського визначаються «релігійним спротивом «історичного» християнству», що реалізується в антитезі і гострих протиставленнях, але, головне, що «Мережковський відчуває в собі «нову» релігійну свідомість, оскільки в його душі християнство уживається із потягом до античності, до античної культури», на відміну від В. Розанова, який «критикував «історичне» християнство в ім'я Старого Заповіту» [Мережковський, 2001, с.428-429]. Ці протиріччя були основними питаннями під час обговорення збірки статей В. Розанова «У світі неясного і невирішеного» (1904).

У передмові до другого видання він виділив основні проблеми, що обговорюються на релігійно-філософських зборах – це питання віри, статі і сім'ї, що викликало неоднозначну реакцію з боку Д. Мережковського та З. Гіппіус, які не сприймали його уявлення про святість шлюбу і святість роду, що знайшло відображення в статтях-відгуках «Новий Вавилон» і

«Закоханість». Так, у бажанні В. Розанова «дати відчутти сім'ю як ланку підняття до Бога» [Розанов, 1904] Д. Мережковський вбачає протиріччя, де «на противагу аскетичному ухилу історичного християнства Розанов захищає тільки святість шлюбу» [Розанов, 1995, т.1 с. 402]. Головною тезою незгоди постало питання безсмертя, яке перший убачав у дітонародженні: «народжуючи – я відпадаю від смерті» [Розанов, 1904], а другий – в коханні, оскільки «обпалена стихія статі ніколи не вкладеться у межі дітонародження» [Розанов, 1995, т.1 с. 404]. Д. Мережковського не влаштовує сама думка про те, що «нове кохання перетвореної статі буде полягати в плодючості», що історія людства – це «нескінченний Старий Заповіт, але без сподівання Месії, без перетворення, без кінця світу!», тому він вигукує: «Як нудно, як страшно і не спокусливо!» [Розанов, 1995, т.1 с. 405]. Оскільки він вбачав у аскетизмі Христа перевтілення статі, то вважав, «що Христос освячує плоть», «що майбутність статі – в прагненні до нової християнської закоханості, і аж ніяк не в ідеалі скопецького бузувірства, як на те не втомлюється вказувати Розанов» [Розанов, 1995 року, т.1 с. 402].

До цієї дискусії приєдналася і З. Гіппіус статтею «Закоханість», надрукованою під псевдонімом Антон Крайній, яка стала відгуком і на збірник В. Розанова, і на статтю її чоловіка. На початку автор висловлює побоювання, що слова Д. Мережковського будуть невірно витлумачені, тому що питання про стать залишається одним із «проклятих» питань, а «шлюб і сім'я – ніколи не буде і не може бути метафізичним вирішенням питання» [Русский Эрос..., с.175]. Відповідно, питання статі не вичерпується протиріччям між душею і тілом, інакше б ця проблема вирішувалася у залежності від епохи. Вона вважає правдою людської природи цілісну істоту, тому пише: «Вирішивши підкорити тіло душі – ми ображаємо душу, або, не беручи її до уваги, – ми ображаємо тіло через душу» [Русский Эрос..., с.176]. Цікавий вибір назви статті – поняття, яке, на думку її чоловіка, визначає майбутню сутність статі – закоханість. Для письменниці вона постала лейтмотивом творчості, втіливши найбільш важливий стан людських почуттів, через які пізнається істина і таємниця статі,

але пізнати їх повністю неможливо.

Історії виникнення «нової релігійної свідомості» присвячений щоденник З. Гіппіус «Про Колишнього», написаний в стилі євангельської оповіді, що підкреслювало атмосферу змальованих подій і важливість створення Церкви Тіла й Крові. Першими, з ким вони поділилися своєю ідеєю, були В. Розанов і Д. Філософов. «Обидва мислителя думку про Церкву взяли до серця, хоча і не однаково, але кожен – за своєю сутністю. Розанов все втратив, окрім життя, шукав, але не знав, чи хоче прийняти Христа. Філософов нічого не мав, шукав і хотів би прийняти Христа» [Гіппіус, т.8, с. 71]. В останньому вони знайшли не тільки однодумця, а й третього, який повинен був увійти до їхнього союзу. Тришлюбний альянс «був укладений зі спільною молитвою у Великий Четвер 29 березня 1901 року» [Гіппіус, т.8, с.4]. З. Гіппіус докладно подає обряд посвячення, намагається передати стан, переживання і тривоги учасників цієї дії, де кожен фрагмент прописаний як заклинання: «Від того дня я взяла останню силу над моїм коханням, яке було ззовні, і ненависть стала необхідною, як кохання; – від Кохання» [Гіппіус, т.8, с. 78].

Цей союз мав стати рятівним, підняти кохання до буттєвого рівня, символізувати «нову» сім'ю царства Третього Заповіту. Д. Кшицова вважає, що власне «думка Данте про єдність трьох в одному лягла в основу всієї філософської системи Мережковського і визначила навіть стиль його життя». [Кшицова, 1998, с.119]. М. Бердяєв високо поцінував цей крок, його філософське обґрунтування та реалізацію: «Мережковський зрозумів, що вихід із релігійної подвійності, з протилежності двох безодень – неба і землі, духу і плоті, язичницької принади світу і християнського зречення від світу, що результат цей не в одному з Двох, а в Третьому: в Трьох» [Бердяєв, 1907, с. 344]. Однак В. Злобін у спогадах наводить слова З. Гіппіус, які свідчать про те, що у 1905 році її «*ide'e fixe* було – Троїстий устрій світу», а Д. Мережковський підхопив цю ідею і «перетворив її у самій глибині серця і розуму, створивши з неї релігійну ідею всього свого життя і віри» [Гіппіус, 2008, с. 830]. Так, у трактаті «Тамниця Трьох: Єгипет і Вавилон» він пише:

«У Трійці язичницькій – Отець, Син і Мати; в християнській – замість Матері Дух» [Мережковский, 2015, с. 18], не розуміючи цього парадоксу християнства, оскільки без матері немає сина. Тому в його концепції з'являється Мати-Дух, що символізує освячену плоть. Згідно з ідеєю Д. Мережковського, захоплююче світ кохання породжене діалектичним взаємозв'язком Старого і Нового Завітів, у зміні яких він побачив можливість порятунку: «... глибока любов Отця, а любов Сина глибша; глибока любов Сина, а ще глибшою є любов Матері. Батько не врятував, Син не врятує – врятує Мати» [Мережковский, 2015, с. 135]. Мабуть, на таке ставлення вплинула його глибока любов до матері, про яку писала З. Гіппіус у спогадах [Гиппиус, т.6, с. 197-199]. Однак О. Матич вважає, що «за метафоричним фасадом проекту» зі створення життєвої практики, метою якого було в межах нової церкви «перетворити індивідуальне і колективне тіло суспільства, ... стояло «девіантне» тіло самої Гіппіус: його невизначена біологічна стать і гендер» [Матич, 2008, с.241]. Вона порівнює їхній шлюб із сімейним життям героїв роману «Що робити?» М. Чернишевського, які вважали головними засадами сім'ї ідеологічну сумісність і рівність статей. «Як і «нові люди» Чернишевського, Гіппіус уважала свій інтелектуальний союз із Мережковським вищим за шлюб, заснованим на палкому коханні і продовженні роду» [Матич, 2008, с. 137].

Подібний шлюбний досвід сприймався у суспільстві неоднозначно. Так, В. Розанов уважав, що відмова від традиційного шлюбу є проявом содомії. Він присвятив проблемам третьої статі цілий розділ у роботі «Люди місячного сяйва», де також розглядав проблему троїстих шлюбів, що в певній мірі натякало на Д. Мережковських і репрезентувало цей факт як не поодинокий випадок у середовищі інтелектуальної молоді [Розанов, 1990(а), с. 370]. У цьому В. Розанова підтримав о. Михайло, який стверджував, що платонічний шлюб є неприродним. У суперечці, що виникла «між ідеалом дівочтва і ідеалом перелюбства, М. Мінський побачив опосередковану суперечку між Л. Толстим і о. Михайлом, маючи на увазі заклик письменника до цнотливості

в післямові до «Крейцерової сонати». Парадокс цієї суперечки полягає у тому, що «художник зітхає за святістю дівочтва, а чернець захищає фізіологічний момент у шлюбі» [Розанов, 1995, т.1, с.389].

Слід зауважити, що відстоювання нового шлюбу на релігійно-філософських зборах із боку творчої інтелігенції було обумовлене не лише впливом ідей Л. Толстого, а також було пов'язане із сильним впливом ідей Вол. Соловйова і прихильністю до куртуазної культури Середньовіччя, з уявленням про високе кохання-поклоніння Прекрасній дамі, яку ототожнювали з Вічною Жіночністю. На думку О. Матіч, «полеміка навколо дівочтва і шлюбу на релігійно-філософських зібраннях мала набагато ширше коло проблем, ніж просто дівочтво vs шлюб. Вона стала частиною суперечок між «натуралами», які вважали метою свого життя заповнення природи, і утопістами – візіонерами, які шукали перетворення тіла; між практикуючими і умоглядними сенсуалістами; між патріархальними традиціоналістами та декадентами-утопістами, які боялися виродження» [Матіч, 2008, с. 196]. У романі «Чортова лялька» (1911) З. Гіппіус іронічно зображує засідання релігійно-філософських зібрань (20 розділ), на якому Юрій (дійова особа твору) репрезентує свою життєву позицію і залишається незрозумілим, як і вони свого часу.

Філософсько-релігійні погляди Мережковських стали засадничим фундаментом їхньої творчості. З автобіографічних матеріалів і свідчень сучасників (С. Каблукова, В'яч. Іванова, Я. Волинського та ін.) випливає, що ініціатива створення філософсько-релігійної громади, журналу «Новий шлях», потрібного союзу належала З Гіппіус; вона була досить діяльною і вельми переконливою, а Д. Мережковський теоретично обґрунтовував і оформляв філософські ідеї, зчаста висловлені нею. Як стверджує дружина, «... різниця наших натур була такого роду, при якому вони одне одного не знищують, а, навпаки, можуть і знаходять між собою відому гармонію» [Гиппиус, т.6, с. 147]. Прикладом можуть слугувати їхні ліричні збірки 1903 р., про які Є. Мстиславська говорить, що вони «взаємовиключаючи, доповнюють одна

одну. Мережковський торкається основних проблем особистості та епохи, Гіппіус позначає їхнє вирішення» [Зинаида Гиппиус, 2002, с. 253].

Кожен проект Мережковських був результатом їхньої співтворчості, демонстрацією двоєдності, яка виявлялося не лише в філософських поглядах і громадській діяльності, але і в літературній творчості. Окрім спільних робіт (драма «Маків цвіт» (1907) і кіносценарії в період еміграції) вони іноді видавали вірші і статті під іменем одне одного, про що пише О. Лавров, спираючись на свідчення С. Каблукова, а також листи і спогади З. Гіппіус [Лавров, 1999, с. 10-11]. Він вважає, що «головною «зовнішньою» причиною звернення до алоніма у вказаній ситуації, цілком ймовірно, була набагато більша значущість у читацькому середовищі імені Мережковського в порівнянні з іменем Гіппіус» [Лавров, 1999, с. 11]. Однак це твердження суперечливе, зважаючи, що ставлення до Д. Мережковського в цей час було неоднозначним, а З. Гіппіус вже мала популярність не лише у вузьких колах. Тому він указує і на «більш примхливі, внутрішні причини», обумовлені їхньою творчою спілкою, в якій «окремі елементи ... могли мігрувати від одного суверенного «Я» до іншого» [Лавров, 1999, с. 12]. Отже, Мережковські створювали містифікації, а потім самі ж їх розкривали, публікуючи твори вже під іменем безпосереднього автора. Важко сказати, як до цього ставився Д. Мережковський, але З. Гіппіус явно отримувала від такої гри задоволення. З одного боку, її тішило, що непідвладне їй жіноче перо народжує художній або публіцистичний текст, який не відрізняють від того, який вийшов з-під мужнього пера її чоловіка, а з іншого боку – це ще раз демонструвало їхню єдність.

Цікавим прикладом реалізації ідеї соборності у творчості стала драма «Маків цвіт» (1907), написана в співавторстві з Д. Філософовим, що символізувало спільність поглядів, думок і творчих вирішень їхнього тріумвірату. На тлі подій першої російської революції герої драми розмірковують про життєві реалії та, зазвичай, про кохання. Квінтесенція дії закладена на початку п'єси віршем А. Белого «У блакитні, священні дні

розпускаються червоні маки...», який дав назву п'єсі та визначив її революційний настрій – трагічний та праведний. Герої драми говорять про початок нової життєвої практики:

Коген: *«...В Петербурге, на фоне революции, пышным цветом расцвело декадентство: не литературное только – жизненное, жизненное. Они в жизнь это проводят: неприятие мира, дионисианство, оргиазм, мифотворчество... Началось, я вам говорю, решительно что-то началось!»* [Гиппиус, т.4, с. 445].

Цей початок символізують молоді герої п'єси, які увійшли в революцію з вірою у перетворення, заради яких пролилася жертвна кров; бо для авторів важливими були, перш за все, релігійні перетворення. Тому в роздумах Бориса і Соні любов і смерть виступають головними мірилами сенсу життя.

Борис: *«...кто любовь любит, тому справедливости не надо. Какая уж справедливость в любви? Справедливость будет рассуждать, кому умереть, кому жить, а в любви никакой смерти нет, одна жизнь... И даже совсем и жизни нет, если нет любви...»* [Гиппиус, т.4, с. 436].

Критики по-різному поцінували творчий дебют тріумвірату. Так, М. Гершензон у процесі аналітичних роздумів про художній рівень драми «Маків цвіт» зробив висновок, що «п'єса знаходиться на середньому рівні» [Гиппиус, 2008, с. 221], а В. Краніхфельд поставив її на перше місце серед літературних новинок 1907 року. Він зазначив, що «драма ця звертає на себе увагу абсолютно своєрідною ідеєю, за допомогою якої автори намагаються висвітлити не лише російську революцію, але, мабуть, і всю російську історію» [Гиппиус, 2008, с. 221]. Однак, це був єдиний художній досвід тріумвірату, на відміну від тандему Гіппіус – Мережковський, який з роками ставав все більш нероздільним. У статті «З. Гіппіус та її поетичний щоденник» О. Лавров подає досить точне пояснення цього цікавого ідейно-творчого феномена: «Мережковський і Гіппіус являли собою внутрішньо контрастну, але на рідкість цілісну пару: взаємодоповненість і взаємозумовленість забезпечували цю цілісність» [Лавров, 1999, с. 10].

Отже, залишаючись однодумцями в головному, З. Гіппіус і Д. Мережковський дозволяли собі висловлювати на сторінках нефікційної та художньої прози різні точки зору в деталях, що свідчать про внутрішню свободу кожного в цьому оригінальному подружньому союзі, де один сприймає іншого як продовження себе, що руйнує гендерні стереотипи і народжує відносени, які можна назвати двобічним «гендерним дзеркалом». Розвиваючи тези одне одного, вони створювали власні концепції філософії кохання, які ми і розглянемо більш докладно.

2.4. Філософія кохання у прозі Дмитра Мережковського.

Проза Д. Мережковського містить різножанрові тексти, які, за його власним визначенням у передмові до зібрання творів 1914 року, являють собою *«звенья одной цѣпи, части одного цѣлаго»*, *«несмотря на ихъ разнородность, иногда разногласіе»*. Він звертає увагу читача на особливість видання, в якому *«не рядъ книгъ, а одна издаваемая только для удобства въ нѣсколькихъ частяхъ. Одна – объ одномъ»* [Мережковский, 1914, с. V]. Висловлюючи певні ідеї та уявлення, він відмовляється від ролі проповідника або філософа, стверджуючи, що лише змальовує *«свои послѣдовательныя внутреннія переживанія»*, оскільки це *«можетъ получить цѣну въ качествахъ подлинной записи о томъ, что было. Ибо то, что было со мною, было или будетъ со многими изъ моихъ современниковъ; чѣмъ я жилъ и живу, тѣмъ жили и будутъ жить многіе»* [Мережковский, 1914, с. V]. На матеріалі цих текстів ми досліджуємо, як вибудовувалася його філософія кохання. Важливу роль у цьому процесі відіграла захопленість письменника культурою давньої Еллади.

Можна сказати, що інтерес Д. Мережковського до Античності зумовлений його освітою – він навчався у класичній гімназії, про що згодом написав у автобіографічній поемі «Старовинні октави» (1905-1906), закінчив відділення класичної філології Петербурзького університету. Незважаючи на складний та не дуже цікавий процес навчання, безпосередній дотик до

античних текстів, захопленість давньою історією визначили його прагнення побачити землю давніх еллінів, пам'ятники епохи Античності і Ренесансу. «Чим більше я вдивлявся у створіння Renaissance'a, тим більше відчував, що неможливо проникнути в дух нової людини, не побувавши в Греції, не побачивши на власні очі втілення стародавнього еллінського духу» [Мережковский, 1991, с.18]. Його мрія здійснилася у 1892 році. Свої тривоги очікування, враження і захоплення побаченим Д. Мережковський відобразив у нарисі «Акрополь» (1897).

Розмірковуючи над зв'язком духу Еллади і сучасністю, він доходить до висновку, що саме в її культурі можна знайти відповіді на багато питань. «Все, що ми поділяємо так болісно і наполегливо; все, що доводить нас до нестерпних суперечностей – небо і земля, природа і люди, добро і зло, – зливалося для древніх в одну гармонію» [Мережковский, 1991, с.24]. Захоплюючись еллінським ставленням до творця, через яке приходиться розуміння єдності особистості, він зазначає: «Творчість художника була вищим подвигом, і подвиг героя – вищою сходинкою краси. Це – два одкровення одного початку. Єдине в єдиній душі людини» [Мережковский, 1991, с.24].

Перебування на землі Еллади надихнуло його на переклад текстів давньогрецьких трагіків. Про це він пише в листі до М. Єрмолової: «Я буду перекладати, і, якщо доживу до 30 або 35 років, – перекладу всі ці кращі трагедії грецького театру» [Мережковский, 1993, с.96]. Д. Мережковський вважає Есхіла, Софокла та Евріпіда «найбільшими ідеалістами», завдяки яким можна врятувати Красу і Мистецтво від варварства і вульгарності, але для цього треба «воскресити Грецький театр (який до цих пір є таємницею) – отже, воскресити ідеалізм, найчистіший і безсмертний...» [Мережковский, 1993, с.96]. Він убачає у постановках давньогрецьких трагедій звернення до таїни, до релігійного дійства. «У древніх греків театр був храмом; дія, що відбувалася на сцені, трагедія, була священнодійством, богослужінням. І в середні століття містерії, з яких вийшов новий театр, відбувалися іноді в церквах, були теж

майже богослужінням» [Мережковский, 2009, с. 465], – говорить Д. Мережковський у вступному слові до постановки «Іпполита» на сцені Олександрійського театру, опублікованому під назвою «Про нове значення давньої трагедії» (1893).

У цьому виступі письменник виклав не тільки своє бажання відродити театр-храм, а й свою концепцію кохання, яка вже складалась у його оригінальну «теологію плоті». Відштовхуючись від питання Федри: «Що смертні коханням називають?» [Мережковский, 2009, с.466], він подає подвійну сутність цього почуття, символічно вираженого в Артеміді і Афродіті. «Слово «кохання» у російській і у всіх нових європейських мовах має подвійне значення: перший сенс – древній, язичницький; любов – пристрасть, тілесне прагнення, Ерос, тяжіння статі до статі. Друге значення – вже нове, християнське: кохання – милосердя, співчуття, всепрощення, кохання незаймане, протилежне, чи здається протилежним пристрасті. Перше кохання, пристрасне і жорстоке, втілене в одній із двох головних дійових осіб трагедії – в особі богині Афродіти – реальне і містичне; друге, незаймане і милосердне – в Артеміді» [Мережковский, 2009, с.466]. Перебування Іпполита і Федри між цими божествами визначає їхню трагедію, і трагедію всього людства. Він говорить про ставлення до Афродіти, як матері сущого, яка «панує повсюди ... і насіння кохання в природі сіє» [Мережковский, 2009, с.466], але в цьому насінні з'єднуються природа народження і смерті, страждання і жорстокості. Її крилатий син Ерос «...все уничтожая, / К людям с муками и смертью, / Торжествующий, грядет» [Мережковский, 2009, с.467]. Федра стає знаряддям у руках Афродіти для помсти Іпполиту, який відкидає богиню кохання і віддає себе служінню Артеміді, залишаючись незайманим.

Д. Мережковський порівнює Іпполита з «бідним лицарем» О. Пушкіна, з князем Мишкіним і Альошею Карамазовим, стверджуючи, що йому також властива «несамовита сором'язливість». Це «майже досконалий образ християнина до християнства» [Мережковский, 2009, с.469], а власне трагедія – «перший промінь того нового християнського світу, який згодом крізь імлу

і сутінки Середньовіччя, що згодом розсіюються, загориться ранкової зорею Відродження в піснях трубадурів, у кохання лицарів, у коханні Данте до Беатріче, Франциска Ассізького до Небесної Дами...» [Мережковський, 2009, с.468]. У цьому цнотливому коханні він вбачає прояв істинно християнського почуття, яке сам відчуває та декларує у своїх релігійно-філософських і художніх текстах.

Обітниця стримання, служіння власним ідеалам Іпполита і «бідного лицаря» близькі та зрозумілі Д. Мережковському, вони створюють сценарну проекцію його власної життєвої програми, якщо розглядати цей факт із позиції сучасного психоаналізу, наприклад, практики Е. Берна⁹. Будучи людиною християнського світу, Мережковський реалізує сценарій «бідного лицаря», який

*... имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.
С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.
Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
А. М. Д. своею кровью
Начертал он на щите. [Мережковский, 2009, с.468].*

Про важливість цього образу свідчать звернення письменника до тексту О. Пушкіна в працях різних років («Лев Толстой і Достоевський» (1902), «М. Лермонтов. Поет понадлюдства» (1911), «Чаадаєв» (1914), «Таємниця Трьох. Єгипет і Вавилон» (1923), «Таємниця Заходу. Атлантида – Європа» (1930) та ін.).

Не випадково, що у промові про стародавню трагедію «бідний лицар» опиняється поруч із князем Мишкіним, їхній зв'язок визначений у тексті роману Ф. Достоевського, де Аглая натякає, що князь Мишкін такий же закоханий «бідний лицар», а дама його серця – Настасія Пилипівна Барашкова.

⁹ Мається на увазі ідея про життєвий сценарій людини, як проекції сюжету художнього тексту, викладена Е. Берном у книзі «Люди, які грають в ігри»

Для цього вона вимовляє А.Н.Б. замість А.М.Д., а потім при читанні – Н.Ф.Б., щоб у Лева Миколайовича не залишилося сумнівів – це «*была не ошибка и не ослышка с его стороны*» [Достоевский, 1975, с.238]. У роботі «Лев Толстой і Достоевський» Д. Мережковський розглядає цей епізод, ігноруючи натяки Аглаї при читанні тексту, зосередивши увагу на високому змісті пісні, на моментах подібності князя Мишкіна і «Бідного Лицаря» (використовує написання з великої літери обидва слова, як власної назви). Героїв зближує безумство, «палац далекий» і внутрішній шлях, «із однієї безмовності через войовничу проповідь кохання – таємничої «Дами» свого серця – *Lumen Coeli, Sancta Rosa*, «Великої Матері, сподівання роду людського» – в іншу, ще більшу безмовність» [Мережковський, 2000, с. 337]. Він зазначає, що Аглая вбачає в трагічній долі «бідного лицаря» і опосередковано Мишкіна схожість із Дон Кіхотом. Це порівняння є досить цікавим, оскільки «лицар сумного образу» з'явився після того, як Алонсо Кіхано, начитавшись лицарських романів, вирішив втілити їх у реальність. Цей іронічний підтекст Сервантеса письменник теж ігнорує, бо він не вписується у його уявлення про Дон Кіхота і його концепцію поетичного життєтворення, яка передбачає свідоме слідування літературному сюжету. В інших статтях ми спостерігаємо продовження цієї тенденції.

Так, «бідний лицар» із баченням «фантастичним» з'являється, коли Д. Мережковський розповідає про кохання юного Ю. Лермонтова до В. Лопухіної [Мережковський, 2012, с.161]. Говорячи про П. Чаадаєва, він припускає, що той «ніколи не кохав жінки», називає його «лицарем бідним» і природженим незайманим «подібно до багатьох російським романтиків 20-30-х років – Станкевича, Костянтина Аксакова, Михайла Бакуніна» [Мережковський, 1991, с.299]. У книзі «Таємниця Заходу. Атлантида – Європа» Д. Мережковський приходять до глобального узагальнення, стверджуючи, що «весь рід людський як бідний лицар: А.М.Д. Alma Mater Dei» [Мережковський, 2016, с.156].

Нашу увагу привернув той факт, що у всіх працях Д. Мережковський

дотримується варіанту розшифрування А.М.Д. як *Alma Mater Dei*, яке не зустрічається у коментарях до пушкінського тексту. Є дві основні редакції історії про «бідного лицаря»: перша – балада «Легенда» (1829-1831), в якій лицар здобуває вічне життя завдяки заступництву Божої Матері, заслуживши його цнотливим коханням; друга – пісня Франца у «Сценах із лицарських часів» (1835), де відсутній мотив порятунку і з'являється аббревіатура А.М.Д., як натяк на Даму серця виконавця. У роботі «Вірші про бідного лицаря» (1937) С. Бонді наводить варіанти написання імені святої коханої з усіх відомих у 1930-х рр. редакцій «Легенди», які сходять до католицьких Богородичних гімнів і молитов, а саме: *Ave mater Dei* (формула як самостійна, «мабуть, не зустрічалася до Пушкіна. Її ймовірне джерело – Богородична молитва «*Ave, fillia Dei Patris*» [Душенко, Багриновский, с. 82]), *Ave Maria – regina, Dei mater dolorosa, Ave Maria, Ave sancta mater Dei, Ave sancta virgo* [Бонди, с. 661] – варіантів *Alma Mater Dei* у них немає. Цікаво, що це розшифрування аббревіатури А.М.Д. також подає О. Блок у листі до Л. Менделєєвої від 26 грудня 1902 року [Блок, 1978, с. 93]. Коментатори трьох різних видань його листування вважають, що «*Alma*» – «описка» [Блок, 1978, с. 93], написано «помилково» [Письма Любови Дмитриевны., 2005], «каламбур» [А.А. Блок – Л.Д. Менделеева .., 2017, с. 83]. Якщо припустити, що одноразове вживання О. Блоком у листі до коханої – описка чи каламбур, то Д. Мережковський, не зважаючи на текстологічні проблеми його спадщини [Андрущенко], не міг помилитися у декількох важливих роботах.

Ми маємо всі підстави припускати, що письменник побачив у А.М.Д. ранньосередньовічне ім'я Богоматері, яке перейшло в християнство з римського язичництва, де позначало богинь-матерів. Його неповна формула присутня в гімні «*Alma Redemptoris Mater*» і зворотна формула збереглася у гімні «*Ave Maris Stella*» [Treasury of Latin Prayers]. На останню посилається О. Блаватська, говорячи про зв'язок богів язичницьких і християнських святих. Вона зазначає, що «Венера та Ізіда протегували мореплавництву – як Марі або Марія, Мадонна протегує йому і нині. Чи не її до цього дня оспівує

церква: «*Ave Maris Stella / Dei Mater Alma*» – тобто «Привіт Тобі, Зірці Моря, Матір Бога», таким чином ідентифікуючи її з Венерою?» (Перша публікація «*Theosophist*», Vol. II, № 9, June, 1881) [Блаватская, 1996, с. 284]. Вона зазначає, що *Alma* «(живляча, любляча (лат.)) – у Стародавньому Римі – епітет богинь, які наділяються особливою прихильністю до людей (наприклад, Венера)» [Блаватская, 2018, с. 53]. Так, форма «*Alma Venus*» зустрічається у поемі Лукреція «Про природу речей», яка разом із фразою «*Alma liquentis / Umoris guttas mater cum terra recepit*» стала можливим джерелом вислову *Alma Mater* [Душенко, Багриновский, с. 44]. Д. Мережковський належав до числа російських мислителів (Вол. Соловйов, В'яч. Іванов, А. Бєлий), які висловлювали стримане визнання заслуг О. Блаватської та значущості теософічного знання [Русская философия, с. 57]. Однак це підтверджує знайомство з її роботами і дозволяє сприймати як можливе джерело для його концепції освяченої плоті Матері-Духа в «Царстві Третього Завіту», де він також пов'язує *Alma Mater Dei* зі східними і західними стародавніми материнськими культурами. Всі вони об'єдналися для нього в образі «Великої Матері, сподівання роду людського», «А.М.Д.» [Мережковский, 2000, с. 339]. Цей символ він уміщує і на свій алегоричний щит, як зазначає А. Бєлий: «Мимоволі опустил «сталеві ґрати» лицар бідний – Мережковский – на обличчя своє: цими сталевими ґратами стала для нього ідеологія. Але світло, що горить у ньому, крізь нього сяючи, ллється з-під забрала» [Белый, 1994, с.380].

Слід зауважити, що Д. Мережковський дійсно був лицарем ідеології, тому реальні жінки не були його Дамами серця, його А.М.Д., зокрема і З. Гіппіус. Поділяючи релігійно-філософські погляди чоловіка, вона і не претендувала на цю роль, проте їй теж було притаманним звернення до пушкінського тексту. Так, у відомій статті «Закоханість» вона звертається до «Бідного лицаря» як образу «такої чистоти закоханості, якій майже немає рівних, хоча закоханості ще безпорадної, бо надто ранньої» [Гиппиус, т.7, с. 85]. У рецензії на збірку О. Блока «Вірші про Прекрасну Даму» вона

порівнює ліричного героя зі старим «Бідним лицарем» і знаходить дивним «те, що той, старий, вічний, – до сих пір привабливіший за цього нового, бідного лицаря з його Дамою «в блідих сукнях», його «білих натяків» [Гиппиус, т.7, с. 229]. У її художніх текстах мотив «Бідного лицаря» ми знаходимо в оповіданнях емігрантського періоду «Моя перша любов. Н.М.Д.» (1924) і «Сергій підріс (Наталія Павлівна)» (1925), написання яких збігається з роботою Д. Мережковського над трилогією «Таємниця Трьох», де також присутній цей мотив.

Пушкінський «бідний лицар» став предметом суперечок на релігійно-філософських зборах, де в запалі дискусії про проблему дівочтва і шлюбу, про яку ми вже говорили вище, о. Михайло, відбиваючись від В. Розанова і Д. Мережковського у дискусії, сказав, що «лицар, який пише на щиті А.М.Д. – теж упадає у гріх содомітський. Він можливий і в царині шлюбу. Спотворення інстинкту засвідчене у статевій психопатії. Потрібне лікування, і це лікування церква вбачає у таїнстві» [Записки.., 2005, с. 233]. Подальший розвиток дискусії з цього питання в офіційний варіант стенограми засідань не увійшов, тому ми звернулися до дослідження О. Матіч. За архівними документами, вона свідчить, що на наступних зборах о. Михайло продовжував говорити про «бідного лицаря», «який пише на своєму щиті А.М.Д., виступає на війну в жіночій сорочці, але кохає платонічно, тобто збоченим коханням. Статеве задоволення стримане. Це кохання Платона» [Матіч, 2008, с. 356].

Настільки специфічне трактування вірша Пушкіна, відкрита вказівка на гомоеротичну природу почуттів лицаря, визначення платонічного кохання як збочення, вразило Д. Мережковського. Перш за все, його обурило сам факт того, що напис, зроблений кров'ю на щиті, о. Михайло назвав «содомітським гріхом», оскільки сам він у платонічному коханні збочення не вбачав, а поклоніння А.М.Д. уважав вищим проявом почуттів. Не випадково О. Блок зазначав, що Д. Мережковський – «письменник, який нікого ніколи не кохав по-людськи...» [Блок, 1963, Т. 7, с. 76]. Однак і він теж був під впливом цього образу, тому рухався за традицією, започаткованою Ф. Достоевським в

«Ідіоті», і написав у листі до Л. Д. Менделєєвої: «*L.D.M. своєю кров'ю начертал он на щите*» [Блок, 1978, с. 71], тобто підставив у вірш ініціали своєї Прекрасної Дами, яку вважав втіленням Вічної Жіночності. Юний А. Бєлий оспівувався у коханні М. Морозовій в листах, підписуючи їх «ваш лицар» [Лавров, 1995, с.123], але під час особистих зустрічей ніколи не говорив про свої почуття і послання, тому що вона була, за його словами, «тією, від якої до мене долітали віяння» [Лавров, 1995, с. 66.]. Інші символісти теж приміряли на себе образ пушкінського «бідного лицаря». С. Франк зазначав, що в пісні про «бідного лицаря» знаходить своє завершення «еротизм, почуття божественного кохання і жіночої краси» О. Пушкіна, крім того, ця пісня надихала Ф. Достоевського і стала «духовно спорідненою основою релігійної інтуїції Софії у Вол. Соловйова» [Франк, с. 23].

Д. Мережковський пов'язує з образом «бідного лицаря» всіх чоловіків – реальних і літературних, цнотливих і тих, які відчують платонічне почуття до коханої, навіть якщо вона постає не у вигляді Діви Марії, а язичницької богині Артеміді. Тому він вважає, що «Іпполит, який помирає, міг би вигукнути, подібно до бідного лицаря: *Lumen Coeli, Sancta Rosa!*» [Мережковский, 2009, с. 468]. Він шукає відповідь про природу кохання у драмах Еврипіда, якого разом із його вчителем Сократом Аристофан і Ф. Ніцше називають винуватцями занепаду і виродження Афін, а Д. Мережковський називає їх найбільшими «декадентами» стародавнього світу [Мережковский 2009, с.469]. Він стверджує, що трагічне питання, поставлене в «Іпполіті», дуже близьке новій російській літературі, що це питання вже було поставлене Ф. Достоевським, який співставив «язичницьку злу любов, жорстоку хтивість із цнотливою і милосердною любов'ю християнською» [Мережковский 2009, с.469], і Л. Толстим, у пізніх творах якого «той же бунт проти жорстокої Афродіти» [Мережковский 2009, с.470]. Подолання цієї трагічної роздвоєності між здатною народжувати, але жорстокою Афродітою і милосердною, але безплідною Артемідіою, письменник вбачає в їхньому з'єднанні, бо вони «однаково божественні, тому

що однаково необхідні для буття світу», невиразне передчуття якого подане в християнстві. Однак воно є лише невиразним передчуттям, баченням «не досягнутого, бо ще не втіленого» в «нашій реальній дійсності християнській» [Мережковский 2009, с.471]. Художнім втіленням роздумів Д. Мережковського над проблемою подолання роздвоєності, антитетиці душі і плоті явилася трилогія «Христос і Антихрист».

Перший роман «Смерть богів. Юліан відступник» занурює читачів у часи болісного переходу від язичництва до християнства, розповідає про спроби зберегти красу і мудрість Еллади. Символом християнського часу стає чорний одяг ченців і поклоніння святим кісткам, що не може прийняти Юліан, який живе спогадами про Елладу, захоплюється язичницькими храмами, прекрасними мармуровими статуями і білими шатами. Античний культ тіла втілений у прекрасній Арсиної, яка намагається повернути тілесну свободу і в той же час соромиться своєї голизни. *«Солнце опускалось ниже и ниже; но достигло ее бедер уже пламенеющей ласкою. Тогда девушка вздрогнула, и ей сделалось стыдно, словно кто-то живой и страстный увидел ее наготу: она заслонила одной рукой грудь, другой – чресла вечным, стыдливым движением, как Афродита Книдская»* [Мережковский, 1990, т.1, с. 99]. Краса і культовий ритуал виключають поняття «гріховності», тому вигляд жіночого тіла не викликає у Юліана та його супутника хтивості, жодної грішної думки, лише споглядання краси. Вони ототожнюють дівчину з Артемідією-мисливицею, вбачають у ній збережену чарівність Стародавньої Еллади, а її тіло сприймають природним і органічним втіленням повноти і краси життя.

Новий час «галілейської зневіри» несе хворобу і смерть Еротові, який *«собирает последние слезы любви, слезы бога о Дафне, погибшей красоте»* [Мережковский, 1990, т.1, с.243], – так думає Юліан, дивлячись на глухонімого хлопчика незвичайної краси, в якому він побачив сина Афродіти. Втрата краси еросу призводить до того, що тілесна близькість розпадається «на мазохістичний і садистичний компоненти» [Ильин, 1990, с.195], тому Юліан жорстоко поводить з дружиною, а пестоці Арсиної здалися йому

«обманчивым лобзанием, подобным холодному свету луны» [Мережковский, 1990, т.1, с. 111]. Він розуміє, що дівчина не кохає його і ніколи не закохається; їй потрібна тільки влада, але встояти перед земним втіленням самої Артеміди не може. Зовсім іншим постає Юліан у сцені з Оленою: *«Кошунственными руками срывал он черные христианские одежды. Душа его была объята ужасом, но никогда в жизни не испытывал он такого упоения»* [Мережковский, 1990, т.1, с. 155]. Пристрасть Юліана, що спалахнула, була породжена ревнощами, *«злым любопытством»* і хтивістю. З одного боку – це демонструє, як змінюється герой, якого захоплює іпостась Антихриста, а з іншого – його поведінка визначена природою чоловічого потягу. М. Епштейн зазначає: *«За відомим зауваженням Жака Лакана, неможливо роздягнути жінку ... Всі ті покриви, які цивілізація накидає на тіло, еротика заново відкриває, як сферу заборонену і тому подвійно бажану. Привабливість – це і є та подвійна бажаність, у якій «сексуальне» бажання доповнюється «еротичним». Без заборони немає спокуси»* [Эпштейн, 2003]. Юліан одержимий бажанням подолати заборону, а також утвердити свою владу, вважаючи, що оволодіння Єленою, яка дала обітницю вірності *«Галілеянину»*, – ще одна сходинка на шляху до заповітної перемоги над ним.

Лише раз ще підлітком Юліан відчув земне кохання, але воно було без відповіді і принесло йому лише страждання. Він знаходить заспокоєння в храмі Афродіти, де богиня звільнила його від цього почуття назавжди. *«Тишина сходила в душу. Он задремал; но и сквозь сон чувствовал ее присутствие: она опускалась к нему ближе и ближе; тонкие, белые руки обвились вокруг его шеи. Ребенок отдавался с бесстрастной улыбкой бесстрастным объятиям. До глубины сердца проникал холод белого мрамора. Эти святыне объятия не походили на болезненно страстные, тяжкие, знойные объятия Амариллис. Душа его освобождалась от земной любви»* [Мережковский, 1990, т.1, с. 53]. Тепер предметом його поклоніння і захоплення були тільки богині. Вони присутні в тексті роману завдячуючи порівнянням, алюзіям, асоціаціям. Так, Арсиноя нагадує то богиню-

мисливицю Артеміду, то Афродіту Книдську, то воїтельку Афіну. Вона зберегла красу Еллади і покохала Христа, вона втілює авторську ідею про передчуття *«бытия мира»*. Наприкінці роману Арсиноя пророкує: *«Когда-нибудь люди откопают святые кости Эллады, обломки божественного мрамора и снова будут молиться и плакать над ними»* [Мережковский, 1990, т.1, с. 304], що зумовлює події наступних романів трилогії.

Осібною роллю серед *«обломков божественного мрамора»* Д. Мережковський наділяє статую Афродіти, *«знищену в різні епохи і знову з'явлену»* [Суханова, 2013, с. 359]. І. Суханова розглядає цей образ як наскрізний і стверджує, що він *«має інтермедіальні (іконічні) джерела, основне з яких найбільш експліковане: це статуя Праксителя «Афродіта Книдська» (бл. 350 р. до н.е.); до неї, як до якогось архетипу, до формули, зводяться всі образи Афродіти (Венери) в трилогії»* [Суханова, 2014, с. 128 – 129]. Це перша статуя античного часу, яка явила богиню в оголеному вигляді. Існують свідчення, що моделлю Праксителя була гетера Фрина, краса тіла якої змусила суддів зняти з неї звинувачення, і вона стала легендою. Сама статуя не збереглася, але відомі її багаточисленні копії. Сліди Афродіти Книдської губляться у Константинополі; вважається, що вона загинула в пожежі. Однак у художньому світі другого роману трилогії Д. Мережковського *«Боги, які воскресли»* Афродіта воскресла і загинула у Флоренції, як і картина Леонардо да Вінчі, що зображає богиню Леду, як і безліч інших артефактів часів Античності і Ренесансу.

У сцені підйому статуї Афродіти, на думку Г. Завгородньої, відбувається *«буквалізація метафоричної назви роману»* [Завгородняя, 2011, с. 105]. *«Богиня медленно подымалась. С той же ясною улыбкою, как некогда из пены волн морских, выходила она из мрака земли, из тысячелетней могилы. Ее появление вызывает как восторг: «Слава тебе, златоногая мать Афродита, / Радость богов и людей! – приветствовал ее Мерула»* [Мережковский, 1990, т.1, с. 329], так і страх. Джованні впізнав у ній *«Білу Дияволку»*, якою його лякав у дитинстві дядько Інграм. Із тих пір він *«чувствовав любопытство:*

желание когда-нибудь увидеть Белобрысыю лицом к лицу» [Мережковський, 1990, т.1, с. 322]. Коли ж він її побачив, *«любопытство победило страх»*, незважаючи на звинувачення у смертному гріху і засудження на вічну загибель, він не зміг *«оторвать взоров от голого невинного тела, от прекрасного лица ее»* [Мережковський, 1990, т.1, с. 329].

Прізвисько богині *«Белая Дьяволица»* має свою історію і пов'язане зі з'явою у Петербурзі копії статуї Афродіти Книдської, що набула згодом імені *«Афродіти Таврійської»*, про яку йдеться у третьому романі *«Петро і Олексій»*. За свідченням Н. Синдаловського: *«Скандальну популярність у народі скульптура набула ще за Петра I. У народі її прозвали «Срамною дівкою», «Блудницею вавилонською» та «Білою дияволкою»* [Синдаловський, 2011, п.5]. Мережковський використовує пітерське прізвисько статуї у назві першої книги роману *«Боги, які воскресли»*, вочевидь, підкреслюючи народне сприйняття статуї богині кохання, а також зв'язок романів з ідеєю єдиного образу Афродіти (Венери). *«Хлопья шерсти, как серые глыбы земли, спадали с гладкого мрамора. И опять, точно так же, как двести лет назад, во Флоренции, выходила из гроба воскресшая богиня»* [Мережковский, 1990, т.2, с.339]. Однак у статуй різна доля. Першу перетерли на вапно, а друга знайшла свій вічний прихисток у Петербурзі під захистом царя-антихриста. Вона прикрашала Літній сад, потім – сад Таврійського палацу (звідки і назва), потім була передана до Ермітажу, де мешкає й досі. У цьому вбачається натяк автора про вплив статуї богині на життя північної столиці, що підкреслює назва *«Петербурзька Венера»*, першої книги роману *«Петро і Олексій»*.

Роль Афродіти (Венери) в трилогії Д. Мережковського неоднозначна. Вона повинна нести земне кохання, але замість цього звільняє від нього, як у сцені з Юліаном. Не випадково М. Бердяєв уважав, що *«Мережковського все життя мучила Афродіта, спокушала його «біла дияволка», недарма вона відіграє таку роль у його історичних романах. І він прагне відкрити в статуї Венери риси ідеалу Мадонського»* [Бердяев, 1907, с. 348]. Однак, не дивлячись на асоціації з *«матір'ю-сирою землею»* і римським *Alma Venus*, вона не стала

для письменника тим абсолютим, який він вбачає у християнському А.М.Д. Окремо це питання розглядалося нами у статті «Богиня кохання у прозі Дмитра Мережковського» [Педченко, 2018 (д)].

Афродіта постає то небесною, то «всенародною», як і героїні романів, які за допомогою порівнянь і асоціацій оповідача та інших героїв виступають її земним втіленням. Якщо в «Смерті Богів» Афродіту представляє прекрасна Арсиноя, яка увібрала риси інших богинь і прийшла до високого розуміння християнської любові, то в наступних романах ми спостерігаємо зниження образів до «Афродіти Народної». Так, у другому романі богиню називають «Білою дияволкою» і, відповідно, уявляють її «відьмою». Джованні сниться, що *«будто бы с моной Кассандрой, сидя верхом на черном козле, летят они по воздуху. «На шабаш! На шабаш!» – шепчет ведьма, обернув к нему лицо свое, бледное, как мрамор, с губами алыми, как кровь, глазами прозрачными, как янтарь. И он узнает богиню земной любви с неземною печалью в глазах – Белую Дьяволицу. Полный месяц озаряет голое тело, от которого пахнет так сладко и страшно, что зубы стучат у него: он обнимает ее, прижимается к ней. «Amore! Amore!» – лепечет она и смеется, – и черный мех козла углубляется под ними, как мягкое знойное ложе. И кажется ему, что это – смерть»* [Мережковский, 1990, т.1, с.480].

Як і у філософській прозі, Д. Мережковський репрезентує земне кохання як приречення до смерті. Джованні розуміє, що це не те кохання, яке відкрив йому Леонардо. Він являє тип учня, якого не осягло велике вчення, тому що *«не понял он учителя до конца, не разгадал последней тайны сердца его, не распутал того первоначального узла, в котором сходятся все нити, разрешаются все противоречия»* [Мережковский, 1990, т.1, с.479]. Однак, *«слушая проклятия монаха соблазнам искусства и науки»*, він усвідомив глибину слів учителя: *«Кто мало знает, тот мало любит. Великая любовь есть дочь великого познания»* [Мережковский, 1990, т.1, с.479].

У романі «Петро і Олексій» земною копією богині виступає дворова дівка Єфросинія, коханка царевича Олексія. Уві сні він не може зрозуміти, хто

перед ним: *«не то Афроська, не то петербургская Венус»* [Мережковский, 1990, т.2, с.527]. Ця схожість відсилає читача до ще одного російського прізвиська Афродіти Таврійської – «Срамна дівка». Однак Д. Мережковський використовує прізвисько «Біла Дияволка», як в другому романі, і як у першому змальовує Арсиною, показує Афроську, яка копіює позу богині, але не статуї Праксителя, а картини Боттічеллі: *«В четырехугольнике дверей, открытых на синее море, тело ее выступало, словно выходило из горячей синевы морской, золотисто-белое, как пена волн. В одной руке держала она плод, другую опустила, целомудренным движением закрывая наготу свою, как Пенорожденная. А за нею играло, кипело синее море, как чаша амвросии, и шум его подобен был вечному смеху богов»* [Мережковский, 1990, т.2, с.559]. І далі: *«Это была девка Афроська и богиня Афродита – вместе. «Венус, Венус, Белая Дьяволица!» – подумал царевич в суеверном ужасе...»* [Мережковский, 1990, т.2, с.560]. Але хтиві відчуття виявляється для Олексія сильнішим за страх гріховності і навіть сильнішим за страх смерті: *«Да грех, – мелькнуло в уме его, – от жены начало ему, и тою мы все умираем...»* [Мережковский, 1990, т.2, с.559].

У трилогії ніхто нікого не кохає, краса зовнішня залишається холодною, а внутрішній світ героїв – суцільною загадкою. За словами І. Ільїна, «це не живі люди, які змушують співати, плакати, кохати і молитися разом із ними, – а теоретично-патологічні загадки, які слід діалектично розгадати» [Ильин, 1990, с. 195]. Виникає відчуття, що ми спостерігаємо за грою акторів, які чітко дотримуються настанови режисера. А. Бєлий говорить, що «Історія для нього [Мережковського] – «театр маріонеток»; наука, культура, мистецтво – атрибути маріонеткового дійства» [Белый, 1994, с. 380]. Тому К. Чуковський вважає, що трилогія про Юліана, Леонардо да Вінчі і Петра прекрасна, але має лише один недолік – «у ній немає ні Юліана, ні Леонардо да Вінчі, ні Петра, а є речі, речі і речі, безліч речей, які сперечаються між собою, б'ються, миряться, згадують старі образи через десять століть і остаточно захарастили собою усіляку живу істоту» [Мережковский, 2001, с. 142].

Д. Мережковський залишається вірним своїй манері і в новелах з італійського життя періоду Ренесансу, в яких продовжує художню реалізацію філософії кохання. Він вибудовує сюжети новел у дусі традиції «Декамерона» [Вальченко, с.9], граючи на мінливості долі і критикуючи церковну догматику. Так, новела «Кохання сильніше від смерті» репрезентує притчу-парадокс нового часу, де заборонене кохання художника і дівчини виявляється рятівним, на відміну від продиктованої громадськими та церковними стереотипами, антуражем святості і чеснот любов матері, чоловіка, дядька і священника. Ще одна данина «Декамерону» в тексті новели – зображення часу флорентійської чуми. Д. Мережковський грає на ілюзії впізнавання, очікуванні романтичного результату сюжету з втечею і стражданнями. Однак героїня, наслідуючи заповіді слухняності, погоджується на шлюб. Провидіння звільняє героїню, занурюючи її у коматозний сон, і весілля перетворюється на поховання, що знову символізує смертоносну роль світського шлюбу у концепції письменника. Саме тому справжні християни (мати, чоловік, дядько, священник), які вірять у воскресіння Христа, відмовляються повірити в диво воскресіння невинної дівчини; на це здатні тільки справжнє кохання, тільки справжня віра.

У новелі «Наука кохання» Д. Мережковський презентує повчальну історію, у якій знавець «силогізмів» отримав роги своїми власними зусиллями. Для автора було головним у традиційному сюжеті показати свідому відмову Буччоло від науки спокушання: *«Я стількому здесь научился, что у меня прошла охота учиться более»* [Мережковский, 1990, т.4, с. 394], – говорить він у кінці новели. Не випадково вибір назви новели – це алюзія на книгу елегій Овідія, якого по праву вважали співаком кохання Золотого віку римської літератури; завдяки його поезії склалася традиція вагантів і трубадурів. Урок мессери Фабріціо був дуже далекий від справжньої науки кохання, за що він і поплатився.

Подаючи свої ідеї в художній формі історичного оповідання, Д. Мережковський створює віртуозну стилізацію, занурюючи читача в

культурні епохи минулого для відчуття складнощів та важливості його філософських концепцій, розуміння позачасовості проблем буття. Також і в філософсько-критичній прозі він використовує різні прийоми нарації для діалогу з читачем. Як зазначає К. Ісупов, «справа філософа і праця письменника не злилися і не помінялися місцями: вони прийшли до складної рівноважної відповідності і зустрілися у загальному проблемному полі» [Русская лит., т.1, с.73]. Для нього художній світ твору – інструмент вираження філософських ідей. В. Ходасевич підкреслює, що «якщо в «романах» Мережковського є зіткнення <...>, це не зіткнення людей, а зіткнення ідей. <...> Мережковський хоче мати справу з чистими культурами ідей. Це – його право і його своєрідна особливість» [Ходасевич, 1991, с. 538]. Досить точно поціновує його роботу М. Бердяєв, говорячи, що «він – своєрідний художник-мислитель, у нього є дар творити художню концепцію думок, є здатність до інтуїтивного знання і провидіння» [Бердяєв, 1907, с. 344].

Отже, історичні романи Д. Мережковського неможливо сприймати як продовження традиції романтиків, вони є наближеними до релігійно-філософської драми П. Кальдерона, де художній світ свідомо умовний, а герої чітко наслідують настанови автора-філософа, для якого головним виступає втілення своїх власних поглядів і ідей, тому їх називають історіософськими. А. Бєлий дуже точно підмітив, що «ідеї Мережковського – тільки віра, тільки символи, обсажені алеєю барвистих образів» [Бєлий, 1994, с. 380]. Як і великий іспанський драматург, Д. Мережковський проводить своїх героїв через випробовування віри до поклоніння Христу. В кінці першого роману думку автора про нерозривний зв'язок античної краси і мудрості з християнством висловлює історик Амміан: *«Вся сила Рима, вся мудрость Эллады – только путь к учению Христа; только предзнаменования предчувствия, намеки; широкие ступени, Пропилеи, ведущие в Царствие Божие. Платон – предтеча Иисуса Галилеянина»* [Мережковский, 1990, т.1, с.305].

2.5. Гендерно-варіативна репрезентація роздумів про кохання

Зінаїди Гіппіус.

У безпосередньому зв'язку з філософськими ідеями Д. Мережковського формувалася концепція філософії кохання З. Гіппіус. З моменту входження у літературне поле Срібного віку її особистість і творчість була в центрі уваги побратимів по перу, критиків і світських пліткарів. Вона з'явилася в Петербурзі вже будучи заміжньою, тому її сприймали як супутницю Д. Мережковського. Однак, незважаючи на свій юний вік, З. Гіппіус вже мала досвід літературного лідерства, що впливає з книги спогадів «Дмитро Мережковський». Почалося з малого – першими «жертвами» її організаторських здібностей і любові до письменництва стали мешканці дачі Драшусова, де сім'я жила в перший рік перебування на півдні. Вона спокусила їх літературними вправами: жартівливі вірші, щоденники [Гиппиус, т.6, с. 135]. Переїхавши в Боржом, дівчина зібрала навколо себе «гімназійний гурток», у якому усі захоплювалися поезією С. Надсона. Про свій поетичний досвід того часу вона відгукувалася вкрай скептично, але у членів гуртка «поетеса» користувалася популярністю.

Із характерним для неї скепсисом З. Гіппіус поставилася до першого прочитаного нею в журналі «Живописний огляд» вірша Д. Мережковського, однак ім'я автора запам'ятала [Гиппиус, т.6, с. 136]. У спогадах вона детально розповідає про обставини зустрічі з майбутнім чоловіком. На її думку, вірш у журналі та інші випадковості вели їх один до одного, зробили зустріч обумовленою зверху. Описуючи ці події понад півстоліття по тому, вона надає їм рис легкого романтизму: обізнаність одне про одного до зустрічі, суперечки, які доходять до сварок, ревниві суперники і суперниці, пояснення і домовленість про одруження на місячній доріжці, весільна подорож по Військово-грузинській дорозі тощо. Правда, це було дивне освідчення і не традиційний медовий місяць, про що З. Гіппіус говорить досить багато, а, отже, і подальше сімейне життя було дивним, про що вже йшлося вище. Вона підкреслює, що між ними не було кохання, як його розуміли і знали тоді, але

було щось інше, що поєднало їх на все життя, незважаючи на сварки і розбіжності перших років спільного життя. Дивне заміжжя посилило її безпосередній інтерес до питань природи кохання, відповіді на які вона шукає у своєму життєвому досвіді, інтуїтивно, як і притаманно жінці.

З цією метою у 1893 році З. Гіппіус починає вести щоденник «Contes d'amour» (Казки кохання), в якому протягом 11 років розмірковує про кохання, інтимні стосунки, шлюб і аналізує свої почуття. Перший запис від 19 лютого 1893 р. пояснює причину виникнення цього щоденника: *«Так я запуталась и так беспомощна, что меня тянет к перу, хочется оправдать себя или хоть объяснить себе, что это такое?»* [Гиппиус, Т.8, с. 27]. Вона усвідомлено відокремлює цей щоденник від раніше написаних, афористичних, світлих творів. Не претендуючи на виклад правди, яку сама не знає, вона хоче спробувати подати тільки факти: *«Моя любовная грязь, любовная жизнь. Любовная непонятность»* [Гиппиус, Т.8, с. 27].

Головний лейтмотив щоденника – пошук чудової любові, бажання відчувати те, *«чего нет на свете»* [Гиппиус, т.8, с.35], як вона пише у вірші, наведеному в щоденнику 17 березня 1893р. Її перші записи – спогади про ще дитяче захоплення. Ці стосунки визначили основні проблеми сприйняття кохання, які в подальшому постануть головними тезами її еротичної утопії: поцілунок, закоханість, несприйняття фізичної близькості. Психологічним підґрунтям такого ставлення до кохання було прагнення до рівноправності, тому вона особливо виділяє поцілунок, який, на думку О. Матіч, був для З. Гіппіус «еротичним єднанням, який заперечує дітонародження і долає тілесну хіть», а також він припускав «рівність партнерів, являв для неї соловйовський ідеал андрогінії «двох в одному», який зберігає при цьому унікальність кожного індивіда» [Матич, 2008, с. 100].

На прагнення до статевої рівності, можливо, вплинули її стосунки з батьком, який був для неї дуже близькою і дорогою людиною, який спілкувався з нею «зазвичай як з «рівною», з великою» [Гиппиус, т.6, с.133-134]. Батько прагнув дати доньці блискучу освіту, тому відправив її до

Київського інституту, а коли вона захворіла і повернулася, то запрошував викладачів із Гоголівського університету в Ніжині. Тому вона була готова до зустрічі з вельми освіченим Д. Мережковським, у союзі з яким їй вдалося реалізувати ідею духовної і творчої рівності у шлюбі. Т. Осипович стверджує, що в щоденнику немає ні слова про Д. Мережковського, але в записі від 23 лютого 1893 року З. Гіппіус пише: *«Я люблю Дмитрия Сергеевича, его одного. И он меня любит, но как любят здоровье и жизнь»* [Гиппиус, Т.8, с.32], а в записі від 7 лютого 1901 р. вона роздумує про їхнє взаєморозуміння і взаємопізнання [Гіппіус, т.8, с. 56].

Щоденникові розвідки З. Гіппіус торкнулися і одностатевого кохання, у якому вона теж не сприймає нерівності: *«Нет, извращение, специализация – примитивнее даже брака. Извращение смешно даже для зверей... И педерастия, как акт, должна быть ужасно смешна»* [Гиппиус, т.8, с.48]. У гомосексуальних чоловіків їй цікаве поєднання чоловічого і жіночого, *«обман возможности: как бы намек на двуполость»* [Гиппиус, т.8, с.48]. Ці роздуми пов'язані з перебуванням Мережковських у Таорміні (1899), за її визначенням, *«белый и голубой город самой смешной из всех любовей – педерастии»* [Гиппиус т.8, с.47]. Р. Томсон вважає, що події, які відбувалися на віллі Гваурдідола в Таорміні, справили на письменницю дуже сильне враження, тому вона звертається до них тричі. У щоденнику *«Contes d'amour»*, оповіданні *«Небесні слова»* (1901) і *«Мемуарах Мартинова»* (1927-32) – «таормінський цикл» за визначенням Р. Томсона – простежується розвиток її складного розуміння кохання [Зінаїда Гіппіус, 2002, с. 262]. Ці твори якомога краще демонструють напружено-еротичну атмосферу прози З. Гіппіус, особливо коли йдеться про переживання, для якого в прозі дібрати слова найбільш важко. Тому розповідь про спілкування з Є. Овербек фрагментарні, переривчасті, сповнені недомовленостей. Як свідчить К. Еконен, «на відміну від «платонівських» стосунків поета Гіппіус із чоловіками, любовні стосунки з жінками не мають філософського характеру. Вони також не призначені для глядачів» [Эконен, 2011а, с. 125]. Фраза, якою почався цей роман: *«ведь я с*

этим существом все могу сделать, что хочу, оно – мое» [Гиппиус, т.8, с. 51], дещо перефразована, з'явиться у «Мемуарах Мартинова», що безсумнівно пов'язує ці тексти спільністю сюжету. Слід завважити, що самоцитування і здатність до ремінісценції власних творів є характерним для нефікційної прози З. Гіппіус; наприклад, у спогадах «Дмитро Мережковський» ми зчаста зустрічаємо запозичення з її власних щоденників.

На останні три роки ведення щоденника припадає період розвитку «нової релігійної свідомості». У цей час записи ведуться зрідка, але вони значно більші і розсудливі. З. Гіппіус відходить від напруження пристрастей: *«Я стала спокойнее, свободно-покорнее и тверже»* [Гиппиус, т.8, с. 52]. Вона так і не знайшла відповіді на питання *«нужна ли плоть для сладострастия»*, тому що *«для страсти, т.е. для возвращения в жизнь – да (дети). А сладострастие – оно идет до конца...»* [Гиппиус, т.8, с. 53]. Тепер З. Гіппіус говорить про кохання-жалощі, їй шкода Д. Філософова та інших *«бедных людей, которые приходят, надеясь»* [Гиппиус, т.8, с. 54]. Вона почала дивитися на все з нової точки зору *«далекой от «любовей»! И очень близкой к... любви»* [Гиппиус, т.8, с. 59], але закоханість її не покидає, про що свідчить розповідь про «роман» з А. Карташовим. Змінюється навіть її ставлення до поцілунку, який втрачає казкову привабливість рівності та набуває якісних характеристик; *«жадные губы», «так целовал бы страстно-жадный и бессильный мертвец»* [Гиппиус, т.8, с. 68].

Отже, щоденник «Contes d'amour» являє собою справжню таїну жіночності, що не розгадана навіть самим автором. Потреба в наративному дослідженні для неї вичерпана, відповіді не знайдені; фінал, з обіцянками ще написати, розповісти *«о том, что было вчера», «о последнем лете»* [Гиппиус, т.8, с. 69], залишився відкритим. Матеріали цього «дослідження» набудуть художньої форми, стануть основою есе і філософських статей «Закоханість», «Про поцілунок», «Про кохання». Вона констатує, що *«дневник не роман. Читать его – мучительная работа... Но как документ – имеет значение»* [Гиппиус, т.8, с. 52].

Звичайно, «Contes d'amour», як і інші щоденники, спочатку не планувався авторкою до публікації, але пройшло чверть століття після його створення, і він побачив світ. З тих пір «Contes d'amour» знаходиться у центрі уваги дослідників творчості З. Гіппіус, оскільки дає відверту репрезентацію її гендерної самоідентифікації та чуттєвих пошуків. Найбільш ґрунтовні та відомі дослідження гендерних особливостей творчої особистості З. Гіппіус належать О. Матіч [2008] та К. Еконен [2011]; також слід зазначити статті Т. Осипович [2006], М. Паоліні та Р. Томсона [Зінаїда Гіппіус, 2002], до деяких з них ми вже зверталися вище. У цих роботах викладені основні тези про проблему гендерної самоідентифікації письменниці з точки зору авторів досліджень.

З моменту з'яви в петербурзькому суспільстві З. Гіппіус дивувала оточення своєю поведінкою. Не можна не погодитися з висновками Т. Осипович, що сприймати слова сучасників про неї слід з огляду на уявлення того часу. Наприклад, у літературних колах було відомим іронічне висловлювання на адресу Д. Мережковського: «Помстилася тобі Афродіта, пославши дружину – гермафродита» [Вульф]. Цей двовірш висловлює суть проблеми: з одного боку, Мережковські весь час говорять і пишуть про кохання, а з іншого – декларують дівоцтво. З цього приводу Т. Осипович пише: «Думка про те, що Гіппіус – гермафродит, висловлювалася не тільки її сучасниками (С. Маковським, Ю. Фельценом, Н. Берберовою та ін.), а й повторюється деякими авторами, які пишуть про неї сьогодні, наприклад, Т. Мамоновою і О. Матіч. Але якби вони більше читали про «нових» жінок або про лесбіянок початку ХХ ст., то знали б, що підозра в гермафродитизмі була поширеною думкою про жінок нетрадиційної сексуальності та поведінки в публікаціях тих років» [Осипович, 2006, с. 219].

Чутки, жарти і настороження оточення породжувало, в першу чергу, вбрання З. Гіппіус, яка то з'являлася з косою і в білій сукні, підкреслюючи свою цнотливість, то шокувала оточуючих «кафешантаними» сукнями (відома чорна сукня з розрізами, на рожевій підбивці, що створювало

візуальний ефект голизни, в якій вона прийшла на перші філософсько-релігійні зібрання) [Гіппіус, 2008, с. 831-832], або короткою стрижкою і крос-дрессингом, вдягаючи костюми пажа, денді, юнги. Як зазначає К. Макдауелл, «суспільство завжди було вороже налаштованим щодо крос-дрессингів, тому що вони уважалися чимось, що здатне зруйнувати усталений порядок. Бути «в травесті» означало опинитися поза правилами поведінки, затвердженими більшістю громадських домовленостей Заходу» [Макдауелл, 2014]. Окрім того, вона експериментувала з «травесті» і в творчості, змінюючи гендерну репрезентацію тексту – поезія, критична проза і частково белетристика були написані від імені представників протилежної статі. Д. Томсон вважає, що, на відміну від своїх попередниць, як-то Дж. Еліот, які підписувалися псевдоандронімами, але в манері письма вгадувалася фемінність, З. Гіппіус досить тонко простежувала психологію героїв-чоловіків, тож для них була притаманною чоловіча точка зору [Томсон, 1996]. Сама авторка говорила, що *«в моих мыслях, моих желаниях, в моем духе – я больше мужчина, в моем теле – я больше женщина. Но они так слиты, что я ничего не знаю»* [Гіппіус, т.8, с. 69]. Наявна проблема гендерної роздвоєності, однак, якщо віднести вищесказане до сучасної жінки, то навряд чи хтось став би говорити про проблему гендерної самоідентифікації, що пов'язане зі змінами гендерних стереотипів.

Раніше в роботі нами були представлені погляди на жіночність початку ХХ ст., природно, що З. Гіппіус у них не вписувалася, а точніше, не хотіла вписуватися, незважаючи на труднощі комунікації. Тому для оточуючих, які були носіями цих уявлень про чоловіче та жіноче (М. Бердяєв), вона справляла враження «болісної» людини, в якій «явно була перемішаність жіночої природи з чоловічою» [Бердяєв, 1991, с. 143]. За свідченням О. Лаврова: «В. Злобін, І. Одоєвцева та інші сучасники Мережковських сходилися у визнанні того, що у цьому союзі двох первинна, запліднююча, «чоловіча» роль дісталася Гіппіус; Мережковський же виконує «жіночу» роль – являє собою родючий ґрунт, виношує, приводить на світ» [Лавров, 1999, с. 10]. Проте

богемні імена-образи З. Гіппіус були виключно жіночими.

Найчастіше її називали декадентською Мадонною, що відповідало поведінці, становищу господині будинку-салону нового часу, лицарського образу Д. Мережковського та інших її шанувальників. Молодші сучасники відчували в її складній суперечливій натурі містико-романтичний початок, тому О. Блок назвав її «Зеленоокою наядою» [Гиппиус, 2008, с. 5]. За пророчий дар її називали «Петербурзька Кассандра» [Синдаловский, 2011, п.5]. А «ієрархи, члени Зібрань, прозивали її «Білою Дияволкою», як свідчить В. Злобін [Гиппиус, 2008, с. 831]. Він припускав, що приводом була її кафешантанна сукня або інші вигадки. Можливо, причиною слугував і роман Д. Мережковського «Боги, які воскресли», що на той час вже був опублікований в журналі «Світ божий» (1900). Образ «Білої Дияволки», як ми зазначали вище, відіграє в ньому наскрізну роль і постає в різних варіаціях, уособлюючи демонічне начало звабливої жіночої краси, яке навіює Афродіта.

Епатажна поведінка «Зінаїди Прекрасної» не могла не нагадати учасникам Зібрань про такий яскравий персонаж роману її чоловіка. Окрім того, її холодність, краса і білі сукні могли викликати асоціацію «з холодною мармуровою скульптурою Венери, встановленою на початку XVIII ст. у Літньому саду» [Синдаловский, 2011, ч.5]. І. Парамонов вважає, що образ «Білої Дияволки» став для Гіппіус засобом перемогти Диявола – «вона кинула нечистій силі кістку – власну зовнішність, яка набула від цього демонічної, діаболічної краси» [Парамонов 2009]. Однак для З. Гіппіус ці образи були всього лише ролі, про що свідчить її запис у «Contes d'amour», зроблена в 1993 році: *«Слишком изолгалась, разыгрывая Мадонну. А вот эта черная тетрадь, тетрадь «ни для кого» – пусть будет изнанкой этой Мадонны»* [Гиппиус, т. 8, с. 29].

Серед сучасників зустрічалися люди, яким удалося розгледіти в поведінці З. Гіппіус організаційне карнавальне-творче начало. Так, Я. Волинський представив її Сильфідою, геніальним середньовічним духом повітря, зазначаючи, що її жіночість була «істотно дівочого характеру», з

притаманними їй примхами, пустощами, ласкавою увагою та охолодженням. Її кокетування досягало «високих ступенів художності», навіть найбільш похмурі та замкнуті співрозмовники піддавалися чарівності її «комедії кохання». Однак «при всій красі деталей, при сульфідній привабливості ходи, жестів і повітряної міміки, в тембрі її істоти відчувався завжди тривожний крик тріснутого скла. Це відчувалося рішуче усіма і змінювало ставлення до З. М. Гіппіус, незважаючи на її невгамовну амуреточну гру, на якусь літургію» [Гиппиус, 2008, с. 584]. У той же час він зазначає, що «в цій дитині переховувався вже і тоді суворий мислитель, який умів вкладати предмети міркування у необхідні для них словесні футляри, як рідко хто це міг» [Гиппиус, 2008, с. 584].

Волинський говорить і про іншу стихію особистості З. Гіппіус, світ «фантастичного марення», у якому складно було відрізнити «дійсне життя від гри фантазії» [Гиппиус, 2008, с. 585]. Як приклад він наводить випадки її епістолярних містифікацій. «Вона вміла писати чужими почерками різні листи різним людям» [Гиппиус, 2008, с. 585]. Д. Мережковському вона писала від імені його шанувальниці Снігової королеви, Я. Волинському приходили листи, написані його ж почерком, у яких відправник полемізував із ним із літературних і життєвих приводів. Вона вважала, «що тут немає ніякої брехні, ніякої ілюзії, що це справжня дійсність, що являє в ідеалі те, чого немає в реальності» [Гиппиус, 2008, с. 586]. Як зазначає К. Ісупов, «реальність, що символізується, є реальністю її опису», тому автору, який виступає людиною-актором, «вільно надавати їй того градусу автентичності, який встановлюється правилами гри» [Русская лит., т.1, с. 78].

У схожій на карнавал атмосфері Срібного віку змістом гри стає руйнація застиглої офіційної правди, входження до сфери вільного, чистого ставлення до мистецтва. З. Гіппіус була в центрі цього дійства і втілювала його ідеї в своїх творах. Не випадково О. Ізмайлов у статті 1913 року писав: «У нинішній літературі З. Гіппіус уявляється цікавим образом письменника, який жахнувся перед морем книжкової банальщини, – банальщини задумів і прийомів, думок

і почуттів, назв та епітетів. Вона з тих перших, хто ясно раз і назавжди усвідомив, що неможливо працювати в напрямку, вичерпаному майже до кінця...» [Гиппиус, т.15, с. 243]. На думку К. Ісупова, проза З. Гіппіус об'єднує традиції А. Чехова (поетика побуту) та Ф. Достоевського (метафізика стосунків героїв). «На перехресті цих традицій відбулося в російській класиці пряме «перенесення» Ероса зі сфери «без любовного» заземленого побуту у сферу «таємничого», причому перший усвідомлюється як топос надлишкового страждання і випробування, а другий – як можливість справжнього та вічного вирішення» [Русская лит., т.1., с.87].

У художній прозі З. Гіппіус сфера «таємничого» пов'язана із закоханістю героїв, що протиставлена «заземленому» шлюбу і вульгарності («Міс Май», «Яблуні цвітуть», «Сутінки духу», «Чортова лялька»). Її герої стикаються з новим почуттям, яке не можуть визначити і зрозуміти; воно руйнує їхнє звичне розуміння кохання і хід життя. Для творів З. Гіппіус є характерною з'ява образів жінок, які висловлюють близькі до неї ідеї. Це варіант «нової жінки», для якої житейський побут зі звичайними турботами дружини, матері, господині вдома не цікавий, але вона не «колонтаївська», а «просвітлена» жінка, їй відкрилися нова правда, віра; ця жінка знає «секрет» кохання. Вона звертає його до Того, чия любов проектується на почуття людей, до якого її почуття спрямовані через коханого (Май Ейер «Міс Май», Марта «Сутінки духу»), або вона намагається розібратися у своїх почуттях (Валентина «Златоцвіт»). Традиційно кохання у творах З. Гіппіус трагічне, іноді воно призводить до розставання, після якого залишається хворобливе розуміння нездійсненності чудесного («Міс Май»), а іноді до трагічної розв'язки: вбивства («Златоцвіт») або самогубства («Яблуні цвітуть»). Як пише К. Ісупов, «нове в цій прозі – містика еросу» [Русская лит., с.87]. Розуміння кохання в роздумах її героїнь є синхронним до пошуків автора, що простежується при зіставленні часу написання художніх текстів із записами її щоденників та есе. Навіть якщо героєм-оповідачем виступає хлопчик або чоловік, тема кохання та жіноча проблематика все одно залишаються

ГОЛОВНИМИ.

Прикладом може слугувати оповідання «Вічна «жіночність» (1903). Це пересічна історія про те, як дружина студента Колокольцева пішла від нього до «тенора» в театральний світ. За інтонацією та розвитком сюжету вона вписується в чеховську традицію, але в підтексті знаходиться не сатира на звичаї і побут, а філософсько-ліричне осмислення буття. Герой відкриває істину в розумінні кохання поза стереотипами, як і розуміння гендеру поза гендерною метафорою: *«Я никогда еще не думал, мамочка, о себе — исключительно как о мужчине. Я не знаю. А простить Варе я ничего не хочу, потому что не вижу, что прощать? И какая тут безнравственность? Это не касается ни людской нравственности, ни безнравственности. Для меня теперь все стало совершенно ясно. Я прежде, по привычке, взятой от людей, тоже в этом роде судил»* [Гиппиус, т.3, с. 443-444].

На тлі банальності сюжету виникає абсолютно небанальна розв'язка з усвідомленням природного розуміння речей для героя. *«Иван поднял глаза, улыбнулся тихой, виноватой улыбкой — но не сказал больше ничего. Он так долго рассказывал матери о своем горе и о своем новом прозрении, — и забыл, что мать его — женщина. Старая, милая, кровью рожденья привязанная к нему; но и она — из тех же существ, которые даны миру, но которых не дано понимать, которым не дано понимание; и она — женщина»* [Гиппиус, т.3, с. 445]. Тому вона не сприймає його нову філософію і тільки говорить: *«Ах, бедный мой! Ах, несчастный! К тенору ушла! Были бы у вас дети, ничего бы этого не случилось. Теперь ты кончаешь, у тебя экзамены, — а тут такое потрясение. К тенору! Какой же дрянью надо быть...»* [Гиппиус, т.3, с. 440].

Голосінням матері протиставлене мовчання Оленки, юного створіння з гарними, розумними, таємничими очима. Це були *«глаза того существа, которое все уговорились считать и называть человеком, — и зовут, и стараются считать, хотя ничего из этого, ни для кого, кроме муки и боли, не выходит»* [Гиппиус, т.3, с. 444]. Отже, З. Гіппіус створює три жіночих типи, які символізують вертикальне поняття жіночості: турботлива мати, вільна

дружина і дитина з розумними і таємничими очима, як минуле, сьогодні і майбутнє. Слід зазначити, що оповідання з'явилося після появи книги О. Вейнінгера і, можливо, така літературна інтерпретація питання жіночості була не випадковою, а уключеною у дискусію, що набула розмаху в кінці 1900-х рр.

Тема жіночості розглядається З. Гіппіус і в літературній критиці, де вона, надягаючи чоловічу маску, намагається бути різкою, дотепною і нещадною, що перетворюється на її авторську стратегію, на спосіб протистояння сексизму в критиці, про який вона говорить у статті «Звіробог». Однак, поцінуючи чужу творчість, її чоловіча маска, особливо Антон Крайній, буває більш нещадною, ніж критики-чоловіки, про що свідчать дослідження М. Паоліні [Зінаїда Гіппіус, 2002] та Д. Томсона [Томсон, 1996].

Як зазначає О. Бісеров, на індивідуалістичну творчість поетеси 1890-х рр. критика відгукувалася спокійно, але, коли вона «заговорила про релігію, почала брати активну участь у громадському житті та поціновувати творчість інших літераторів, ім'я Гіппіус замиготіло на сторінках газет і журналів» [Бісеров, 2003]. Вона стала знаковою фігурою філософського і літературно-критичного дискурсу, що викликало неоднозначні присуди на її адресу, які стосувалися не тільки творчості, але і гендеру.

У статті «Вночі про сонце» (1915) Д. Мережковський пояснює природу цього дискурсу тим, що З. Гіппіус «виступила з-за щита своєї жіночої слабкості», торкнулася питань, про які жінки раніше не говорили, «таємниці про шлюб, про статі, про нього, який він є, і про неї, яка не повинна, не може, не хоче бути» [Гіппіус, т.4, с.515]. У цьому він убачає «не емпіричне, не моральне, не громадське питання про рівність чи нерівність, про свободу або несвободу жінок, а незмірно більш глибоке, метафізичне питання про два полюси світу, про буття і небуття, про чоловіче і жіноче в їхній вічній, нетутешній протилежності» [Гіппіус, т.4, с.515]. Слід зауважити, що Мережковські розглядали питання гендеру в межах сформованої теології статі, про що ми говорили вище, пов'язуючи їх із проблемою андрогінії та

метафізики.

Уже в еміграції З. Гіппіус формулює досить чітке уявлення про кохання і стартує в статтях «Про Кохання» (1925) і «Арифметика кохання» (1931), в яких підсумовує не тільки свій шлях пошуків і роздумів, а й цілої епохи. У першій статті вона пише про кохання соборне, полемізуючи з Вол. Соловйовим, який говорив про індивідуальне кохання і не розумів кохання суспільного. Друга стаття присвячена коханню особистісному, яке кожен знає, і яке не буває однаковим. В обох статтях її «співавторами» виступають Вол. Соловйов і О. Вейнінгер, а головна ідея полягає у сприйнятті того, що «докорінна властивість людини – андрогінізм» [Гіппіус, т.13, с. 159].

Отже, філософія кохання і гендерні уявлення З. Гіппіус, репрезентовані в художній і нефікційній прозі, визначають її як представника андрогінного періоду теорії жіночих досліджень літератури.

Висновки до Розділу 2:

Подружжя Мережковських стало головним творцем того оригінального культурного явища, що заведено називати Срібним віком, у якому формується нова свідомість, розуміння релігії, природи людини; водночас співіснують різні форми культури і суспільних настроїв. Літературне життя у цей період набуває широкого розмаїття, створюється велика кількість видань, проводяться лекції, засідання, семінари, що дає можливість письменникам жити лише літературною працею і ставати публічними особами. Головною темою дискусій і тогочасних публікацій була філософія кохання або «теологія статі» (О. Вороніна), що стало засадничою художньою та життєвою практикою символістів.

Чільне місце в філософському дискурсі Срібного віку посіли питання статевого кохання і залежності особистості від статевої ідентичності. Велике значення для гендерних уявлень символістів мали теорії Вол. Соловйова про статево кохання та Вічну Жіночність, М. Бердяєва, В. Розанова, Д. Мережковського й інших митців про природу кохання і роль статі, що

ґрунтуються на ідеях Платона, Й. Гете, Ф. Достоєвського та полемізують із А. Шопенгауером, Е. Гартманом, З. Фрейдом. Особливу роль у розумінні проблем статі поч. ХХ ст. відіграла книга О. Вейнінгера «Стать і характер», в обговоренні якої викристалізуються погляди М. Бердяєва, А. Белого, З. Гіппіус, Д. Мережковського, В. Розанова, П. Флоренського та з'ясовується головна проблема – ставлення до творчості як до чоловічого начала. Однак у ставленні до кохання перевага надається жінці, тому що вона є геніальною у ньому, а чоловік – «лише талановитим» (М. Бердяєв), бо в нього є ще інші справи. У філософії та літературі виструнчилися образи жінок та чоловіків, які є залежними від існуючих стереотипів, що сформувалися у російському суспільстві і теж стали фактором свідомості Срібного віку. Пріоритет залишається за авторами-чоловіками, які створюють імагологічний контекст, де в якості образу «іншого» виступає жінка. Це співвідношення порушується зміною соціальної ролі жінки на поч. ХХ ст., ставленням до її творчості та новою релігійною свідомістю.

Коло інтересів течії «Нова релігійна свідомість» було визначене подружжям Мережковських. Розанівському «відпадинню від смерті» в народженні нащадків вони протиставили «еротичну утопію» (О. Матіч), що будується на дівочтві. Однією із головних проблем філософії кохання вони уважали дихотомію духу і плоті, які намагалися подолати за допомогою платонічних стосунків та закоханістю у третього, що зумовило укладання потрійного шлюбу з Д. Філософовим. Творчою реалізацією цього тріумвірату стала драма «Маків цвіт», у якій було висловлене їхнє ставлення до подій першої російської революції та задекларовано ідею нового розуміння життя і кохання. З. Гіппіус і Д. Мережковський створювали містифікації, друкуючи вірші та статті під іменем одне одного, а потім оприлюднювали твори вже під іменем безпосереднього автора, що також засвідчувало реалізацію ідеї соборності.

Становлення і розвиток філософії кохання Д. Мережковського пов'язані з його неохристиянськими поглядами, прихильністю до культури

Стародавньої Еллади, Середньовіччя, Ренесансу та впливом російської класики, зокрема О. Пушкіна, Ф. Достоєвського, Л. Толстого. У його світогляді носіями ідеального кохання постають літературні герої: Іпполит (Еврипід), бідний лицар (О. Пушкін), князь Мишкін (Ф. Достоєвський), а символом вічної закоханості він визначає образ А.М.Д. (Alma Mater Dei), в якому для нього об'єдналися материнські культури усіх релігій, що пов'язане з його особистим ставленням до рідної матері. Встановлено, що тексти пушкінських поезій «Легенда» і «Пісня Франца» справили значний вплив на життєвий сценарій письменника. З. Гіппіус також зверталася до пушкінського тексту у критиці та оповіданнях. Художня проза Д. Мережковського, яка, за його власним переконанням, є частиною єдиного з іншими текстами макротекстуального утворення, репрезентує ідею подолання дихотомії духу і плоті через відмову від пристрасного кохання.

У трилогії «Христос і Антихрист» особливу роль відіграє статуя Афродіти, яка «помирає» і «народжується» знову, що символізує вічність кохання і вічну цінність культури Еллади, але водночас приносить звабливість пристрасті і смерть, що створює особливо дискусійним її образ як «Білої Дияволки», який сучасники асоціювали з харизматичною дружиною автора. Земними копіями богині за допомогою порівнянь і асоціацій оповідача та інших героїв стають героїні романів трилогії. Якщо в «Смерті Богів» Афродіта відображається у прекрасній Арсиної, яка втілює риси інших богинь і прийшла до високого розуміння християнської любові, то в наступних романах ми спостерігаємо зниження образів (відьма Касандра, дворова дівка Афроська), пристрасть до яких викликає у героїв усвідомлення своєї слабкості перед звабливістю жіночої плоті, що несе смерть. Ідея переваги платонічного кохання над шлюбом і вульгарністю пристрасті, неохристиянські погляди автора, які об'єднують античні культури і християнство, також втілені в його новелах із італійського життя періоду Ренесансу. Він вибудовує сюжети новел у дусі психологічної традиції «Декамерона», грає на мінливості долі і критикує церковну догматику. Художній світ творів Д. Мережковського свідомо

умовний, а герої чітко наслідують настанову автора-філософа, для якого головним виступає втілення своїх власних поглядів та ідей. Як і великий іспанський драматург П. Кальдерон, він проводить своїх героїв через випробовування вірою до поклоніння Христу, бо в любові до нього він убачає справжній сенс кохання.

У безпосередньому зв'язку з філософськими ідеями Д. Мережковського формувалася концепція філософії кохання З. Гіппіус. Вона створювала свій карнавалізований образ, для чого використовувала у житті та творчості маски дівочтва, фатальної жінки, «декадентської Мадонни», хлопчика або чоловіка, звертаючись до крос-дрессingu, «травесті» і псевдоандронімів. Така поведінка була зумовлена прагненням до руйнування гендерних стереотипів і реалізації тези Ф. Ніцше про людину-актора. Засадничим документом, що свідчить про її пошуки власної концепції кохання та дає відповіді на багато складних питань про визначення її гендеру, став щоденник «Contes d'amour» (1893 – 1904). Інтимний бік життя подружжя, відтворення подій і пояснення вчинків презентовані також у щоденниках «Про Колишнього», «Літературний щоденник» та у спогадах «Дмитро Мережковський», які стали «текстом життя» особливого шлюбного «роману», що створював півстоліття їхню «еротичну утопію».

Особливу увагу привертає художня проза З. Гіппіус, у якій авторка переносе Ероса зі сфери заземленого побуту у сферу «таємничого». Її герої стикаються із новим почуттям, яке не можуть визначити і зрозуміти; воно руйнує їхнє звичне розуміння кохання та плину життя («Міс Май», «Яблуні цвітуть», «Сутінки духу», «Чортова лялька»). Для творів письменниці характерна з'ява образу «нової жінки», для якої життєвий побут зі звичайними турботами дружини, матері, домогосподарки є не цікавим, але вона особистість не «колонтаївська», а «просвітлена»: їй відкрилася нова правда, віра; ця жінка знає «секрет» кохання та звертає його до Того, чия любов проектується на почуття людей, до якого її почуття спрямовані через коханого (Май Ейер «Міс Май», Марта «Сутінки духу»), чи вона намагається

розібратися у своїх почуттях (Валентина «Златоцвіт»). Зазвичай кохання у творах З. Гіппіус трагічне, іноді воно призводить до розлуки, після якої залишається хворобливе розуміння нездійсненності чудесного («Міс Май»), а іноді – до трагічної розв'язки – вбивства («Златоцвіт») або самогубства («Яблуні цвітуть»). Розуміння кохання у роздумах її героїнь є синхронним до пошуків автора, що простежується при зіставленні часу написання художніх текстів із записами у її щоденниках та есе. Навіть якщо героєм-оповідачем виступає хлопчик чи чоловік, тема кохання та жіноча проблематика все одно залишаються головними («Вічна жіночність»). Уже в еміграції З. Гіппіус формулює досить чітке уявлення про кохання і статі у статтях «Про Кохання» і «Арифметика кохання», які доводять, що нетипова для її часу гендерна ідентичність нав'язана прагненням до андрогінії у вейнінгеріанському сенсі.

Кожен проект Мережковських був результатом їхньої співтворчості, демонстрацією двоєдності, яка виявлялася у філософських поглядах, громадській діяльності та літературній творчості. Такі творчі та особистісні стосунки, де кожний зростає відобразившись у іншому, створюють двобічне «гендерне дзеркало».

РОЗДІЛ 3.

КОХАННЯ ЯК ОСНОВА ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА І НІНИ ПЕТРОВСЬКОЇ

3.1. Життєтворчий метод символізму

Поняття «життєтворчість» з'являється в російському символістському дискурсі наприкінці 1900-х рр. (А. Бєлий, З. Гіппіус, В'яч. Іванов та ін.) і розглядається як життєва концепція епохи. Розуміння творчої особистості, як тієї, що творить життя, було вже розроблене наприкінці XVIII ст. Йєнською школою (Ф. Шлейєрмахер, Ф. Шлегель). У російському «Арзамасі» ця ідея представлена тезою «Життя і поезія – одне ціле» (В. Жуковський). З цього приводу Ш. Шахадат пише: «Формування життя як мистецтва є автопоетичною стратегією, яка проявляється у різних формах залежно від епохи і естетичної програми митця» [Шахадат, с.10].

Письменники-символісти вважали діяльність митця не тільки творчою роботою, а таїнством, якимись чарами. В. Брюсов у статті «Священна жертва» (1905) висував нові вимоги до поета, який тепер повинен «невтомно приносити свої «святі жертви» не тільки віршами, але кожною годиною свого життя, кожним почуттям, – своїм коханням, своєю ненавистю, досягненнями і падіннями. Нехай поет творить не свої книги, а своє життя. Хай береже він вівтарний племін невгасимим, як вогонь Вести, нехай розпалить велике багаття, не боячись, що на ньому згорить і його життя» [Брюсов, т.6, с.99].

Свої твори вони писали, народжуючи міф, у якому важко провести межу між реальністю і вигадкою, а головне – міф не мав ані початку, ані кінця, що дозволяло змішувати явища, які належать різним епохам, включати в нього реальні події і художній вимисел. Як пише А. Бєлий, «життя є особистою творчістю. Уміння жити є безперервною творчістю: це мить, що розтяглася у вічність...» [Бєлий, 1994, с.241]; він також продовжує: «Мистецтво жити є мистецтвом продовжувати творчий момент життя у нескінченності часів, у

нескінченності простору: тут мистецтво є вже творінням особистого безсмертя, тобто релігією» [Белый, 1994, с.242].

В. Ходасевич у серії статей стверджує, що символізм був не просто художньою течією, «а був життєтворчим методом, який тим повніше виявлявся застосованим, чим життя і творчість були в тому чи іншому випадку тісніше сплавлені» [Ходасевич, 2002, с. 20]. У такому сплаві символісти бачили «філософський камінь мистецтва» і прагнули до нього. У житті вони прагнули досягти надзвичайної екзальтації, щоб потім, якомога правдивіше, зобразити загострення пристрастей у літературі. Для досягнення цього письменники розігрували власне життя «немов на театрі пекучих імпровізацій» [Ходасевич, 1990, с. 182]. Місцем дійства були літературні і художні кабаре, костюмовані вечори у Мережковських або на Вежі у В'яч. Іванова та ін., про що вже йшлося у попередньому розділі. На поч. ХХ ст. «гра і театральність стали визначати не тільки власне стиль художньої культури, а й стиль життя, поведінки її творців» [Вислова, с.28].

В основі цієї гри лежить популярна ідея Ніцше про надлюдину, «людину-артиста» майбутнього, не пов'язаного мораллю, що підкорюється тільки своїй власній волі. На думку К. Еконен, «порівняння життя з театром суперечить детерміністським та есенціалістським поглядам на стать і гендер. Навпаки, життєтворчість (як естетизація і як «трансфігурація» життя) імпліцитно містить антиесенціалістську думку» [Эконен, 2011а, с. 111.]. Вона «робить можливим і бажаним (пере)позиціонування в естетичному дискурсі та у соціальній сфері, використання літературних, авторських, психологічних «масок» – альтернативних суб'єктностей» [Эконен, 2011а, с. 109]. Отже, читач включався у творчий процес, який передбачав уживання в міф із метою розгадки «таємниці автора» (А. Белый). Однак створюваний образ автора «не обов'язково складається з особистих рис і біографічних подій, але матеріалом вимислу слугують у ньому загальному, історичному, що обов'язково є фактом особистого духовного досвіду» [Гинзбург, с.22-23].

Докладне роз'яснення внутрішньої структури життєтворчого методу

символістів дає З. Мінц у книзі «Поетика символізму». Вона вважає, що його засадами є уявлення про світ, як ієрархії текстів. «На вершині розташовується універсальний Текст – текст вищого рівня, що відображає міфологічну природу світу. Прагнучи відтворити архаїчно-міфологічний світогляд, символісти осмислюють цей Текст і як глобальний «міф про світ», і як власне «містичну реальність» – об'єктивну сутність світу, як знак і денотат водночас <...> Універсальний Текст реалізується у «текстах життя» і в «текстах мистецтва». Єдність Тексту протиставляється нескінченній множинності його конкретних маніфестацій» [Мінц, 2004, с.97]. Дійсно, російські символісти були одностайні у своїй реалізації програми життєтворчості. Наприклад, як зазначає К. Еконен, «Брюсову ближче розуміння життєтворчості як естетизму власного життя, у той час як Андрій Бєлий обстоював релігійно-суспільне оновлення життя за допомогою мистецтва» [Эконен, 2011а, с. 108].

У розгляді «текстів життя» великого значення набувають нефікційні тексти, які виступають первинними джерелами біографічного боку життєтворчості. Виникає необхідність звернення до біографічного методу, який, незважаючи на домінування формального, а потім структуралістського методів у російському літературознавстві ХХ ст., досить повно розроблений (Л. Гінзбург, П. Зайончковський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, О. Ніколюкін та ін.); у вітчизняному дискурсі вивчення документалістики набуває популярності протягом останніх років, насамперед завдяки працям О. Галича, Н. Колошук, М. Коцюбинської, Н. Тінішук та ін. Особливе значення має розробка теми «людського документа» Л. Гінзбург, яка «сьогодні повномасштабно досліджується в усьому світі, у наукових лабораторіях так званих «его-документів», вивчення яких відбувається у контексті інтердисциплінарної наратології культури, що бурхливо розвивається» [Иоффе, с. 135]. У цей комплекс входять і гендерні дослідження, що, перш за все, звернені до суб'єкта, який створює текст. Д. Иоффе пропонує розглядати «еротоцентричну радикальну життєтворчість <...> на прикладі Анни Мар, Зінаїди Гіппіус, Ніни Петровської, Анни Радлової, Надії Санджар,

таємничої поетеси Хабіас – але також і багатьох інших доколелітературних персонажів епохи» [Иоффе, с.150].

Також він убачає особливу роль у цьому В. Брюсова, який, разом із К. Бальмонтом, «надали саме той первинний поштовх, що й зафарбував згодом у бурхливо-буйний колір декадентську життєтворчість у російському символізмі <...> Брюсов, як і Бальмонт, можуть без сумніву вважатися одними з найвизначніших російських поетичних життєтворців-еротоманів» [Иоффе, с.142]. Через те, що в цей час особливої популярності набуває еротична складова життєвих практик, для символістів, за словами М. Богомоллова, «було зрозуміло, що саме еротика (як у поезії, так і в житті) – одна з найбільш яскравих сфер виявлення декадентського начала в людині, саме через неї найвиразніше зображуються полярно протилежні устремління її душі» [Богомоллов, 1991, с.57].

Штучно створювана атмосфера чуттєвості, енергетично-еротичне поле по-різному впливали на взаємини серед символістів, а також на творчий процес. «... «Романи» символістів творилися одночасно в різних «планах» буття, життя і мистецтво постійно підміняли один одного, створюючи, в загальному невимовну плутанину відносин» [Ермилова, 1989, с.58]. Так, спроба Л. Зінов'євої-Анібал і В'яч. Іванова «вплавлення» третього духовно і тілесно в союз двох у випадку з С. Городецьким закінчилася розчаруванням і з'явою комедії «Осел, який співає» а їхні піднесені інтимні стосунки з М. Волошиною-Сабашниковою знайшли відображення в повісті «Тридцять три виродки» Л. Зінов'євої-Анібал і в циклі віршів «Золоті завіси» В'яч. Іванова.

Іноді відбувався зворотний процес, коли літературні уподобання знаходили втілення у житті. Младосимволісти, сприйнявши вчення Вол. Соловйова про Вічну Жіночність, перебували в очікуванні її приходу. О. Блок побачив земне втілення Софії у своїй нареченій, а потім дружині Л. Менделєєвій і присвятив їй цикл віршів про Прекрасну Даму. У подальшому ця роль перетворилася для неї на трагедію, мало не довела її до

божевілля (широко відомий факт сімейної драми Блоків). В. Ходасевич писав: «Знали, що грають, але гра ставала життям. Розплати були не театральні» [Ходасевич, 1990, с. 182]. Тривалою розплатою за роль Ренати в романі «Вогняний Янгол» В. Брюсова стала доля Н. Петровської, яка до кінця життя не змогла вийти з неї. Вони стали яскравим прикладом життєтворчості з гендерною репрезентацією у період бурхливого розвитку їх літературно-життєвого роману. Ш. Шахадат зазначає, що «на початку своїх відносин Брюсов і Петровська вибудовували їх за моделлю еротичної утопії, підказаної Станіславом Пшибишевським, тобто літературний текст слугував зразком для тексту життя. <...> На наступному етапі цих взаємовідносин Брюсов поклав їх в основу свого роману «Вогняний Янгол» (1907), знову перетворивши текст життя на текст мистецтва» [Шахадат, с.519-520]. Слід додати, що ці події лягли в основу і циклу оповідань Н. Петровської «Sanctus amor» (1908).

Для подальшого аналізу прози В. Брюсова і Н. Петровської слід зробити деякі уточнення щодо вживання понять, які позначають героя у життєтворчому тексті. Д. Іоффе пропонує використовувати «концепцію трансгресивного «кінетичного персонажа», живого і діючого з «обох сторін тексту» літературного актанта, який не вміщується в межах лише вербального тексту, живе у своєму «житті» за законами «тексту», наповнюючи суто естетичним, літературним жесто-сенсом своє приватне вільне буття» [Іоффе, с.151]. Ця концепція більш точно виражає особливість персонажа «тексту життя» і «тексту мистецтва», ніж традиційні поняття «літературний характер», «літературна особистість», «художній персонаж».

3.2. Епістолярний діалог В. Брюсова та Н. Петровської.

Пара В. Брюсов і Н. Петровська органічно вписалася в літературне поле Срібного віку. До моменту початку стосунків вже склалися їхні декадентські маски «чорного мага» і «відьми». Вони обидва були одружені, досить добре влаштовані і мали скандальну репутацію, тобто вже творили життя за заведеними у символізмі правилами. Їхнім подвійним «его-документом» стала

книга «Листування» (2004). Як зауважив Ю. Тинянов: «лист, залишаючись приватним, нелітературним, був у той же час і саме тому фактом величезного значення. Цей літературний факт виділив канонізований жанр «літературне листування», але і у своїй чистій формі він залишався літературним фактом» [Тинянов, с. 266]. Але серед сучасних дослідників є інша точка зору, з якою важко погодитись, тому що вона відводить листуванню письменників взагалі та цієї книги зокрема роль «проміжної точки на шляху від життя до тексту роману» [Павлова, Ларина, с. 264].

О. Лавров і М. Богомолів виступили виконавцями заповіту В. Брюсова, який подбав, щоб один із головних «документів життя», яскравий приклад реалізації його творчого методу, був опублікований. Виконати всі умови заповіту, зазначені ним у листі С. Соколову [Брюсов, Петровская, с. 6-7], було неможливим через цілу низку причин, на які вказує О. Лавров. Він також зазначає, що Н. Петровська не хотіла цієї публічності і навіть знищила частину листів, але, завдяки турботам В. Брюсова, один «з виключно яскравих і емоційно насичених пам'ятників російської епістолярної культури символістської епохи» побачив світ [Брюсов, Петровская, с. 7]. На думку О. Лаврова, можливо це найкраще, що вийшло з-під пера Н. Петровської, однак це ствердження суперечливе, зважаючи на оцінки її прози рецензентами несимволістського кола, а також праці сучасних дослідників (П. Гроссман, М. Михайлової та ін.).

«Листування» є, за спостереженням Т. Єрохіної, унікальним поєднанням інтимності і передбачуваної публічності в епістолярному спілкуванні «людей, пов'язаних семирічними близькими стосунками» [Єрохіна, 2008, с. 167]. Життя його кінетичних персонажів почалося в 1904 році, а зустріч В. Брюсова та Н. Петровської сталася на рік раніше. Вони були представниками двох видавництв зі схожими програмами. «Терези» В. Брюсова та «Гриф» С. Соколова, чоловіка Н. Петровської, що закріпило за нею прізвисько «Мадам Гриф», орієнтувалися на нову літературу і були центрами літературного життя Москви. На час зустрічі вона була захоплена А. Белім і входила до кола

«Аргонавтів». За свідченням сучасників, спочатку їхні взаємини були напруженими, на це вплинула конкуренція видавництв і зв'язок Н. Петровської з К. Бальмонтом, а потім – із А. Белим. Для неї ще до з'явлення у символістському літературному середовищі В. Брюсов був *«первым из тех недоступных, державших в руках ключи подлинной жизни и подлинной литературы той русской эпохи»*, що млоїв її мрію, а його перші віршовані збірники стали символом її нової віри [Петровская, с.409]. Однак для нього Н. Петровська була лише «Грифіхою» (цим прізвиськом він називає її у листах до П. Перцева, М. Волошина та ін.) [Брюсов, Петровская, с. 35].

Невідома ще рік тому дама стає Музою кількох поетів, окрім К. Бальмонта і А. Белого, вона надихала О. Рославлева, М. Пояркова та ін. Звичайно, це не могло не привернути увагу В. Брюсова, який до того ж із юних років примірював на себе образ великого спокусника, про що свідчить його начерк до автобіографії під назвою «Мій Дон-Жуанський список» [Брюсов, 1994, с. 222 – 223]. Ім'я Н. Петровської стоїть у розділі «А. Серйозне» з датуванням 1904-1910 рр. Причому наступний запис: «1908-9. Віра (Комісаржевська)» свідчить, що в ці роки стосунки з Н. Петровською були не єдиними серйозними. У зазначеному ним 1910 році все закінчилося, але листування тривало ще до 1913 року. Відсутність листів В. Брюсова за останні три роки після від'їзду Н. Петровської до Європи зрозуміла – вона їх не зберігала. Крім того, в останньому листі прохала знищити всі його попередні, що зберігалися у С. Соколова, тому будь-які варіанти листів В. Брюсова останніх років у книзі відсутні, але деякі його попередні листи друкувалися за копіями або чернетками. Можливо, В. Брюсов не хотів їх робити публічними, адже для нього стосунки вже закінчилися. Можна також припустити, що жіночий монолог у фіналі книги є дзеркальним відображенням чоловічого монологу її початку, але значно збільшеним. Передана С. Соколову книга не могла бути просто хронологічно вибудуваними листами, враховуючи, що «як і всі символісти, Брюсов дбав про цілісність матеріалу» [Ильев, 1990, с. 104].

«Листування» починається майже діловим листом від 15 жовтня 1904

року про неможливість додзвонитися Н. Петровській додому, через що В. Брюсову довелося *«европейский телефон заменить азиатским посыльным»* для висловлення подяки за *«декадентки»* і повідомлення вже відомого, *«что «Иванов» отложен»*, підписаний по-дружньому: *«Ваш Валерий Брюсов»* [Брюсов, Петровская, с. 61]. Пояснення такому нетерпінню дає Р. С., у якому він настійно прохає повідомити про поїздку до Петрово-Розумовського. Хоча лист був абсолютно нейтральним, але ж *«поединок роковой»* розпочався. Наступний лист через два місяці підписано *«Твой Валерий»*, що підкреслює зміну статусу. Тепер вона припиняє бути його *«врагом»*, *«сестрой»* і *«сораспятой»*, він не розуміє, як колись це могло бути. Все змінилося, і він не помічає в її *«глазах никакой муки»*, а себе уявляє героєм *«ненаписанного романа»* [Брюсов, Петровская, с. 62]. Третій лист від нього, представлений у двох редакціях, написаний через півроку. Можна простежити цікаві розбіжності між чернеткою (3а) та надісланим листом (3б, – і далі у тексті вказівка на номер листа буде наводитися у круглих дужках).

У першому тексті Брюсов більш відвертий і егоцентричний. В обох редакціях він заглиблений у спогади про визнання у коханні до Петровської, про щасливі дні, проведені разом у Фінляндії: *«Эти дни, в которые мне не стыдно было говорить: (3а) «Я – счастлив». Для меня то был месяц чуда, я дышал воздухом чудес, все чудесное стало для меня привычным и повседневным. <...> в самый миг свершения я сознавал его значение, его смысл, его величие (лично для меня), и потому вдвойне, в сто раз устремленнее, торопливее, более жадно впитывал ту полноту чувств, которую даровали мне Судьба и Ты»* [Брюсов, Петровская, с.65-66]. Проте чудова поїздка стала для Брюсова початком кінця, про що він відверто говорить у чернетці листа: (3а) *«Мое счастье – в прошлом, в воспоминаниях. Когда я остался стоять среди улицы, неловкий, смешной, с тяжелым саквояжем в руках, а Ты быстро исчезала за поворотом, – то было именно мое счастье и моя просветленность, с которыми должно мне было прощаться. Да! эти тридцать дней в Финляндии были вершиной моей жизни, крайним горным*

пиком, с которого я, как некогда Пизарро, видел оба океана: моей прошлой и моей будущей жизни. Ты вознесла меня к моему зениту. После этого мига может наступить только спуск вниз, и, чувствую, я уже начал его» [Брюсов, Петровская, с.66]. У надісланому листі В. Брюсов пом'якшує визнання, що відносини дійшли до завершальної фази; він пояснює причину уповільнення розвитку їхнього роману: *«Мне непобедимо надо хоть бегло <?>, хоть в отрывках повторить все пережитое, провести перед глазами огненные лики мелькнувших часов, казавшихся медленными, но слившихся теперь в одну мгновенную вспышку молнии... Эти часы – отныне мой храм. Прости, что я не могу еще ничего иного, как медлить в нем, молиться у тех же икон, вглядываться во тьму, пока еще теплятся зажженные Тобою свечи»,* – а далі передбачає втручання потойбічних сил: *«Они погаснут [свечи]. Тени уже смеются в окна. Они протянутся сквозь решетки, вползут в двери. Кривляясь и хохоча, они обступят меня. Сомкнут пальцы над моей головой. И я упаду в их черный хоровод, во мрак, в ту ночь, которой не было для меня при бледном сиянии северного полунощного солнца. Прощай»* [Брюсов, Петровская, с.70]. Лист підписано багатозначно, однаково в обох варіантах, але малообнадійливо: *«Твой – да! еще совсем, совсем Твой Валерий»* [Брюсов, Петровская, с.70].

Отже, для В. Брюсова ці стосунки вже свідомо закінчені, він не припускав їхнього розвитку, тому був щедрим на висловлювання подяки своїй *«девочке, милой, хорошей, маленькой»* (так він звертається до неї на початку листа). Він одягає на неї ореол святості, надає її образу містичного значення: *«Твой образ стал для меня святыней. Раньше, смутно предчувствуя, я верил в Тебя грядущую, – ныне мне хочется молиться Тебе бывшей. Не знаю, был ли я нужен Тебе, Твоей судьбе, – но Ты дала мне ключ ко всей моей жизни, счастьем пережитых дней объяснила все мучительства прошлого, светлостью и ясностью новых моих настроений оправдала долгие ожидания, теми часами, которые казались, может быть, однообразными, утомительными, обогатила меня на годы и годы, так что не исчерпать мне,*

в своих мечтах и в своих стихах, этих сокровищ никогда, я знаю» [Брюсов, Петровская, с.70]. Під «мучительствами» минулого мається на увазі період залицяння, з грою в окультизм і «поєдинком» з А. Белім, все те, що перетвориться на основну колізію роману «Вогняний Янгол». Це пояснює і навмисне сподівання на святість образу своєї подруги. Однак Н. Петровська не відразу стала на цей шлях; наступні майже десять років вона продовжувала грати роль «відьми», як про це пишуть сучасники, але в листах ми знаходимо не відьму, а жінку, яка кохає і страждає.

З першого листа Н. Петровська закликає: *«Милый ласковый зверь... Милый, хороший зверочек, не дичай без меня, вернись прежним. Ничто не умирает, а за дверями, которые открывались так медленно – новые двери, еще, еще. Верь в чудо, верь!»* [Брюсов, Петровская, с.71]. Вона відразу зрозуміла свою роль у цьому романі, тому підписує перші листи *«Китайская фарфоровая девочка»* (4, 5, 15). Потім замість неї з'являються запевнення у належності і коханні *«Твоя Нина»* (16, 27, 37), *«Твоя»* (32), *«Твоя навсегда»* (42), чи заклики і питання: *«Вернешь?»* (18), *«Хочу тебя видеть!»* (22), *«Приезжай, приезжай!»* (28)», *«Я плачу»* (39).

В. Брюсов теж підписує свої листи з займенником *«твой»* і навіть запевняє, що назавжди, але він мислить вже категоріями метафізичного світу його творчої реальності. Для нього тепер головним стає «Роман про відьму», а не сама «відьма». Майже в кожному листі Брюсов починає мову про нього, розповідає, як захопила його ця думка, що він вивчає іспанську для читання книг, надісланих К. Бальмонтом із Мексики, про життя конкістадорів, просить Петровську згадувати минуле, щоб допомогти йому в написанні. Але в той же час запевняє її: *«Чтобы написать Твой роман, довольно помнит Тебя, довольно верить Тебе, любит Тебя. Будь моим руководителем и здесь, моим маяком, моим ночным огонечком, как в мире Любви. Любовь и творчество в прозе это для меня два новых мира. В одном Ты увлекла меня далеко, в сказочные страны, в небывалые земли, куда проникают редко. Да будет то же и в этом другом мире»* [Брюсов, Петровская, с.80]. У його творчій

свідомості її образ здійснює перехід з реальності в художній світ майбутнього роману. В. Брюсов пише: *«С каждым днем все более и более Ты становишься для меня символом, а не живой, не той, кому я в жизни говорил: «Девочка, милая, хорошая, маленькая...», – но той, кого я ждал долго, увидел в мгновенном видении и не должен увидеть вновь»* [Брюсов, Петровская, с.77-78]. Можливо, тому Н. Петровська стала підписувати листи своїм справжнім ім'ям, немов опираючись цьому переходу і ще сподіваючись на земне щастя.

Апофеозом *«поединка рокового»*, в якому вони пройшли через зради, сварки і примирення, став підсумковий епістолярний монолог Н. Петровської тяглістю трьох років. У цих листах ми бачимо боротьбу за земне кохання і *«жіноче щастя»*, за бажання бути єдиною. Вона ще на щось сподівається, щось намагається пояснити та шукає винних. Головну суперницю, причину розлуки і страждань Н. Петровська вбачає у дружині В. Брюсова. Спочатку вона хотіла вирвати його з сімейного затишку на *«Міщанській»*, відкрити йому очі на споживчу природу кохання його дружини, потім дорікала йому у тяжінні до комфорту, заради якого він відмовився від *«нездешнього чувства»*. Потім приходить до розуміння головної причини розриву стосунків, підозрює, що *«не «влюбленность в нее» после четырнадцати лет так изменила твои чувства ко мне. Это неправда! Это невозможно!.. Тогда что же? И я поняла, что... Да, вечно огорченная, убитая, всегда уже теперь в дурмане морфия, и живя так день за днем, я не заметила, как стала такой, каких, верно, не любят... Я похудела, побледнела, я больна, у меня нет тела, у меня не блестят, как прежде, глаза и выцвели от горя губы. Мущина может простить все, – самый низкий обман, пошлость, грубость души, десять любовников, но не простит глаз, опухших от слез, и горьких складок у рта... Разве есть в любви справедливость!»* [Брюсов, Петровская, с.640].

Отже, перед нами постає, з одного боку, типова історія *«закоханості»* (Донжуанства), а з іншого боку, приклад подвійного еґо-документа життєтворчої концепції символізму. Цей аспект було висвітлено у статті *«Епістолярний діалог Валерія Брюсова та Ніни Петровської як гендерний еґо-документ»* [Педченко, 2018 (в)].

3.3. Текст і контекст роману В. Брюсова «Вогняний Янгол»

Широко відомим текстом літератури проекту Брюсов&Петровська став роман «Вогняний Янгол», який В. Кантор називає «магічною провокацією <...> у контексті Срібного віку» [Кантор, с. 132]. Декадентський образ Н. Петровської відповідав образу головної героїні роману, який спочатку створювався як роман про відьму, що відбилосся у початкових назвах: «Молот відьом» і «Повість про відьму». В. Брюсов зумів органічно поєднати в ньому історію, міфологію, сучасність, біографічний матеріал – історію своїх взаємин із Н. Петровською і А. Белім – і занурив його в побут Німеччини початку XVI ст.. При цьому він прагнув до граничної психологічної достовірності передачі характерів прототипів і напруження сучасних пристрастей, випробуваних ним самим та його близьким оточенням. Але ще більше хвилювала письменника точність відтворення культурно-історичної картини Німеччини епохи Реформації. Про копітку роботу над джерелами роману свідчить І. Брюсова: «...кілька років виписувалися для вивчення XVI століття книги, ілюстрації, що малюють побут, звичаї, інквізицію, костюми тощо» [Брюсов, 1974, т. 4, с. 343]. Завдяки чому В. Брюсов досяг у романі етнографічної, географічної, архітектурної точності, навіть вдався до літературної містифікації, «віддавши» рукопис вигаданому автору-герою Рупрехту, доповнивши його оповідь своєю «Передмовою до російського видання».

Відчуття виняткової достовірності того, що відбувається, у романі створюється автором і завдяки топографічній точності опису подорожі героїв: *«Не один, а несколько раз обежали мы весь город Кельн, от св. Куниберта до св. Северина и от св. Апостолов до берега Рейна, причем ясно выказалось, что Рената не в первый раз в этом городе»* [Брюсов, 1974, т.4, с.55]; докладному зображенню життєвих реалій того часу: *«Некоторые раздоры вызывали между нами первые слухи о Мартине Лютере ... Уверяли, будто девять десятых Германии восклицало в те дни «Да здравствует Лютер», а позднее, в Испании, говорили, что у нас религия меняется, как погода, и майский жук летает между тремя церквями»* [Брюсов, 1974, т.4, с.20]; облаштуванню

побуту: «...не могу воздержаться, чтобы не описать, хотя бы кратко, и те комнаты, в которых свершилась вся наша трагическая судьба, и тот склад нашей жизни, который, при всех переменах, сохранялся до рокового часа первой разлуки» [Брюсов, 1974, т.4, с.66]. В. Брюсов уводить в оповідання образи історичних осіб: Агріппи, Йоганна Вейера, які беруть безпосередню участь у долі головного героя. Досягнута ним ілюзія достовірності була настільки великою, що «один із німецьких читачів роману надіслав на ім'я видавця листа з проханням указати власника рукопису XVI ст., з якої Брюсов переклав «Вогняного Янгола» [Брюсов, т. 4, с. 346]. І критики його сучасники, незважаючи на суперечливі оцінки повісті, сходилися в одному: письменник досконало відтворює культурно-історичне полотно Німеччини першої половини XVI ст.

На думку О. Лосева, «символісти любили занурюватися в колишні та вже віджиті культури і теж перекладати їх мовою безпосереднього відчуття» [Лосев, 1996, с. 138]. Але для В. Брюсова звернення до історії не було самоціллю. Він нібито проєціював теперішнє на минуле, щоб зрозуміти, осмислити свій час, тому видається закономірним, що він звертався у своїй творчості не просто до переломних моментів історії, а до тих її періодів, коли відбувалися суттєві зрушення у релігійній свідомості. Так, у «Вівтарі Перемоги» письменника зацікавила Римська історія на зламі від язичництва до християнства, а у «Вогняному Янголі» – епоха Реформації. Ті ж самі періоди, до яких звертається Д. Мережковський, відображені у перших романах трилогії «Христос і Антихрист». Це підтверджує той факт, що російська дійсність початку XX ст. з її релігійним ренесансом, прагненням піддати сумніву офіційне російське православ'я, і разом з тим «загостренням естетичної чуттєвості до містики і окультизму» [Бердяев, 1991, с. 140] трансформувалася в художньому світі символістів у відповідні епохи європейської історії. Д. Іоффе припустив, що Брюсов «не прагнув, у плані грошової або (Ж. Ф. Ліотар) лібідінальної економії, заробити за допомогою своєї літературної діяльності, але лише бажав символічно, міфологемно

легітимізуватися у середовищі інституційно-художніх законодавців як значущий персонаж, як один із повновладних Організаторів сучасних йому смаків російського мистецтва. Наскільки ми можемо робити висновок, він хотів бути самоцінним варіантом початкових неросійських уявлень про новітню витончену словесність» [Иоффе, с. 142].

Історична паралель із Німеччиною початку XVI ст. буквально «носилася» у повітрі. Недарма сучасники називали, наприклад, Д. Мережковського «російським Лютером». А слова Мефістофеля, героя роману «Вогняний Янгол», про те, що *«в конце концов, после этих вероисповеданий и новых катехизисов, христианство так обмелеет, что аду куда легче будет ловить с берега свою рыбу»* [Брюсов, 1974, т.4, с.211] змушують читача згадати про наявність різних релігійно-філософських теорій у Росії початку XX ст., про на яких ми наголошували вище. Окрім того, загальне захоплення містикою і окультизмом, яке стало однією із характерних прикмет життя брюсовських сучасників, могло мати аналоги тільки в середньовічній Європі.

Уся лінія кохання повісті пов'язана з містичними одкровеннями і окультичними діями. Як А. Бєлий залишає Н. Петровську, тому що хоче присвятити себе служінню «Вічній Жіночності», вірніше її земному втіленню, так Граф Генріх відмовляється від Ренати задля служіння вищому коханню. Протягом декількох років Н. Петровська намагається повернути свого «Янгола» за допомогою окультичних дослідів, які здійснює під керівництвом «чорного мага» В. Брюсова, але навряд чи вірила в успіх і надала перевагу магу [Ходасевич, 1990, с. 184]. У романі автор трансформує реальні взаємовідносини, надаючи їм іншої значущості. У протистояння Генріха і Рупрехта вкладена ідея не тільки чоловічого суперництва, але й творчого протистояння між декадентами і молодшими символістами, яка реалізується на сюжетному та стилістичному рівнях, що досить детально було описано З. Мінц у статті «Граф Генріх фон Оттергейм і «московський ренесанс». Символіст Андрій Бєлий у «Вогняному Янголі» В. Брюсова» [Минц, 2004].

Автор прагнув до граничної психологічної достовірності передачі характерів-прототипів. Н. Петровська стверджувала, що потрібна була В. Брюсову для створення не вигаданого в кабінеті, а справжнього образу Ренати. Він прагнув до правдоподібності почуттів і правдоподібності пристрастей, джерелом яких було саме життя. У «Спогадах» вона пише: «...во мне он (Брюсов) нашел многое из того, что требовалось для романтического облика Ренаты; отчаяние, мертвую тоску по фантастически-прекрасному прошлому, готовность швырнуть свое обесцененное существование в какой угодно костер, вывернутые наизнанку, отравленные демоническими соблазнами религиозные идеи и чаяния...оторванность от быта и людей, почти что ненависть к предметному миру, органическую душевную бездомность, жажду гибели и смерти – словом все свои любимые поэтические гиперболы и чувства...» [Петровская, с. 449-450]. Цей аспект роману був нами презентований у статті «Любов-побут-історія: до проблеми їхнього взаємозв'язку в романі В. Брюсова «Вогняний Янгол» [Гармаш, 1999].

Про художню реконструкцію особистісних стосунків прототипів героїв на сторінках роману «Вогняний Янгол» писали М. Богомолів, С. Гричишкін, О. Лавров, З. Мінц та ін., спираючись на «документи життя»: листи, спогади учасників та свідків подій, які є суперечливими і дуже суб'єктивними. Так, спогади В. Ходасевича висловлюють його співчуття до трагічної долі Н. Петровської та засудження В. Брюсова, а Б. Погорелова, виправдовуючи останнього, з обуренням висловлюється про декадентську поведінку Н. Петровської [Погорелова, 1993]. Однак це створює той контекст, який дозволяє кінетичним персонажам жити не тільки у власних *его-документах*.

Завдяки «Некрополю» В. Ходасевича, автобіографічній трилогії А. Белого, щоденникам В. Брюсова, спогадам Н. Петровської, їх «Листуванню», ми можемо зазирнути за «край» роману і побачити, як життєва реальність трансформується у художню реальність, яка, у свою чергу, впливає на дійсність. На жаль, про народження кожного символістського твору ми такою широкою інформацією не володіємо. Тоді слід погодитися із

В. Ходасевичем, що «символізм вже не відновити до кінця» [Гармаш, 2005].

Однак на художній текст ми зазвичай дивимося не тільки з точки зору його діалогічності відносно дійсності, але і відкритості для контексту. Наприклад, на зв'язок романів «Ідіот» і «Вогняний Янгол» вказала ще в 2001 році в статті «Російський ерос: філософія і поетика кохання в романі початку і кінця ХХ століття» Л. Колобаєва, говорячи про співвідношення любовних трикутників цих романів [Колобаєва, 2001].

Геометрія кохання є дуже цікавим об'єктом дослідження. Вона завжди присутня в літературі (лицарський роман, фаблію, анекдоти, галантні романи тощо), що було обумовлене законами суспільства та інститутом договірною шлюбу. В опоетизованих або іронічних любовних стосунках третім, завжди зайвим, був чоловік. У літературі початку ХХ століття під впливом неоплатонівських філософських поглядів (Вол. Соловйова, М. Бердяєва, Д. Мережковського та ін.) третій стає не зайвим, а необхідним для гармонії почуття. І початок цієї тенденції, як було вказано вище, Д. Мережковський та М. Бердяєв знаходять у Ф. Достоевського, розмірковуючи про хворе, роздвоєне кохання князя Мишкіна. Отже, класичний сюжет про чоловіка, дружину і коханця, особливо популярний у водевілях ХІХ ст., набуває зовсім іншого звучання, яке обумовлене антитетикою світових начал – небесного і земного, духу і плоті. В. Брюсов теж не проходить повз тексти Ф. Достоевського, але подає концепцію троїстого союзу зі своєї точки зору.

Реалізуючи на життєтворчій практиці ці ідеї, письменники-символісти, за словами В. Брюсова, відкривали для себе «якісь нові прірви і провали в країні кохання, де, здавалося, були нанесені на карту всі найменші нерівності» [Богомолов, 1991, с. 58]. Д. Мережковський, З. Гіппіус та Д. Філософов; В'яч. Іванов, Л. Зінов'єва-Анібал і М. Сабашникова; Судейкіни і М. Кузьмін; В. Брюсов, Н. Петровська і А. Бєлий – учасники найвідоміших троїстих альянсів російського декадансу, які пов'язані взаємовідносинами, що будувалися за законами творчості і обертали події інтимного життя у творчість. Втілюючись у художньому тексті, ці складні почуття і переживання

являють все нові варіанти любовних трикутників, де третім може виступати не тільки людина, але і сила потойбічного світу, як у «Вогняному Янголі». Саме це, як зауважила Л. Колобаєва, вирізняє трикутник Рупрехт – Рената – Вогняний Янгол (Мадіель) від реалістичного Мишкін – Настасія Пилипівна – Рогожин у Ф. Достоевського [Колобаєва, 2001, с. 46].

У символістському трикутнику, як і годиться, відбувається заміщення, і на місце Мадіеля Рената підносить Генріха. Цікаво, що, говорячи про славнозвісний трикутник Брюсов-Петровська-Білий, ніхто не згадує законне подружжя його учасників (І. Брюсова і С. Соколов), що виключає адюльтерну лінію і визначає ці стосунки як життєтворчі, але хто ж тоді Агнеса? На жаль, її образ не увійшов до кола інтересів біографів і фігурантів «текстів життя».

У спогадах А. Бєлий пише про Н. Петровську: «Я б назвав її Настасею Пилипівною, якщо б не було назви ще більш відповідної до неї: тип середньовічної істерички, хворобу якої марновіри XVI і XVII століть називали одержимістю, – хвороба, що стала у свій час в Європі XVII століття повальною епідемією, з'їдає її; таких, як вона, називали «відьмами» [Бєлий, 1990, с.308]. Так і Рената, її демонічність, стан *«рокового поединка»*, роздвоєності у коханні до Рупрехта і Мадіеля, співвідноситься з образом Настасії Пилипівни, яка тягнеться до святого князя Мишкіна, але залишається із Рогожиним. Окрім того, В. Брюсов дає пряму вказівку на зв'язок цих героїнь через ім'я: Анастасія у перекладі з грецької і Рената в перекладі з латини означає «воскресла» або «відроджена». В. Брюсов услід за Ф. Достоевським вибудовує два взаємопов'язаних трикутники.

У романі «Ідіот»:

1. Рогожин – Настасія Пилипівна – Мишкін
2. Настасія Пилипівна – Мишкін – Аглая

У романі «Вогняний Янгол»:

1. Вогняний Янгол (граф Генріх) – Рената – Рупрехт
2. Рената – Рупрехт – Агнеса

Якщо у перших основу трикутників складають жіночі образи, то у других, відповідно, чоловічі. Імена героїнь Аглая і Агнеса – теж грецького і

латинського походження. Вони мають різне значення у перекладі, але своїм близьким звучанням створюють додаткову асоціацію. Латинське походження імен роману В. Брюсова обумовлюється зануренням в атмосферу Німеччини XVI ст..

Рената і Рупрехт, як Настасія Пилипівна і Мишкін, опиняються у стані роздвоєності у коханні. Герой «Вогняного Янгола» зізнається: *«Говоря короче, пережил теперь я сам, со всей точностью, все то, что пережила когда-то Рената, ища безумно своего Генриха на улицах Кельна, и думаю я, что мои чувства ничем не разнились от ее огненного безумия тех дней»* [Брюсов, 1974, т.4, с. 193]. При цьому в геометрії кохання роману Брюсова постійно відбуваються заміни янгольського і демонічного, містичного і реального. Так, у заголовку йдеться, що це демон з'являється в образі Вогняного Янгола перед героїнею. З іншого боку, він має земне втілення в образі графа Генріха, що символізує подвійність, знаходження між землею і небом прообразу героя, деміурга-Белого. Зв'язок героїв набуває символічного змісту, який рухає час розповіді й визначає структуру тексту, про що говорить герой-оповідач: *«...Думал я, что мы четверо: граф Генрих, Рената, я и Агнесса – сцеплены между собою, как зубчатые колеса в механизме часов, так что один невольно вливается в другого своими остриями»* [Брюсов, 1974, Т.4, с. 196]. Смерть одного з учасників трикутника призводить до руйнування геометрії кохання і завершення сюжету. Отже, нарощення змістів, гра асоціаціями, символами і оголення прийому відрізняють поетику символістського роману. Не випадково В. Брюсов відмовився від початкового задуму зобразити масштабну картину історичних подій і надав перевагу історії кохання з усіма її містичними складнощами.

Роман В. Брюсова також вступає в діалог із наступними текстами, наприклад, зі славнозвісним оповіданням І. Буніна «Чистий понеділок».

- *Вы дочитали «Огненного Ангела»?*

- *Досмотрела. До того высокопарно, что совестно читать*

[Бунин, 1966, с.241].

Функція цієї ремінісценції зовсім не обмежується просто згадкою відомого на початку століття роману для створення більш повної атмосфери епохи, вона визначається полемічним ставленням І. Буніна до символістської прози. Л. Долгополов у статті «Оповідання «Чистий понеділок» у системі творчості І. Буніна емігрантського періоду» визначає внутрішню полеміку його оповідання з прозою символістів, вважаючи, що згадування «Вогняного Янгола» в оповіданні пов'язане з думкою автора про подвійність російської культури – між Сходом і Заходом. Він пише: «Вибір із російських творів саме цього роману зроблений Буніним також не випадково – у ньому немає нічого російського, він цілком побудований на матеріалі європейського Середньовіччя» [Долгополов, 1985, с.328]. При цьому він висловлює думку, що автор або не читав роман, або він забув його зміст. «Якраз про пишномовність тут говорити і не доводиться, тому що роман є чистою стилізацією ... Бунін просто продовжує свої рахунки з нелюбимими ним символістами; дістається і Брюсову» [Долгополов, 1985, с. 328].

Письменник дійсно не був прихильником нових течій у російській літературі, постійно полемізував із представниками модернізму. Він не поділяв їхнього ставлення до творчості, їхніх стильових пошуків. У промові на ювілей «Русских ведомостей» у 1913 році він сказав: *«Чего только не проделывали мы с нашей литературой за последние годы, чему только не подражали мы, чего только не имитировали, каких стилей и эпох не брали, каким богам не поклонялись!»* [Бунин, 1988, с.612]. Саме до 1913 р. відносяться події оповідання «Чистий понеділок». Але І. Бунін, називаючи в ньому імена культових письменників-символістів: Г. Гофмансталя, А. Шніцлера, К. Тетмайера, С. Пшибишевського і А. Белого, не називає В. Брюсова, він уводить до тексту назву його роману, тим самим звертаючи читача саме до цього твору, а не до всієї творчості письменника. Обидва твори відображають події і настрої російського життя початку ХХ ст., обидва є розповіддю героя про свою загадкову кохану. Порівняння цих творів стало часткою нашої статті «Про дві ремінісценції в оповіданні І. Буніна «Чистий

понеділок» [Гармаш, 2004].

Дуже значним в обох текстах є релігійний мотив, про що свідчать назви творів. Крім того, у «Чистому понеділку» присутні деякі житійні елементи, як спокуси героїні, відхід від мирського життя у монастир, посилення до «Повісті про життя Петра і Февронії Муромських». Вона «інтригує героя одержимістю духовними і естетичними ідеалами середньовіччя» [Евстафьева, Ломакович, с. 33]. У той же час М. Мосієнко зазначає, що з агіографічною літературою безліч паралелей має роман В. Брюсова [Мосієнко, с. 88]. Перш за все – це характерний для життя зачин, у якому оповідач зобов'язується розповідати правдиво і неупереджено історію про речі надприродні, а також опис життя героїні від народження до смерті – дитинство Ренати; володіння героїнею даром передбачення; випробування її дияволом; аскетичний спосіб життя тощо.

Героїня «Чистого понеділка» веде, на перший погляд, життя, характерне для представниці богемно-аристократичного кола, з його витонченим еротизмом, примхами і обов'язковим «споживанням» різноманітної інтелектуальної «їжі», зокрема – творів згаданих вище письменників-символістів. І в той же час героїня відвідує храми, розкольніцькі кладовища, при цьому не вважаючи себе занадто релігійною. *«Это не религиозность. Я не знаю что.., - говорит она. - Но я, например, часто хожу по утрам или по вечерам, когда вы не таскаете меня по ресторанам, в кремлевские соборы, а вы даже не подозреваете этого...»* [Бунин, 1966, с. 244]. У «Вогняному Янголі» підкреслюється зовнішня «святість» життя Ренати. При цьому її релігійність реалізується лише в різних способах самокатування, у дотриманні всіх пісних днів, щоденному відвідуванні церкви, у старанній і шаленій молитві до знемагання тощо [Брюсов, 1974, т.4, с.30; 177; 248]. Спроби дотримання норм праведності підкреслюють не стільки її релігійність, скільки демонструють прірву між бажаним і дійсним у внутрішньому світі героїні, трагічний розлад між тілесним і духовним початками, неможливість часом провести межу між добром і злом. У Янголі вона, перш за все, вбачає чоловіка,

об'єкт пристрасті, а в тілесному коханні – служіння Богу. Імпульс її прагнення до праведності щоразу виникає при появі Мадіеля, тобто приходить іззовні.

Особливо цікавим є мотив диявольської спокуси, характерний для життя. Так, Рената шукає Янгола, який у результаті виявляється дияволом, причому це стає зрозумілим вже із назви: *«Огненный ангел, или Правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о благотворных занятиях магией, астрологией...»*. Але зі змісту роману такий висновок зробити важко. У ньому відбувається невпинна заміна, а точніше – підміна ангельського диявольським. Це і є причиною метань Ренати. Вона бачить спокусника в Рупрехті, а не в Мадіелі. Після пориву пристрасті Рената кидає докори Рупрехтові: *«...тебе нравится искушать меня именно потому, что я отдала свою душу и свое тело богу!»* [Брюсов, 1974, т.4, с. 184]. Вона вважає, що, відмовляючись від земного кохання, знайде кохання свого Янгола. Однак повністю відмовитися від нього Рената не може. Її останні слова: *«Милый Рупрехт! как хорошо – что ты со мной!»* [Брюсов, 1974, т.4, с.290], – стають визнанням цього.

Чуттєва сторона кохання, реабілітована російськими філософами, є невід'ємною частиною взаємин героїв. Рената перевіряє свого коханого, спокушаючи його близькістю плоті. Вона довгий час не дозволяла фізичних стосунків, як і Н. Петровська, але навіть і це дає привід її шанувальнику вважати себе щасливим. *«Уже в течение многих недель Рената более не позволяла мне проводить ночи вблизи себя, и я вспомнил о нашей прежней близости, как о счастье недоступном»*, – говорить Рупрехт [Брюсов, 1974, т.4, с.140]. Людина нового часу відкидає у коханні релігійні «табу»: вона вільна у почутті. І цю свободу В. Брюсов дарує своїм героям. Еротизм, властивий мистецтву на межі століть, у «Вогняному Янголі» забарвлює усі любовні стосунки героїв і в поєднанні зі свободою і болючим зламом у коханні дозволяє сприймати героїв не як стилізованих під XVI ст., а як «кінетичних персонажів» початку XX ст.. Крім того, у головному героєві роману В. Брюсов

втілює властиве людині Срібного віку прагнення *«переступить священную грань, отделяющую наш мир от темной области, где витают духи и демоны»* [Брюсов, 1974, т.4, с. 302]. У цьому прагненні реалізується максималістське бажання сучасної людини знайти владу над світом, розширити горизонти свого знання. І поводитирем у «темну область» для героїв повісті стає кохання-пристрасть, руйнівна і водночас просвітлююча душу.

Кохання постає у романі як *«поединок роковой»*, як болісне, хворобливе і в той же час високе почуття. *«И до самого утра длилась эта чудовищная игра в любовь и счастье, в которой поцелуи были острыми клинками, призывы к наслаждению – угрозами судьбы, влага страсти – кровь, а вся наша брачная постель – черным застенком»* [Брюсов, 1974, т.4, с.141]; *«В эту пору обмелевшей любви мы с Ренатой то целыми днями не видали друг друга, то опять бросались один на другого в порыве вспыхнувшего желания, то падали в провалы вражды и злобы»* [Брюсов, 1974, т.4, с.172]. Чуттєві стосунки є для нього нагородою і доказом кохання. Подовження цих стосунків герої убаचाє у шлюбі, який для його коханої є несприйнятливим. Відкидаючи пропозицію Рупрехта про шлюб, вона говорить: *«Неужели ты не можешь принять счастье безо всякой посторонней мысли, взять его, как берут стакан вина, и выпить до дна?»* [Брюсов, 1974, т.4, с. 169].

Співвідношення кохання та шлюбу, як було представлено у другому розділі нашої роботи, є однією з провідних тем у полеміці філософів Срібного віку. Одні вважали, наприклад, С. Булгаков, що *«повний образ людини є чоловік і жінка в з'єднанні, в духовно-тілесному шлюбі»* [Русский Эрос ..., с.313], інші – що шлюб руйнує кохання (М. Бердяєв). У «Вогняному Янголі» Брюсов подає популярну на початку століття не філософську теорію «склянки води» (у романі вона трансформується в «склянку вина»), яка пропонує ставитися до кохання просто. Д. Іоффе вважає, що ця теорія О. Колонтай є однією зі складових аспектів кульмінації *«еротичного модерністського експериментаторства»* [Иоффе, с. 150].

Рената не створена для шлюбу, вона існує у світі видінь,

відсторонюючись від реального життя і занурюючись у світ містичний. У цей світ вона кличе і Рупрехта, який, виконуючи дану їй обіцянку знайти Генріха, прямує на шабаш відьом, займається вивченням сумнівних книг, вступає в переговори з «маленькими» тощо. Причому, чим більше героїня бажає очиститися, чим більше прагне віддатися релігійному почуттю, тим більшу владу знаходить над нею Диявол, а вона – над Рупрехтом. Церква Середньовіччя розглядала жінку як втілення гріховності, еротичного потягу, як диявольську спокусу, а «боріння плоті як компонент світової війни між силами добра і зла» [Гуревич, 1989, с. 284]. Жінка постає у повісті як джерело насолоди і страждань, як диявольська спокуса, що суперечить соловйовській «софійській» теорії. Продовжуючи полеміку з Вол. Соловйовим і його послідовниками, адже трагедія Й. Гете була одним із джерел теорії «Вічної Жіночності» (пісня хору в фіналі трагедії), В. Брюсов уводить у роман сюжет про Фауста, що знайшло відображення у нашій статті «Що роблять Фауст та Мефістофель у романі В. Брюсова «Вогняний Янгол» [Педченко, 2016 (в)].

У «Вогняному Янголі» історія Фауста є лише епізодом. Рупрехт зустрічає дивну пару в 11-й главі і розлучається з ними на початку 13-ї. З першого погляду Фауст і Мефістофель здалися йому «дуже чудовими». В описі незнайомців присутні основні характеристики цих образів. Один – доктор зі шляхетною поставою, самовпевненими рухами і стомленим виразом обличчя, *«словно у человека, уставшего повелевать»* [Брюсов, 1974, т.4, с.201]; другий – чернець, усе єство якого щохвилини змінювало свій зовнішній вигляд, як і вираз обличчя. Знайомлячись, чернець називає себе скромним схоляром, *«много лет изучающим изнанку вещей, которому излишний пирронизм мешает сделаться хорошим теологом»* [Брюсов, 1974, т.4, с.202]. Така характеристика визначає, що у цей час Мефістофель обрав для себе роль ваганта, який цінує земні радощі і надає перевагу пантеїзму. Він постійно вражає дотепністю, вважаючи за краще зле глузування у раблезіанському дусі. Своє веселе товариство він пропонує Рупрехтові, побачивши його сум. У словах Мефістофеля: *«мы зато – веселые ребята, живем каждой минутой, не*

думая о следующей» [Брюсов, 1974, т.4, 202], – Брюсов обіграє кодову фразу договору Фауста «Зупинися, мить!». При всій легкості і веселоощах Мефістофеля Рупрехт відчув себе *«словно запутавшимся в неводе его слов»* [Брюсов, 1974, т.4, 202].

Невеликий епізод роману містить ще багато алюзій і ремінісценцій відомих творів фаустіани до В. Брюсова, їхньому розгляду Г. Ішимбаєвою було присвячено окрему статтю «Фаустовські контамінації Валерія Брюсова і Сергія Прокоф'єва («Вогняний Янгол») [Ишимбаева, 2002]. Нас же цікавить той факт, що автор навмисно грає відомими літературними кодами, викликаючи різні асоціації у читача через героя-оповідача із творів Й. Шпіса, К. Марло, Й. Гете, Ф. Ніцше, у той же час створюючи свою власну інтерпретацію даного сюжету.

Стомлений владою, Фауст оживає, побачивши Єлену Грецьку. Він захоплений і закоханий, тому готовий на все заради того, щоб побачити її знову. *«а если суждено мне сломать шею в таком предприятии, что за беда!»* [Брюсов, т.4, с. 229], – каже Фауст. У цьому бажанні немає прагнення до світової краси і гармонії, але є безумство пристрасті, тому міфологемою Фауста М. Іванов називає Чорного Ерота – символ чуттєвого кохання. «У цій іпостасі Фауст – не геніальний бунтівник, і навіть не вчений з крилами орла, який літає серед зірок, він радше особистість, яка шукає сферу реалізації чуттєвого потенціалу» [Іванов, 2018, с. 26].

В очікуванні з'яви прекрасної Єлени Рупрехт згадує про Ренату; вона справжня мета його подорожі. Наступного дня герой покинув «чудову» пару, але автор не розлучився з відомим сюжетом. Епізод про спробу врятувати Ренату є ремінісценцією з «Пра-Фауста» Й. Гете. Так само, як Гретхен після відмов і докорів, залишившись одна, кличе Фауста, Рената припиняє проклинати Рупрехта і радіє його присутності [Брюсов, 1974, т.4, с.290]. Брюсов постійно грає алюзіями на відомий сюжет, який може мати різні потрактування [Жирмунський, 1982; Ишимбаева, 2014; Якушева, 2005], адже специфіка символістської творчості має на увазі різне сприйняття тексту через індивідуальні асоціації, пов'язані зі знанням та сприйняттям текстів про доктора

Фауста.

Поєднуючи в романі епоху Реформації у Німеччині і початок ХХ ст. у Росії, В. Брюсов стверджує ідею нескінченного духовного пошуку людини, її прагнення знайти «ключі від тасмниць», пізнати незбагненне і зрозуміти, як у згубному коханні-пристрасті проявляється вічна боротьба божого і диявольського начал у людині. Це дозволяє визнати роман «Вогняний Янгол» меніппеєю (Ю. Кристева), в якій містична символіка поєднується з еротикою, «нетряним натуралізмом», і яка «звільняє слово від історичних обмежень, що тягне за собою абсолютну сміливість філософського вимислу і уяви» [Кристева, 2000, с. 447]. Саме в цю атмосферу автор занурює своїх «кінетичних персонажів», зображуючи правду життя через призму законів художнього світу, продовжуючи в мистецькому полі тексту дискурс літературного поля Срібного віку. Він зображує кохання героїв як пристрасне, земне почуття, як «двобій фатальний», протиставляючи його дівоцтву молодших символістів, а свою демонічну кохану – Софії, як свого часу Шекспір, руйнуючи штучний естетичний канон куртуазності петраркізму, розповідав про своє кохання до «Смаглявої Леді».

3.4. Гендерно-маркований наратив у прозі Валерія Брюсова і Ніни Петровської

Творчість В. Брюсова і Н. Петровської є цікавим гендерним тандемом, у якому, як впливає з попереднього розгляду книги листів і роману «Вогняний Янгол», чітко простежується відповідність гендерним стереотипам. У В. Брюсова домінує маскулінне начало, яке реалізується в образах «Дон-Жуана», «ландскнехта», «чорного мага» тощо, а Н. Петровська стала прикладом декадентської «нової жінки». Цікаво, що ані художня проза, написана від імені представника протилежної статі, ані чоловічі псевдоніми Н. Петровської-критика не вплинули на її гендерну репутацію, на відміну від З. Гіппіус. Перш за все, це пояснюється домінуванням традиційного погляду на прояв статевої приналежності через сексуальні стосунки.

Однак «*gender shift*» у їхніх художніх творах сприймався сучасниками, як не зовсім вдала спроба, оскільки він наділяє своїх героїнь власною чоловічою психологією (О. Колтановська), а вона уявляла героїв манекенами, які сп'яніли від кохання (А. Бєлий). Для обох це була можливість представити події під іншим кутом зору, показати своє володіння стилем представників протилежної статі, а головне – деякі тексти являли собою приклад їхньої життєтворчості. Наприклад, у збірнику В. Брюсова «Вірші Неллі» (1913) лірична героїня порівнює себе з порцелянової статуєткою, що природно асоціюється з Н. Петровською, яка підписувала свої перші листи до нього «Китайська порцелянова дівчинка». Не можна стверджувати, що образ Неллі її репрезентує, як образ Ренати у «Вогняному Янголі», бо в роки створення збірки у В. Брюсова був роман із Н. Львовою, отже, це скоріше збірний образ.

Своє майстерне володіння жіночим реєстром художнього стилю В. Брюсов також репрезентував в оповіданнях «У дзеркалі» (1903), «Добрий Альд» (1909-1910), «Шара» (1913), повісті «Останні сторінки щоденника жінки» (1910), психодрамі «Подорожній» (1910), які разом із «Віршами Неллі» стали основним матеріалом гендерних досліджень його творчості. Так, М. Михайлова розглядає їх із позиції засадничих аспектів феміністської критики, а Ш. Шахадат звертає увагу на проблеми життєтворчості і «*gender shift*». Для своїх гендерних містифікацій автор використовував різні прийоми нарації: щоденники, спогади, записки, «демонструючи жінку автором і героїнею своїх творів, Брюсов проектує на неї своє бажання стати іншим власне себе. Жінка виступає як шифр, що позначає порожній простір, який він населяє образами своєї фантазії» [Шахадат, с.369]. У свою чергу, М. Михайлова звертає увагу на те, що «з самого початку своєрідного брюсовського «трансвестизму» позначилася проблема відповідності зображеного художником жіночого характеру до традиційних уявлень про природне жіноче начало» [Михайлова, 2003, с. 148].

У межах розгляду зазначених творів з точки зору реалізації чоловічих владних стратегій, М. Михайлова виділила оповідання «Добрий Альд» (розповідь невільниці), в якому постають «садистичні мотиви, причому біль і

насилство пов'язані виключно з жіночим тілом» [Михайлова, 2003, с. 149]. Героїня розповідає про тортури, яким піддають невольниць, які випробування випали їй самій і обриває розповідь, коли катування її тіла доходять до кульмінації. Це не єдиний твір В. Брюсова, в якому людське страждання доведено до межі. З цього приводу З. Гіппіус зазначила: «...жахи і страхи його оповідань байдуже стомлюють. Темні провали садизму, де «хаос ворухиться», – перетворюються у Брюсова, в його прозі, в статеві «ужасики», яких чим більше нагромаджувати – тим вони більше ущільнюються» [Гиппиус, т.7, с. 150].

Цікавим прикладом гендерно-маркованого оповідання у творчості В. Брюсова стала повість «Останні сторінки зі щоденника жінки». М. Михайлова вважає, що він зображує «нову жінку» і визначає образ героїні «Останніх сторінок ...» Nathalie, як декадентський тип. Повість, так само, як і роман «Вогняний Янгол», вміщує варіант геометрії кохання, яку нам здалося цікавим розглянути в зіставленні з повістю Ф. Достоевського «Вічний чоловік». Матеріали цієї розвідки були презентовані на Міжнародній конференції «Сучасність класики» [Педченко, 2016 (г)]. В обох творах, на перший погляд, ми стикаємося із класичним адюльтером: чоловік, дружина і коханець (Достоевський навіть називає так одну з глав), проте, по суті, ми читаємо не про типову історію, а про її наслідки. Трусоцький – він же «вічний чоловік» у Ф. Достоевського, дізнається про коханців дружини після її смерті, а щоденник Nathalie, героїні В. Брюсова, починається із запису про смерть чоловіка. Отже, комедійно-адюльтерний сюжет про обдуреного чоловіка поступається місцем у даних творах трагікомічній розповіді.

У повісті Ф. Достоевського ми спостерігаємо за розвитком стосунків чоловіка-вдівця і колишнього коханця, які то клянуться в дружбі та відданості, піклуючись один про одного, то відчують ненависть і злостивість. Однак, власне у любовних стосунках героїв все очевидно – перед читачем класичний любовний трикутник. Як зазначає А. Криницин: «автор детально розповідає, що Наталя Василівна вибудовувала подібний трикутник постійно і природним чином: як тільки при появі «одного молоденького артилерійського офіцера»

«замість трьох опинилося четверо», то попередньому коханцю (Вельчанінову) довелося піти для збереження «трикутника» в його незмінності» [Криницын].

Героїня повісті В. Брюсова розмірковує інакше: вона не прагне дотримуватися класичного трикутника, оскільки чоловікові там не було місця. Відповідно, його смерть нічого не змінила в її пристрастях, але змінила бажання її коханців. Вони є двома протилежними типами чоловіків: загадковий, сильний митець Модест і витончений, красивий, схожий «на юношу с портрета Ван-Дика» (як його змальовує героїня), Володя. Протягом оповіді героїня говорить, що обидва коханці почали претендувати на її руку, а це докорінно змінювало трикутну концепцію, у якій вона визначила їхні ролі: *«В Володе я люблю его любовь ко мне. В Модесте – возможность моей любви к нему»* [Брюсов, 1983].

З іншого боку, вона всіляко відстоювала свою свободу і була обурена тим фактом, що жінці відводять роль або матері, або повії – теза з книги «Пол і характер» О. Вейнінгера, яка свідчить, що В. Брюсов також не пройшов повз вейнінгеріанство і долучився до полеміки через свою героїню. Вона є тим типом жінки, якого боявся О. Вейнінгер, – не обтяженого материнськими почуттями, емансипованого і залежного тільки від примхів миті. Щось схоже В. Брюсов говорив про К. Бальмонта: *«Він досяг свободи від усіх зовнішностей і умовностей. Його життя підпорядковане тільки примхам його миті»* [Богомолов, 1991, с. 58].

Розмови про кохання, його естетизація і карнавалізація, які так цінує Nathalie, віддалені від опоетизованого високого природного почуття. Саме в цьому її звинувачує Володя, який приходить до трагічного для себе висновку: *«Весь мир знает, что такое любовь, а вы и вам подобные исказили смысл этого слова! Вы обратили любовь в какую-то игру в бирюльки. Вы постоянно твердите о любви, только и делаете, что рассматриваете свое чувство, но все это у вас в голове, а не в сердце! Для вас любовь или разврат, или математическая задача. А любви как любви, как чувства одного человека к другому, вы не знаете»* [Брюсов, 1983]. Цей випадок «милого хлопчика» – викриття не тільки його коханої, а й салонного життя, яке передбачало книжкові

пристрасті та різного роду гру в кохання (афінські вечори, товариство любителів Гафіза тощо). У повісті подібну виставу в давньоасирійському стилі влаштовує Модест, розігруючи історію сходження богині Істар у Пекло. Протиставлення природного кохання – гри в нього, таємниці двох – оргічному екстазу ми знаходимо в повісті О. Купріна «Суламітка», яка вийшла роком раніше [Гармаш, 2003]. Не випадково багато критиків після виходу «Останніх сторінок ...» дивувалися тому, що В. Брюсов створив реалістичний твір. Це досить полемічна заява, адже в тексті наявні ті ж засоби гри сенсу, що ми спостерігали і в романі «Вогненний Янгол», але відсутність містики і заглибленості в інші епохи створює ілюзію реалістичного оповідання. Єдине, що залишається незмінним у його творах – це стилізація та любовно-еротична лінія.

Взаємозв'язки всередині любовних трикутників продиктовані їхньою сюжетотворчою функцією. Так, у повісті Ф. Достоєвського місце Наталії Василівни, смерть якої стала прецедентом для ситуації, посідає її дочка Катя, що дозволяє зберегти трикутну структуру стосунків героїв протягом розповіді; догляд за нею і неможливість інших зв'язків для Трусоцького і Вельчанінова завершують історію. В «Останніх сторінках ...» сюжет завершується самогубством Володі. Однак фінал повістей говорить про появу нових відносен, які будуть розвиватися за межами цього тексту. Якщо Трусоцький знову опиняється у звичному для нього становищі – «вічний чоловік» при дружині з коханцем, – то Nathalie, бажаючи нових почуттів, готова відповісти на почуття Лідочки, тому що має потребу «в нежном прикосновении женских рук и женских губ» [Брюсов, 1983], проектуючи свої стосунки за кордоном у некласичний трикутник.

Як зауважує М. Михайлова, «важливо, що письменник – нехай у декадентському вигляді – але намагався якщо не зруйнувати, то хоча б ґрунтовно похитнути створений російською літературою образ жінки-пристрастетерпниці» [Михайлова, 2003 с.158]. Також він намагався зруйнувати і сформований у поезії символізму під впливом ідей Вол. Соловйова образ Софії, що підтверджують дослідження Є. Кузьміна [2015] та В. Кантора [2012].

У передмові до збірки «Ночі і дні», яку відкриває дана повість, автор визнає, що хотів *«всмотреться в психологию женской души»* [Брюсов, 1913]. Ця збірка стала результатом його *«всматривания»* в живі жіночі душі, причому, найбільш відкритою і загадковою з них була душа Н. Петровської. Їхній *«поединок роковой»* дав багатий матеріал письменникові та ствердив його у думці, що жіноче і чоловіче начало, як нічне, місячне і денне, сонячне, знаходяться у дихотомії пристрастей, що символізує назву збірки. Автор формує її таким чином, що у восьми творах варіюються *«топоси дня-ночі, кохання-пристрасті як начал, які панують у психіці чоловіка і жінки»* [Ильев, 1990, с.106]. Поведінка героїнь В. Брюсова виходить далеко за межі існуючого гендерного стереотипу, вони постають вершителями *«своєї та чоловічої долі»*, проте, як завважує М. Михайлова, *«письменник відвів жінці єдине – уготоване їй, як і раніше, поле діяльності: кохання»* [Михайлова, 2003, с. 147].

Слід завважити, що В. Брюсов уважав головним проявом кохання – пристрасть, яку пов'язував *«із наукою і мистецтвом, знанням і таємницею»* [Ильев, 1990, с.108]. У 1904 році він сформулював свою філософію кохання у статті *«Пристрасть»*, де, зокрема, говорить: *«Страсть в самой своей сущности загадка... Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша «голубая тюрьма», наша сферическая, плывущая во времени, Вселенная. Страсть – та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них»* [Брюсов, 1904, с.25]. Ці почуття, що зближують насолоду і смерть, він сам пережив у стосунках із Н. Петровською. Однак для нього головною пристрастю завжди була творчість, у яку він занурився відразу після їхнього повернення з Фінляндії, і до якої хотів долучити свою кохану. Як свідчить О. Лавров, *«Брюсов уважав, що у Петровської є великі духовні та інтелектуальні резерви і надзвичайні професійні здібності для того, щоб сформуватися у великого літературного майстра, і зі свого боку всіляко намагався пробудити в ній творчу активність»* [Лавров, 2015 року, с. 55], чекаючи від неї процесу співтворчості та сподіваючись на те, що вона теж буде використовувати свій життєтворчий досвід у текстах. В. Брюсов долучає її до

написання рецензій та критичних статей, доручає перекладати роман Л. Деларю-Мардрюс «Несамовита», щоб дати новий образ для вживання. У передмові до російського видання роману в перекладі Н. Петровської він наводить вислів К. Мендеса про авторку: *«У нее душа оригинальная; поражающая неожиданностями, истинно новая, ее гордое дарование всегда готово на дерзкий вызов, на самонадеянные угрозы. Она не умеет приспособляться к обстоятельствам, она подчиняется только себе самой. Все ее существо, весь склад ее мысли, как и самые приемы ее творчества, постоянно зовут ее на борьбу за ее идеал – можно сказать, за идеалы ее страсти, и она стремится к ним...»* [Неизвестный Брюсов, с.157]. Ці слова сприймаються як опис того типу жінки-творця, який він хотів убачати в Н. Петровській, а потім і у Н. Львовій.

Н. Петровська була близькою до цього, але витратила свої сили на алкоголь, наркотики, боротьбу за право одноосібного володіння коханим. У листі В. Брюсову від 2/19 травня 1912р. вона пояснює свій творчий стан: *«Ты прав, Валерий! Я думала, что я больше не буду писать, мне хотелось расстаться и с этим прошлым... Но, увы!.. К сожалению, я хочу, страстно хочу писать!.. Это пришло недавно, в одну из ночей. Я поняла, что жизнь моя в этом и только в этом... Но желание писать причиняет мне пока только самую горькую боль. Я не могу еще. У меня еще нет подлинных, настоящих слов, я еще не владею образами. Они владеют мной и убивают то необходимое ясное спокойствие, тот душевный порядок, то знакомое состояние, которое, бывало, неодолимо влекло меня к письменному столу. Верно, слишком сильно было потрясение во всем моем существе, а времени прошло еще немного...»* [Брюсов, Петровская, с.747]

Дізнавшись про смерть В. Брюсова, вона пише «Спогади», вміщуючи в них деякі раніше опубліковані нариси. Цю книгу можна читати як роман, причому його автор – жінка «розумна, дуже серцева і спостережна», – так характеризує її А. Бєлий [Белый, 1990, с.636]. Вона хотіла донести свій погляд на події літературної Москви поч. ХХ ст. і розповісти про В. Брюсова як знакову постать у російській літературі та цікаву людину. Окрім того, вона намагалася

зруйнувати образ «зловісного Брюсова», який створив у своїх спогадах А. Бєлий, зображуючи його *«магом, рыццущим по сомнительным оккультным книжкам... за отысканием приемов весьма подозрительного смысла»*¹⁰. Н. Петровська називає це безглуздя і передбачає, що *«будущим литературным летописцам придется покорпеть, чтобы из всех этих шлаков восстановитъ истинный его образ...»* [Петровская, с. 438]. Як свого часу В. Брюсов з любов'ю писав роман про «Ренату», так тепер Рената (приймавши католицтво Н. Петровська взяла це ім'я) пише роман про нього, розповідає про ті ж події. Їх життєвий роман з виходом В. Брюсова з трикутника тепер закінчилася і для неї.

«Спогади» мають цікаву рубрикацію, яка визначає етапи і події, починаючи з виникнення книговидавництва «Гриф» у 1903 році. Н. Петровська говорить про людей літературного кола, якими вони були в побуті, про що говорили, що писали, як ставилися до подій і людей – все те, що сьогодні є сферою інтересу «нового історизму». Форма оповідання теж має свої особливості, які вирізняють її з-поміж традиційної нефікційної прози; вона рясніє цитатами, художніми описами і образним викладом фактів. Наприклад: *«В ту осень В. Брюсов протянул мне бокал с темным терпким вином, где, как жемчужина Клеопатры, была растворена его душа, и сказал:*

- Пей!

Я выпила и отравилась на семь лет...» [Петровская, с. 463].

Її розповідь відрізняється фрагментарністю, мозаїчністю, що є характерним для імпресіоністичної оповіді. Ця стильова тенденція також характерна для її белетристики і критики, зрозуміло, що різною мірою.

Критичні статті Н. Петровської, що друкувалися під чоловічим псевдонімом Н. Останін, розповідають про історію її співпраці з різними видавництвами. Започаткований її публіцистичний досвід був у «Терезах» (1905), потім були «Золоте руно», «Перевал», «Ранок Росії»; окремі статті з'являлися у виданнях «Новина», «Голос Москви», «Російська думка»,

¹⁰ Петровська цитує за книгою спогадів А. Белого «Початок століття», яка була опублікована в Берліні у 1923 році. Це була перша редакція його великих мемуарів, що вийшли пізніше зі змінами та доповненнями. Берлінська редакція була перевидана у 2014 році.

«Столичний ранок» та ін. В еміграції вона продовжила роботу критика, найбільше її статей вийшло в газеті «Напередодні».

Великий інтерес Н. Петровської, як критика і белетриста, викликав С. Пшибишевський, який на початку 1900 рр. був «володарем дум» символістів. Як зазначає У. Стельтнер, «В Росії Пшибишевського визнавали як пророка ніцшеанства, читаючи його романи як апологію надлюдини в дусі Дарвіна, особливо в ставленні до теми «кохання» [Стельтнер, с.29]. Однак «*Homo sapiens*» – це іронічне осмислення ним ніцшеанства, спроба доведення його до абсурду. Для цього автор використовує різні мовленнєві засоби, які було втрачено при перекладі роману з німецької мови на польську. Відповідно, повторний переклад на російську мову знівелював їх ще більше. «У результаті Пшибишевський «русифікувався», якщо можна так висловитися. Йому надавали традиційну і дієву досі суспільну роль російського письменника: бути філософом, провісником, глашатаєм правди» [Стельтнер, с.29]. М. Бердяєв представляв його «рабом статі», у творах якого відчувається «страшна залежність від жінки, залежність, яка нерідко набуває відразливої форми, є судоми і корчі» [Бердяєв, 1918, с. 164]. В. Брюсов, у свою чергу, зізнався у великому впливі С. Пшибишевського на його оповідання «Сестри» – в передмові до збірки «Земна вісь» (1907).

Н. Петровська написала на його романи кілька рецензій, в яких зазначала, що його творчість «*есть предчувствие будущих революций в области человеческого духа*» [Петровская, с. 560], а центральною темою його творів є «*любовь трагическая, любовь-проклятье, темная западня природы и судьбы*» [Петровская, с. 605]. Оповідання С. Пшибишевського передають істеричність свідомості героїв, напруженість почуттів і душевний надрив, тому «*в искусстве его нет спокойного созерцания*», а коли в оповіданні необхідні реалістичні риси, «*он делает их резкими мазками художника-импрессиониста...*» [Петровская, с. 604]. Також Леся Українка вказує на цю манеру письменника, називаючи його «нетехнічним поетом-імпрессионістом» [Украинка, с.117]. Досить докладно питання сприйняття Н. Петровської манери та ідей «русифікованого»

С. Пшибишевського досліджені Д. Гроссман у статті «Валерій Брюсов і Ніна Петровська: Класична модель зближення життя і мистецтва» (1985). Зокрема, дослідниця зазначає, що Н. Петровська пропагувала філософію і творчість С. Пшибишевського в Росії. Також дослідниця вважає її самоцінним суб'єктом, а не жертвою і об'єктом життєтворчості В. Брюсова [Grossman, с. 128-130]. До такого ж висновку приходять М. Михайлова і О. Велавичюте, досліджуючи літературно-критичну і художню спадщину Н. Петровської [Михайлова, 1999; Михайлова, Велавичюте, 2014]

Н. Петровська почала друкуватися як белетрист в 1903 році. В альманасі «Гриф», який видавався її чоловіком, були опубліковані оповідання «Вона» і «Осінь». Найвідоміша книга оповідань «Sanctus amor» з'явилася в 1908 р. Друга «Розбите дзеркало» готувалася до друку в 1914 р., але так і не вийшла, публікувалися лише окремі оповідання. Під цією назвою у 2014 р. було видано великий том творів Н. Петровської, у який увійшла її критична, мемуарна та художня проза. На думку М. Михайлової, упорядника і коментатора цього видання, проблема сучасного вивчення спадщини письменниці пов'язана з недоступністю багатьох її текстів, а також з інтересом до неї тільки як «фатальної жінки» в житті А. Белого, В. Брюсова, С. Ауслендера, при цьому «йде в тінь те, що вона сама була здатним літератором, активно брала участь у літературному житті» [Петровская, с. 6].

Панівне упередження до творчості Н. Петровської було визначене оцінками В. Ходасевича, З. Гіппіус, В. Брюсова та інших її сучасників, що К. Еконен пов'язує із відсутністю символізації жінки в її белетристиці, адже «відмовляючись від естетизації і символізації жіночих персонажів, вона тим самим виводить себе з декадентського (символістського, елітарного) естетичного дискурсу і, радше, вписується у дискурс «нової жінки», який, подібно до натуралізму, є іншим до елітарної культури символізму і декадансу» [Эконен, 2011а, с. 337]. Однак критики позасимволістських пристрастей (П. Костан'ян, Е.Б., А. Тимофеев та ін.) убачали в її творах нову стилістику імпресіоністської прози, порівнюючи її манеру з прозою К. Гамсуна,

П. Альтенберга, О. Димова. Вони виділяють у її текстах життєву важливість кохання, поєднання жіночої ніжності з чоловічою логічністю, безпристрасністю і суворістю [Петровская, с. 771-775]. Дотримуючись оцінок сучасників, О. Лавров також говорить, що оповідання збірки «Sanctus amor» «витримані в єдиній стильовій тональності: стримана, лаконічна манера письма, мінімум образотворчих засобів, переважання лірико-імпресіоністичних і психологічних замальовок ...» [Валерий Брюсов .., 2004, с. 17]. У той же час В. Молодяков зазначає відсутність психологізму в її «імпресіонізмі», що робить «оповідання манірними і претензійними» [Молодяков], а О. Асташенко стверджує, що її творча манера належить до романтичного документалізму [Асташенко, с.241].

Популярність нової стилістичної манери Д. Мережковський пояснює ще в статті «Старе питання щодо нового таланту» (1887): «По мірі того, як читач все більше втрачає здатність зосереджувати увагу на широких контурах стрункого, закінченого твору, – поетів, що мимоволі відчують на собі вплив переважаючого естетичного настрою, захоплює пристрасна гонитва за деталями, за тонкими психологічними півтонами, за тим невимовним і малодослідженим музичним елементом, який таїться на дні будь-якого відчуття» [Мережковский, 1991, с. 25]. Саме він перший порівняв «маленькі стислі нариси» з віршами в прозі І. Тургенєва. Це порівняння ми зустрічаємо і у визначенні жанрової специфіки оповідань Н. Петровської.

З огляду на те, що для імпресіоністичного оповідання властива ліричність, усі дослідники говорять про «Sanctus amor» як про жіночу репрезентацію автора, незважаючи на те, що розповідь ведеться від імені чоловіка. У подіях оповідань простежується історія її стосунків із В. Брюсовим, яка співвідноситься з описами в книзі «Спогади», що знову налаштовує нас до сприйняття персонажів як кінетичних. Однак «текст мистецтва», на відміну від «тексту життя», передбачає вільні взаємини з дійсністю, навіть зміну гендеру. На відміну від В. Брюсова, Н. Петровська не намагається зрозуміти душу чоловіка, а радше показати через свого героя, що жінки, а, вірніше, такі, як вона, жінки, знають думки і бажання чоловіків, причому це ті думки, про які чоловіки не говорять уголос. Її герой-

оповідач – меланхолійний і сентиментальний, як і годиться бути герою гамсунівської імпресіоністичної прози, але він не співвідноситься із нашим уявленням про прототип. Радше за все думка К. Еконен про те, що герой – індивідуаліст і егоїст [Эконен, 2011а, с. 270], більше відповідає образу В. Брюсова.

У книзі «Sanctus amor» подається в мініатюрах, здавалося б, типова історія кохання, яка починається з появи Її, проводить героїв через пристрасть і розлуку, і закінчується загибеллю героїв. Однак кожне оповідання – це нова кохана, яка в тезаурусному полі свідомості героя стане в результаті однією. К. Еконен вважає, що «Кохання у творах Петровської є не джерелом або засобом творчості, а лише особистим переживанням. Ставлення до еротики і сексуальності є вільним, тілесність не протиставлена духовності. Петровська <...> засуджує егоїстичне і замкнуте в собі кохання. Декадентське роздвоєння та металітературність у Петровської перетворилися на етичне міркування про ідеологію її культурного оточення» [Эконен, 2011а, с. 295].

У першому оповіданні збірки «Вона прийде» ми дізнаємося, що прийшла не та жінка. Герой ще сповнений надії, але *«ночь с извечной печалью прильнула к земле и шепчет черными губами: придет!.. после смерти»* [Петровская, с. 52]. У наступному оповіданні «Брехня» таїна кохання виявляється грою, побачення закінчене, і герої відчують себе акторами *«в тесной уборной после представления. Не хочется снимать пышных царственных мантий. А уже ждет опять знакомое платье, такое поношенное...»* [Петровская, с. 54]. З вершин насолоди кохання герой спускається до звичайного і звичного життя вдома з дружиною: *«Все позади. Я вернулся!»* [Петровская, с. 54]. Ще більше падіння героя відбувається у оповіданні «Раб». Герой лише на два місяці отримує свободу і можливість знову зануритися в оману кохання. *«Свершается печальный и страшный обряд. В жуткий мрак, в глухую, безгрезную ночь увлекает покорное, страстное тело»* [Петровская, с. 56]. А потім він знову повертається до звичного життя, до тієї, яка кохає його десять років. І якщо подумки він хоче позбутися дружини, вбити її своїм відстороненням від неї або

задушити, то в діях він знову, як покірний раб, приймає дійсність, визнаючи себе лялькою. У наступних двох оповіданнях «Навесні», «Я і собака» мотив очікування постає в розвитку по-різному, але в основі повторюється думка першого оповідання – «не та жінка». Н. Петровська дає собаці прізвисько Локі, натякаючи на зв'язок із В. Брюсовим, оскільки ім'я скандинавського бога було однією із його масок за часів суперництва з А. Белім¹¹. Ці розповіді сповнені прихованою іронією, що наближує манеру Н. Петровської до німецького варіанта прози С. Пшибишевського. У зв'язку з цим, складно погодитися з твердженням К. Еконен, що в оповіданнях письменниці немає життєтворчого елемента, «як його немає і в конструюванні авторського «Я» [Эконен, 2004, с. 266].

Головне оповідання збірки «Волоцюга» демонструє читачеві «нову жінку», яка не сприймає радощів повсякденного життя і прирікає себе на поневіряння, але герой розуміє, що тепер вони пов'язані назавжди, Вона – «та жінка». І як учень, який довідався про велику сокровенну таємницю, благоговійно і захоплено поцілував її ноги в маленьких чорних черевичках. *«На другой день я уехал далеко. Мы расстались навсегда. Но теперь она не одна идет своей вечной дорогой. Мы далеки, но вместе. Мы вдвоем чутко слушаем вечно призывающий голос Любви»* [Петровская, с. 69]. Спроба повернути відчуття щастя у пам'ятному місці («Північна казка») була невдалою. І знову кохання, і знову думки про смерть («Привиди», «Осінь»). У свідомості героя кохання забирає їх від суєтного світу. Майже у всіх оповіданнях щасливі закохані холодні тілами і губами, вони немов уже небіжчики.

Фінальним акордом історії стає останнє оповідання «Кохання. Сторінки із записника». Героя вже немає, але він залишив читачеві прощальний запис із роздумами і описом смерті: *«Милое лицо наклонится над уходящим со сладкой тоской, а там, вдали, в колючей чаще ёлок, встанет старый лесной Бог, протянет дряхлую, нежную руку и скажет: «Благословенны и смерть и*

¹¹ Цей образ-маску В. Брюсов репрезентує у вірші «Бальдру Локі», який був адресований А. Белому.

любовь» [Петровская, с. 87]. Тепер їхнє кохання живе в іншому вимірі, воно вільне та невимогливе, у ньому немає зрад, ревнощів і болю.

Можливо, цей збірник, із присвятою С. Ауслендеру, її новій пасії, повинен був стати крапкою у болючій історії кохання і звільнити її від ролі Ренати, але з різних причин чудо лікування наративом не відбулося, від'їзд за кордон теж не поміг. Тематами її подальшої прози були Італія, життя в еміграції, спогади.

Висновки до Розділу 3:

Символісти продовжують традицію романтиків, поєднуючи життя і літературу. Засадами їхнього творчого методу є уявлення про «Універсальний Текст», у якому об'єднуються «тексти мистецтва» і «тексти життя», де одні доповнюються іншими. Героєм творів символістів постає «кінетичний персонаж» (Д. Іоффе), який живе в обох текстах. Окрім того, символісти сприймають життя як створюваний міф, що дозволяло змішувати явища, які належать до різних епох, та реальні події – з художнім вимислом. Однією з найбільш відомих життєвих романних історій слугували стосунки В. Брюсова та Н. Петровської.

Подвійним его-документом їхніх стосунків стала книга «Листування». Початок і фінал книги репрезентують відповідність «гендерному дзеркалу», за тезою В. Вулф, де погляди В. Брюсова, як автора перших трьох листів, що символізують маскулітність, переможність у дусі «*Veni, vidi, vici*», віддзеркалилися набагато збільшеними у фемінних листах Н. Петровської останніх трьох років спілкування, що містять істеричні прояви кохання, образи, болю, смутку. Він реалізує обраний для себе образ Дон-Жуана, а вона намагається протистояти нав'язаному їй статусу святої або відьми. «Листування» є головним документом, який доповнює та уточнює обставини, що знайшли художнє відтворення у їхніх «текстах мистецтва».

Головним «текстом мистецтва», що увібрав історію романних стосунків пари, є роман В. Брюсова «Вогняний Янгол», який став магічною провокацією автора, об'єднав епоху Реформації у Німеччині і поч. ХХ ст. у Росії, змалював

правду життя через призму законів художнього світу, де сучасники існують під масками людей XVI ст., а історичні та літературні постаті висловлюють сучасні почуття та думки. Текст роману демонструє свою відкритість у діалогічності з нефікційними текстами учасників подій (А. Белого, В. Брюсова, Н. Петровської, В. Ходасевича та ін.), а також із художніми текстами, що йому передували («Ідіот» Ф. Достоєвського, «Фауст» Й. Гете), та з'явилися пізніше («Чистий понеділок» І. Буніна). Головною темою цього полілогу є погляд на природу і значення кохання. В. Брюсов стверджує ідею нескінченного духовного пошуку людини, її прагнення знайти «ключі до таємниць», пізнати незбагненне і зрозуміти, як у згубному коханні-пристрасті відбивається вічна боротьба божественного і диявольського начал у людині. Для цього він занурює своїх кінетичних персонажів у атмосферу меніпсеї, де містична символіка поєднується з еротикою, «нетряним натуралізмом», який «звільняє слово від історичних обмежень, що тягне за собою абсолютну сміливість філософського вимислу і уяви» [Кристева, 2000, с. 447], зображуючи правду життя через призму законів художнього світу, продовжуючи в мистецькому полі тексту дискурс літературного поля Срібного віку. Він змальовує кохання героїв як пристрасне, земне почуття, як «двобій фатальний», протиставляючи його дівоцтву Мережковських і молодших символістів, а свою демонічну кохану – Софії Вол. Соловйова, як свого часу В. Шекспір, руйнуючи штучний естетичний канон куртуазного петраркізму, розповідав про своє кохання до «Смаглявої Леді».

У малій прозі В. Брюсова і Н. Петровська використовують прийом «*gender shift*», що демонструє їхнє володіння стилем представників протилежної статі та дає можливість творчого експерименту і розширення діалогічного зв'язку. В. Брюсов репрезентує своє майстерне володіння жіночим регістром художнього стилю в оповіданнях «У дзеркалі» (1903), «Добрий Альд» (1909-1910), «Шара» (1913), повісті «Останні сторінки щоденника жінки» (1910), психологічній драмі «Подорожній» (1910). Для своїх гендерних містифікацій він використовує різні прийоми нарації: щоденники, спогади, записки. Цікавим

прикладом гендерно-маркованого оповідання у його творчості слугувала повість «Останні сторінки з щоденника жінки», в якому він зображує «нову жінку» і визначає образ оповідачки Nathalie як декадентський тип. Повість, так само, як і роман «Вогняний Янгол», містить варіант геометрії кохання у символістському баченні. Поведінка героїнь В. Брюсова виходить далеко за межі існуючого гендерного стереотипу; вони постають вершителями долі, але він визначає для них лише одне поле діяльності – це, як завжди, кохання.

Літературно-критична спадщина Н. Петровської, яка публікувалася під псевдоандронімом Н. Останін, свідчить про її затребуваність у різних виданнях і володіння жанром, що зазначають її сучасники. Однак художня спадщина авторки доволі обмежена. Найбільш відомою є книга оповідань «Sanctus amor», яка поєднує жіночу ніжність із чоловічою логічністю, безпристрасністю і суворістю, що теж відображає історію її стосунків з В. Брюсовим. Наратив збірки наповнений прихованою іронією, що зближує її манеру з німецьким варіантом прози С. Пшибишевського, який мав на письменницю дуже великий вплив. Заключним текстом романної історії стали «Спогади», що має свої особливості, які вирізняють їх серед нефікційної прози; вона рясніє цитатами, художніми описами і образним викладом подій, а також має цікаву композицію. Розповідь Н. Петровської про людей літературного кола, їх побут, відносини і творчість є важливою для сприйняття «текстів мистецтва» символістів та входить у коло інтересів «нового історизму».

Творчість В. Брюсова і Н. Петровської є цікавим гендерним тандемом, у якому чітко простежується відповідність статевим/гендерним стереотипам. У нього домінує маскулінність, яка реалізується в образах «Дон-Жуана», «ландскнехта», «чорного мага» тощо, а вона ховає свою фемінність за образом декадентської «нової жінки». Головним джерелом життєтворчої сили для них є кохання, яке постає болючим, фатальним поединком і містичною пристрастю, що породжує різноманітні думки, ідеї та образи.

ВИСНОВКИ

Здійснивши науковий пошук, ми дійшли наступних висновків.

Гендерні дослідження виникли у царині психіатрії та почали стрімко розвиватися з 1970-х рр. як міждисциплінарні, що стало реакцією на суттєві зрушення в житті європейського і американського суспільства, та засвідчило велику роль психології у житті людей. Сучасна гендерологія містить дослідження співвідношення статей, гендерної метафори і гендерної ідентичності, однак провідним методологічним аспектом залишаються феміністичні теорії і практики. У літературі теорія жіночих досліджень ХХ ст. пройшла шлях від андрогінних поглядів через феміністичну критику до літературної гендерології, яка сьогодні реалізує програму «*gender mainstreaming*». Засади порівняльних гендерних досліджень у літературі були закладені В. Вулф на першому етапі та розвинені у роботах сучасних дослідників (Т. Мой, Р. Хоф, Е. Шоре та ін.). У російському літературознавстві проблема жіночої творчості у співвідношенні з чоловічою розглядалася ще В. Белінським, М. Чернишевським та ін., які приділяли велику увагу проблемі розвитку російської літератури представниками обох статей. Досить поширеним явищем у російській літературі кін. XVIII – поч. ХХ ст. були літературні містифікації з автором-маскою. Використання псевдоандронімів і псевдогінімів дозволяло не лише приховати авторство, а й являло собою своєрідну гру в гендерні стереотипи. Окрім того, предметом аналізу російської критики були образи-типажі, які спричинили великий вплив на поведінку і стереотипи російського суспільства, про що пишуть Ю. Лотман і Є. Тарланов. Багато в чому спостереження російських літературознавців збігаються із засадничими ідеями теорії жіночих досліджень у літературі та є сферою зацікавленості для створення, за висловом Ю. Лотмана, багатоголосої культури, своєрідним проявом якої можна вважати гендерні творчі пари, що і привернуло нашу увагу.

Популярність вивчення гендерного аспекту літератури народила

прагнення до створення «гендерної поетики», яка поки що не отримала свого викінченого обґрунтування в літературознавстві. З огляду на думку М. Бахтіна про недоцільність створення ще однієї поетики, ми визначили методологічною основою нашого дослідження біографічний метод, теорії аналізу тексту і ролі автора в літературі представників структуралізму і постструктуралізму, які об'єднали з методологічними доробками жіночих досліджень і «нового історизму».

Літературне поле Срібного віку уявляє собою особливий соціокультурний простір, у якому творчість отримує економічну, політичну та етичну свободу. Предметом зацікавленості людей мистецтва стає антична культура, а особливе місце посідає вчення про Ерос і діонісійські практики, що створюють трагічний карнавал російської культури. Дослідження питань статевого кохання і залежності особистості від статевої ідентичності посіли чільне місце в філософському дискурсі (Вол. Соловйов, М. Бердяєв, В. Розанов, В'яч. Іванов та ін.), учасники якого, переважно чоловіки, окреслили межі гендерних метафор, що народило імагологічний контекст, де в ролі «іншого» виступає жінка. Водночас зростає вплив «нових жінок», які руйнували гендерні стереотипи, що стало відмінною рисою культури Срібного віку.

Активним представником філософсько-літературного кола цього дискурсу виступило подружжя Мережковських, яке декларувало свою «теологію статі», що відповідала їхнім релігійним поглядам. На літературних прикладах («бідний лицар» О. Пушкіна, герої роману «Що робити?» М. Чернишевського та ін.) вони вибудовують «еротичну утопію», що полягає у закоханості, дівочтві та тришлюбності, які здатні подолати дихотомію духу і плоті. З. Гіппіус і Д. Мережковський створюють оригінальну творчу пару, в межах якої визначаються їхні індивідуальні репрезентації філософії кохання, що знаходять прояв у творчості.

Становлення і розвиток «теології статі» Д. Мережковського пов'язані з неохристиянськими релігійними поглядами і особливим впливом на нього культури Давньої Еллади, а також ідей Л. Толстого і Ф. Достоєвського, що ми

спостерігаємо у статтях, есе та художній прозі. Особливу роль у його прагненні збагнути сутність кохання відіграє богиня Афродіта (Венера), яка є наскрізним образом трилогії «Христос і Антихрист», що, «помираючи» і «народжуючись» знову, символізує вічність краси, вічну цінність культури Еллади, але і вічну гріховність. Носіями ідеального кохання для Д. Мережковського постають Іпполит (Еврипід), бідний лицар (О. Пушкін), князь Мишкін (Ф Достоевський), а своїм девізом він визначає рядки: «*A.M.D. своєю кров'ю / Начертал он на щите*» (О. Пушкін). Частотність звернення Д. Мережковського до образу «бідного лицаря» дозволила нам визначити його як психо-типологічну модель життєвого сценарію письменника, основою якого є обітниця стримування. Проблему рівності статей він розглядав як метафізичне питання про двополярність світу, про вічну, «нетутешню» чоловічу та жіночу протилежність. Прикладом цього слугували його особливі стосунки з дружиною.

Головні тези філософії кохання З. Гіппіус: поцілунок, закоханість, несприйняття фізичної близькості репрезентовані у нефікційній та художній прозі. Письменниця була в центрі подібної до карнавалу атмосфери Срібного віку і втілювала його ідеї у своїх творах і житті, використовуючи різні маски. Її усвідомлення гендерної ідентичності було продиктоване прагненням до андрогінії, про яку так багато тоді говорили в філософських колах, можливості поєднати в собі жіноче серце і чоловічий розум. Прикладом тому є її самовираження у наративі. Д. Мережковський захищав дружину від нападок критиків щодо її творчості і гендеру, пояснюючи природу цього критичного дискурсу виходом прози Гіппіус за межі традиційних для жінок тем і проблем. Вже в еміграції вона чітко сформулювала своє андрогінне уявлення про кохання і стать. Щоденники, листи і спогади подружжя та їхніх сучасників свідчать, що ініціатива створення філософсько-релігійної громади, журналу «Новий шлях», духовної тришлюбності належала З. Гіппіус; вона була досить діяльною і дуже переконливою, а Д. Мережковський теоретично обґрунтовував і оформлював філософські ідеї. Залишаючись однодумцями в головному, вони демонстрували

розбіжність точок зору в деталях, захоплюватися іншими людьми, якщо цього потребувало натхнення, і відстоювати одне одного в бурхливому дискурсі Срібного віку, що дозволяє схарактеризувати стосунки цієї творчої письменницької пари як приклад взаємного «гендерного дзеркала».

Альтернативний погляд на природу кохання подають автори московського кола символістів В. Брюсов і Н. Петровська, які стали прикладом життєтворчості, в межах якої триває традиція використання автопоетичної стратегії, що стала для них таїною і обов'язком. Життєтворчість визначила романність стосунків цієї пари, створивши їх «кінетичними персонажами» власних «текстів життя» і «текстів мистецтва», кожен із яких пропонує свою гендерно-орієнтовану інтерпретацію подій, віддзеркалює враження і оцінки того, що відбувалося, іноді з використанням у художніх творах прийому «*gender shift*», а разом вони створюють макротекст епізоду літературної історії Срібного віку. Відповідно, сприйняття читача одного з текстів поглиблюється при знайомстві з текстами інших «кінетичних персонажів» – це нефікційна та художня проза А. Белого, С. Ауслендера, С. Соколова, І. Брюсової та ін.

Серед текстів, що становлять макророман, найбільш цікавим для гендерного дослідження є «Листування: 1905 – 1913», що презентує жіночо-чоловічий епістолярний діалог у реальному часі, тяглістю майже десять років. Книга має, окрім традиційної порічної структури, внутрішню оригінальну композицію, вибудовану В. Брюсовим; вона реалізує його концепцію хронотопу історії кохання, що відповідає «гендерному дзеркалу», де він відобразився навіть утричі більшим. У зв'язку з цим роль Н. Петровської як співавторки обмежена і об'єктивована. Це «дзеркало» цілком співвідноситься з гендерними стереотипами і може слугувати матеріалом для більш докладного дослідження, що виходить за межі літературознавства, яке торкнеться не тільки «кінетичних персонажів» і тексту листів, але й осіб, які їх коментують.

Епістолярний діалог В. Брюсова і Н. Петровської відображається у їхньому художньому дискурсі, головним текстом якого став роман В. Брюсова «Вогняний Янгол», що відтворив історію їх життєвого роману в художньому

світі епохі Реформації у Німеччині, і в якому знаходять продовження літературні та особисті взаємини автора. Кохання героїв проходить через випробування потойбічними силами та любовними трикутниками. Для роману характерна відкритість (У. Еко) і карнавалізованість (М. Бахтін), із використанням можливостей меніппейного оповідання (Ю. Кристева). Велике значення для розуміння різних рівнів тексту твору має життєвий і літературний контекст.

У збірках «Ночі та дні» В. Брюсова і «Sanctus amor» Н. Петровської вони обидва використовують прийом «*gender shift*», який реалізується у гендерно-маркованих оповіданнях від особи протилежної статі відносно автора, що дає їм можливість творчого експерименту і розширення діалогічного зв'язку. В. Брюсов створює узагальнені жіночі образи, які демонструють підсумок його роботи з вивчення жіночої душі, використовуючи типові для жіночої прози жанри щоденника і спогадів. Н. Петровська створює художню хроніку їхнього життєвого роману в імпресіоністичній стилізації, у якій, на перший погляд, герой-наратор видається меланхолійним і сентиментальним, але у кінці читач відчуває в ньому індивідуаліста та егоїста, який відповідає поведінці В. Брюсова. Заключним текстом романної історії стали її «Спогади», де «Рената» ніби помінялася місцем із «Рупрехтом» і написала свою повість про нього, але без історичних масок. Мемуари, як і роман «Вогняний Янгол», закінчилися із виходом одного з героїв із трикутника. Це підтверджує, що головним джерелом життєтворчої сили для В. Брюсова і Н. Петровської було болюче, фатальне, містичне кохання, яке породжує різноманітні думки, ідеї та образи.

Отже, ми спостерігаємо різні концепції філософії кохання у прозових творах двох непересічних пар, що презентують полярні погляди на його природу, та спільність поглядів на його роль у життєтворчому методі символізму. .

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А.А.Блок – Л.Д.Менделеева-Блок. Переписка 1901 – 1917 гг. Москва: ИМЛИ РАН, 2017. 720 с.
2. Алёшина Т.С. Литература и ее теория: разоблачение мифа. *Новый филологический вестник*. 2009. №4. С. 143 – 148.
3. Андрущенко Е. Властелин «чужого». Текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. Москва: Водолей, 2012. 248 с.
4. Анисимова А.Э. «Новый историзм»: Науковедческий анали. Москва: Директ-Медиа. 2015. 210 с.
5. Анпилова Л. Н. Метафизика любви в малой прозе русского экспрессионизма. Вестник УдмГУ. 2012. №5 – 4. С. 27 – 32.
6. Астащенко Е.В. Тайна и вымысел: Ирреалистические традиции в русской прозе первой трети XX века. Ярославль: Литера, 2017. 408 с.
7. Аусландер Л. Женские + феминистские + лесбийские-гей +квир исследования = гендерные исследования? *Введение в гендерные исследования*. Ч. II: Хрестоматия/ под ред. С.В. Жеребкина. Харьков, СПб., 2001. С. 63 – 92.
8. Афанасьев А.С, Бреева Т.Н. Гендерный аспект изучения литературы: учеб. пособие. Москва, 2017. 96 с.
9. Афанасьев А.С. Теория текста в работах Ролана Барта и Жака Деррида: гендерный аспект. *Ученые записки Казанского университета*. 2016. Т. 158. Кн. 1. С. 7 – 14.
10. Бабаян С. Гендер – “воплъ женщин всех времен”. Диалог женщин. *Международный женский журнал*. 1999. №7(23). С. 35 – 36.
11. Баженов А. М. «Там флейты Фебовой серебряные звуки, там и проклятых сребреников звон». *Москва*. 2001. №2. С. 202 – 223.
12. Барт Р. S/Z/. Москва, 2001. 232 с.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва, 1994. 616с.
14. Батлер Д. Гендерний клопіт: Фемінізм та підрив тожсамості. Київ, 2003. 224 с.
15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва, 1975. 504 с.
16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. 424 с.

17. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений в 13 томах. Москва, 1953 – 1955.
18. Белый А. Начало века. Берлинская редакция (1923). Санкт-Петербург: Наука, 2014. 1063 с.
19. Белый А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. Москва: Художественная литература, 1990. 687 с.
20. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.
21. Белякова Е. Н. Князь Мышкин как новый тип трагического героя в философской концепции Д. С. Мережковского (к вопросу о рецепции романа Ф. М. Достоевского «Идиот» в критике Серебряного века). *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*. Кострома, 2015. №1. С. 104 – 108.
22. Бем С. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов. Москва: РОССПЭН. 2004. 336 с.
23. Бердяев Н. А. О русских классиках. Москва: Высшая школа, 1993. 368 с.
24. Бердяев Н. А. Самопознание. Москва: Книга, 1991. 445 с.
25. Бердяев Н. Эрос и личность. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. 224с.
26. Бердяев Н.А. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900-1906 гг.). Санкт-Петербург: Издание М.В. Пирожкова, 1907. 437 с. Адаптированная электронная книга. URL: http://www.odinblago.ru/opiti_filosovskie/ (дата обращения: 10.03.2017).
27. Бердяев Н.А. Русская и польская душа. Москва, 1918. URL: http://www.odinblago.ru/russk_i_polsk (дата обращения: 10.03.2018).
28. Бердяев Н.А. Эрос и личность. Философия пола и любви. Москва: Наука, 1989. 244 с.
29. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Москва: Эксмо. 2014. 576 с.
30. Берштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингеризме. *НЛО*. 2004. № 1 (65). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/bern13.html> (дата обращения: 19.10.2016).
31. Бисеров А. Ю. Новое религиозное сознание в творчестве З.Н. Гиппиус:

автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2003. 18с.

32. Блаватская Е. П. Разоблаченная Изиды. С комментариями. Том 2. Москва: Эксмо, 2018. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=605118&p=53> (дата обращения: 09.06.2018).

33. Блаватская Е. П. Терра инкогнита. Сборник. Москва: Сфера, 1996. 432 с.

34. Блок А. Письма к жене. Литературное наследство, т.89. Москва: Наука, 1978. 414 с.

35. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Москва-Ленинград, 1963.

36. Бовуар, С. де. Второй пол. Москва, Санкт-Петербург, 1997. 821 с. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Bovuar/index.php (дата обращения: 19.10.2017).

37. Богомолов Н. А. «Мы два грозой зажженные ствола»: Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов. *Литературное обозрение*. 1991. № 4. С. 56 – 64.

38. Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. Москва: НЛЮ, 2010. 219 с.

39. Богомолов Н. А. Огненный Ангел и последний спутник. *Брюсовские чтения 2013 года: Сборник статей*. Ереван, 2014. С. 258 – 273.

40. Богомолов Н.А. Журналистика русского символизма. Москва, 2002. 77 с.

41. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Москва: НЛЮ, 1999. 549 с.

42. Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999.

43. Большакова А. Рождение теории автора: генезис и полемический спектр. *Південний архів*. 2009. Вип. 46. С. 10 – 20.

44. Бонди С. Стихи о бедном рыцаре. *Известия АН СССР*. 1937. № 2 – 3. С. 659 – 677.

45. Брайдотти Р. Половое различие как политический проект номадизма. *Хрестоматия феминистских текстов*. / под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. СПб., 2000. С. 220 – 250.

46. Брандт Г. А., Ковалева А. Ю. Богема Серебряного века: коды и смыслы.

Ярославский педагогический вестник. 2017. №2. С. 323 – 328.

47. Бредихина Л., Предисловие. *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000* в 3 т., Москва: РОССПЭН, 2005. Т.1. С. 3 – 15.

48. Брюсов В. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза. Москва: ТЕРРА, 1994. 269 с.

49. Брюсов В. Страсть. *Весы*. 1904. № 8. С. 25 – 28.

50. Брюсов В. Я. Последние страницы из дневника женщины [Электронный ресурс] *Сайт библиотеки Максима Мошкова* (печатается по изданию Валерий Яковлевич Брюсов. Повести и рассказы. Москва: Советская Россия. 1983) URL: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0110.shtml (дата обращения 10.09.2016).

51. Брюсов В. Я. Собрание сочинений в 7-ми томах. Москва: Художественная литература, 1974.

52. Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904-1913. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 776 с.

53. Брюсовъ В.Я. Ночи и дни. Москва: Скорпионъ, 1913.

54. Булгаковъ С. Тихія думы: Изъ статей 1911-15 гг. Москва: Из-е Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918 URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10071455> (дата обращения: 29.07.2016).

55. Бунин И. А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1988.

56. Бунин И. А. Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. 7. Москва: Художественная литература, 1966.

57. Бурдьё Пьер. Поле интеллектуальной деятельности как особый мир. *Интервью с Карлом-Отто Мау для «Norddeutschen Rundfunk»*. Гамбург, 1985. URL: http://bourdieu.name/content/pole-intellektualnoj-dejatelnosti-kak-osobyj-mir#_edn1 (дата обращения: 28.07.2017).

58. Вальченко І. В. «Італьянські новелли» та повість «Микеланджело» Д.С. Мережковського: стилізація, міфопоетика, інтертекст: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. Харків, 2006. 19 с.

59. Ванчугов В. Женщины в философии: Из истории философии в России XIX-начала XX вв. Москва: РИЦ «Пилигрим», 1996. 304 с.

60. Варикаша М. Гендерний дискурс: семіотичні аспекти. *Слово і Час*.

2008. №7. С. 83 – 89.

61. Введение в гендерные исследования. В 2 ч. Учебное пособие и Хрестоматия/ под ред. И. А. Жеребкиной, С.В. Жеребкина. Харьков, Санкт-Петербург, 2001.

62. Вейдле В. Русская философия и русский «Серебрянный век». *Русская религиозно философская мысль XX в.: Сб. статей*. Питтсбург, 1975, С. 68 – 73. URL: http://www.odinblago.ru/veidle_serebraniy_vek (дата обращения: 29.07.2016).

63. Вейнингер О. Пол и характер. Москва: Латард, 1997. 320с. URL: http://gavnoblog.ru/wp-content/uploads/2017/04/Otto_Veyninger_Pol_i_kharakter.pdf (дата обращения: 09.08.2016).

64. Венгеров С.А. Русская литература XX века. 1890-1910. Москва: Республика, 2004. 543 с.

65. Виноградов В.В. О теории художественной речи. Москва, 1971. 244 с.

66. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. Москва, 1961. 614 с.

67. Вислова А.В. На грани игры и жизни (Игра и театральность в художественной жизни России «серебряного века»). *Вопросы философии*. 1997. № 12. С. 28 – 38.

68. Волошин М. Пути Эроса (Мысли и комментарии к Платонову «Пиру») *Из литературного наследия*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. С. 13.

69. Волошина-Сабашникова М. Зеленая змея. Москва: Энигма, 1993. 344 с.

70. Воронина О.А. Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе. *Общественные науки и современность*. 2000. № 4, С. 9 – 20.

71. Воскресенская М. А. Серебрянный век: вымысел, умысел или реальность. *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 295. С. 119 – 122.

72. Воскресенская М. А. Феномен Серебряного века: проблемное поле культурно-исторического осмысления. *Вестн. Том. гос. ун-та. История*. 2017. №48. С. 20 – 28.

73. Воспоминания о Серебряном веке. Москва: Республика, 1993. 559с.

74. Вулф В. Малое собрание сочинений. Санкт-Петербург, 2010. 928 с.

75. Вулф В. Обыкновенный читатель. Москва: Наука, 2012. 776 с.

76. Вулф В. Русская точка зрения. *Писатели Англии о литературе XIX-XX вв.* Москва, 1981. С. 282 – 288.

77. Вульф В. Декадентская Мадонна. *"L'Officiel". Русское издание.* №41 октябрь 2002. URL: <http://v-vulf.ru/officiel/officiel-41-1.htm> (дата обращения: 29.02.2018).

78. Габриэлян Н. М. Взгляд на женскую прозу. *Преображение.* 1993. № 1. С.104 – 106.

79. Галич О. А. Глобалізація і квазідокументальна література. Рівне. ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2015. 200 с.

80. Ган Е. А.: Идеал. *Русская романтическая повесть писателей 20–40-х годов XIX века* / Сост. В. И. Сахаров. Москва: Пресса, 1992. С. 215 – 252.

81. Гарбар М. А. Творчість З.М.Гіппіус 1911 - 1921 рр.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02; Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харьков, 2001. 18 с.

82. Гаретто С. Жизнь и смерть Нины Петровской. *Минувшее.* 1992. №08. С. 7 – 16.

83. Гармаш (Педченко) Е.В. Любовь-быт-история: к проблеме их взаимосвязи в романе В. Брюсова «Огненный ангел». *Литературоведческий сборник.* Вып. 1. Донецк: ДонГУ, 1999. С. 99 – 104

84. Гармаш (Педченко) Е.В. О двух реминисценциях в рассказе И. Бунина «Чистый понедельник». *Филологические исследования.* Выпуск 6. Донецк: ООО «Юго-Восток, Лтд», 2004. С. 3 – 9.

85. Гармаш (Педченко) Е.В. Русский символизм как «жизненно-творческий метод». *Русский язык и литература: Проблемы изучения и преподавания в Украине:* Сб. науч. тр. КНУ им. Тараса Шевченко. Киев: 2005. С. 314 – 317.

86. Гармаш (Педченко) Е.В. Тема эроса в прозе Серебряного века (Д. Мережковский, А. Куприн). *Вісник Донецького університету. Серія Б. Гуманітарні науки.* 2003. № 1. С. 18 – 22.

87. Гаспаров М. Л. Поэтика "серебряного века". *Русская поэзия "серебряного века". 1890 – 1917: антология* / под ред. М. Л. Гаспарова, И. В. Корецкой. Москва: Наука, 1993. С. 5 – 46.

88. Гельфонд М. Л. Философия любви Л. Н. Толстого. *Известия ТулГУ.*

Гуманитарные науки. 2011. №1. С. 3 – 13.

89. Гендерна перспектива / Упоряд. В.Агеєва. Київ: Факт. 2004. 256 с.

90. Гендерная проблематика в современной литературе: сб. науч. трудов/ Под ред. Н.Т. Пасхарьян. Москва: РАН. ИНИОН, 2010. 216 с.

91. Гениева, Е. Ю. «Надо писать из самых глубин чувств...». *Вирджиния Вулф. Дневник писательницы*. Москва, 2009. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1038191> (дата обращения: 29.07.2016).

92. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Москва: Intrada. 1999.

93. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений В 15 т. Москва: Русская книга, 2003.

94. Гиппиус З.Н.: pro et contra. Личность и творчество Зинаиды Гиппиус в оценке современников и исследователей: антология. Санкт-Петербург: Издательство: РХГА, 2008. 1038 с.

95. Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах. Москва. Художественная литература. 1953. Том 27. 595 с.

96. Гундорова Т. Жінка і Дзеркало. *Часопис «І»: Гендерні студії*. 2000. № 17. URL:<http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm> (дата обращения: 09.08.2018).

97. Гуревич А.Я. Культура и общество Средневековой Европы глазами современников. Москва: Искусство, 1989. 346 с.

98. Гендер і культура: зб. ст./ Упор. В. Агеєвою, С. Оксамитною. Київ, 2001. 224 с.

99. Гендерний підхід: історія, культура, суспільство / Під ред. Л. Гентош, О. Кісь. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 250 с.

100. Деррида Ж. Письмо и различие. Москва: Академический Проект, 2007. 495 с.

101. Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). Москва: Мегатрон, 1999. 125 с.

102. Дехтяренко А. В. Античность и христианство в трилогии Д.С. Мережковского "Христос и Антихрист": автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Череповец, 2005. 30 с. URL:<http://cheloveknauka.com/antichnost-i-hristianstvo-v-trilogii-d-s-merezhkovskogo-hristos-i-antihrist> (дата обращения: 16.05.2018).

103. Джежер Н.С. Феномен эроса в эстетике и культуре Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.04 Спб, 2010. 22 с.
104. Дмитриев В. Г. Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов). Москва, 1977. 313 с.
105. Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: Советский писатель, 1985. 352 с.
106. Дорохин О. Н. Серебряный век как историко-культурная и историографическая проблема: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09 Томск, 1999. 18 с.
107. Достоевский Ф.М. Идиот. Москва: Художественная литература, 1975. 582 с.
108. Дровалева Н.А. Портрет в литературе и книжной графике (роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел») // *Studia Litterarum*. 2017. № 2. С. 10 – 21.
109. Душенко К., Багриновский Г. Большой словарь латинских цитат и выражений. Москва: Эксмо, 2013. 976 с.
110. Евстафьева Н. П., Ломакович С. В. Человек и история в новелле И. А. Бунина «Чистый понедельник» (к 80-летию присуждения Нобелевской премии). *Русская филология. Украинский вестник*. 2013. № 3 – 4. С. 32 – 34.
111. Евтушенко С. П. Эрос и АГАПЕ: гносеологический аспект. *Вопросы философии*. 1999. № 10. С. 99 – 109.
112. Ермилова Б. В. Теория и образный мир русского символизма. Москва: Наука, 1989. 176 с.
113. Ерохина Т. И. Грани женственности в русском символизме. *Ярославский педагогический вестник*. 2015. №6. С. 210 – 217.
114. Ерохина Т. И. Жизнетворчество символистов в аспекте самоидентификации. *Вестник ВятГУ*. 2009. № 1. С. 70 – 73.
115. Ерохина Т. И. Художественное творчество и обыденное поведение символиста в эпистолярном жанре. *Вестник ВятГГУ*. 2008. № 2. С. 166 – 169.
116. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. Москва, 1998. 944 с.
117. Жеребкина И. Противоречия в теории современного феминизма. "WE/МЫ". *Диалог российских и американских женщин. The Women's Dialogue*. 2000(a). №13(29). С. 11 – 14.
118. Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм, психоанализ,

феминизм. Москва, 2000(б). 252 с.

119. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Ленинград: Наука, 1982. 560 с.

120. З.Н. Гиппиус: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А.Н. Николюкина. Санкт-Петербург: РХГА, 2008. 1038 с.

121. Завгородняя Г.Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе. Москва; Ярославль: Литера, 2011. 276 с.

122. Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901 – 1903 гг.)/ Общ. ред. С.М. Половинкина. Москва: Республика, 2005. 543 с.

123. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. Київ. Академвидавництво, 2003. 392 с.

124. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 1998. № 13. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm> (дата звернення: 22.12.2017).

125. Зинаида Гиппиус. Новые материалы. Исследования. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. 384 с.

126. Золотоносов М. Н. Слово и Тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX—XX веков. М.: Ладомир, 1999. 828 с.

127. Золотухина О.Б. Психологизм в литературе: пособие. Гродно, 2009. 178 с. URL: http://ebooks.grsu.by/psihologism_lit/3-gendernye-issledovaniya.htm#12 (дата обращения: 29.07.2016).

128. Иваницкий В. Г. От женской литературы к «женскому роману»? ОНС. 2000. № 4. С. 151 – 163.

129. Иванов Вяч.И. О достоинстве женщины. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 136 – 146.

130. Иванов Н. Н. Фаустианские мотивы в русской литературе Серебряного века. *Верхневолжский филологический вестник*. 2018. № 1. С. 26 – 29.

131. Иванова И. С. Время историческое и проблема культа андрогина в софиологии Н. Бердяева. *Сервис plus*. 2013. № 2. С. 21 – 29.

132. Ильев С. П. Концепция и композиция книги «Ночи и дни» В. Брюсова. *Вопросы русской литературы*. 1990. Вип. 1. С. 102 – 110.

133. Ильев С. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев:

Лыбидь, 1991. 168 с.

134. Ильин И.А. Творчество Мережковского. *Москва*. 1990. № 8. С.186 – 197.

135. Ильин И.П. Имплицитный автор. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник*. Москва, 1999. С. 46 – 48.

136. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь. *Критика и семиотика*. 2005. Вып. 8. С. 126 – 179.

137. Иригарей Л. Этика полового различия. Москва: Художественный журнал, 2005. 182 с.

138. История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нева, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. Москва: Прогресс – Литера, 1995. 704 с.

139. Исупов К. Г. Русский Эрос, или Философия любви в России. *Вопросы философии*. 1992. № 12. С. 150 – 153.

140. Исупов, К. Г. Судьбы классического наследия и философской эстетической культура Серебряного века. Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. 592 с.

141. Ишимбаева Г. Г. Фаустовские контаминации Валерия Брюсова и Сергея Прокофьева («Огненный ангел»). *Русская фаустиана XX века*. Москва: Флинта, 2002. С. 14 – 31.

142. Ишимбаева, Г.Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI-XX веков. Москва: ФЛИНТА, 2014.133 с.

143. Кантор В. К. Магическая провокация: «Огненный ангел» Брюсова в контексте Серебряного века. *Вопросы философии*. 2012. №2. С. 132 – 136.

144. Канышева О.А. Духовные основания любви: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Санкт-Петербург, 1994. 128 с.

145. Кизюн Г. В. Проблемы любви в философии В. С. Соловьева и его "школы": дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Москва, 2003. 151 с.

146. Ким Хён Ён. Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике. *Acta Slavica Iaponica*. 2004. Tomus 21, pp. 202 – 213

147. Киммел М. Гендерное общество. Москва: РОССПЭН, 2006. 464 с.

148. Киреев Р. Дмитрий Мережковский: «Буду ждать вас, как чуда». *Наука и религия*. 2001. №7. С. 40 – 43.

149. Киреев Р. Трепет страсти: [О прототипе героини в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» Н. И. Петровской]. *Смена*. 1999. №5. С. 58 – 67.

150. Кирина О.В. Гендер в литературе: дискурсивный аспект. *Вопросы современной науки и практики. Университет им. В.И. Вернадского*. 2015. № 2 (56). С. 125 – 131. URL: <http://vernadsky.tstu.ru/pdf/2015/02/16.pdf> (дата обращения: 29.07.2016).

151. Коллонтай А. Новая мораль и рабочий класс. Москва: Из-во ВЦИК СР, 1919. URL: http://www.odinblago.ru/novaia_moral/ (дата обращения: 29.03.2018).

152. Колобаева Л. А. Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX века. *Вестник МГУ. Серия 9: Филология*. 2001. № 6. С. 43 – 61.

153. Колобаева Л.А. Русские символисты. Москва: Изд. Московского университета, 2000. 296 с.

154. Колодны А. Танцы на минном поле. Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистской литературной критики. *Введение в гендерные исследования*. Ч. II: Хрестоматия/ под ред. С.В. Жеребкина. Харьков, СПб., 2001. С. 822 – 850.

155. Колошук Н. «Щоденники» Ольги Кобилянської як его-текст епохи декадансу: нарцисизм жіночого «Я». *Слово і Час: Науково-теоретичний журнал*. 2012. N 4. С. 63 – 69.

156. Кон И. Клубничка на березке. Сексуальная культура в России. Москва, 2010. 608с.

157. Кон И. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире. *Введение в гендерные исследования*. Ч. I: Учебное пособие/ под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков, СПб., 2001. С 562 – 605.

158. Кон И.С. Лики и маски однополой любви. Лунный свет на заре. Москва: Олимп, АСТ, 2003. 574 с.

159. Коннелл Р. Мужские исследования: меняющиеся мужчины в изменяющемся мире. *Введение в гендерные исследования*. Ч. II: Хрестоматия/ под ред. С.В. Жеребкина. Харьков, СПб., 2001. С. 851 – 879.

160. Корман Б.О. Избранные труды по истории и теории литературы. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.

161. Кософски-Седжвик, Ив. Эпистемиология чулана. Москва: Идея-Пресс, 2002. 272 с.
162. Котенева Н. В. Характеристика «Серебряного века» как социокультурной эпохи. *Аналитика культурологии*. 2014. №30. С. 40 – 45.
163. Коцюбинська М. Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і літера, 2009. 582 с.
164. Краткая Литературная Энциклопедия. В 8 т. Москва, 1971.
165. Криволапова Е. М. Символистский дневник: проблема интерпретации (на материале дневников З. Гиппиус и В. Брюсова). *Вестник БГУ*. 2012. №2 (1). С. 141 – 144.
166. Криницын А. Б. Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского «Вечный муж». *Православный образовательный портал «Слово»*. Филология. 01.02.2012. URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/45122.php?sphrase_id=83420 (дата обращения 10.09.2016).
167. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Москва, 2000. С. 427 – 457.
168. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва, 2004. 656 с.
169. Крылов В.Н. Русская символистская критика конца XIX- начала XX века: генезис, традиции, жанры. Казань, 2005. 268 с. URL: <http://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/32631/Krilov.pdf?sequence=3> (дата обращения: 29.07.2016).
170. Кузьменко П. Самые скандальные треугольники русской истории. Москва: Издательство Астрель, 2010. URL: <http://www.rulit.me/books/samye-skandalnye-treugolniki-russkoj-istorii-read-296989-1.html> (дата обращения: 29.07.2016).
171. Кузьмин Е. В. Дискуссия Владимира Сергеевича Соловьева и Валерия Яковлевича Брюсова о «вечной женственности» (или «вечно женственном») *Acta eruditorum*. 2015. Вып. 18. С. 7 – 18
172. Кукес А. А. Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века: Лу Андреас-Саломе, Маргерит Дюрас, Криста Вольф, Ольга Войнович: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Москва. 2003 (а). 28 с.

173. Кукес А. А. Гендерные исследования и женская автобиографическая проза («Образы детства» Кристи Вольф в контексте метода баланса Дж. Бенджамена). *Женщина в российском обществе*. 2003(б). № 1-2. С. 47 – 65.
Кукес Анна Александровна

174. Кунина Е. Каким запомнился мне Валерий Брюсов. Мария Степановна Волошина [Из воспоминаний]. *Литературное обозрение*. 1999. №4. С. 82 – 85.

175. Курило Ю. И. Проблематика и поэтика малой прозы З. И. Гиппиус 1890 - 1900-х годов (гендерный аспект): автореф. дис. ... канд филол. наук: 10.01.01. Москва, 2012. 24 с.

176. Курило Ю. И. Философия любви в литературе Серебряного века (З.Н. Гиппиус). *Философия и образование: интеллектуальные традиции и новации: сб. статей*. Саратов: Наука, 2008. Вып. VII. С. 103 – 107.

177. Кшицова Д. Итальянское возрождение в творчестве Д.С. Мережковского. *Litteraria Humanitas*. 1998. №5. С. 110 – 121 URL: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/132424/LitterariaHumanitas_005-1998-1_11.pdf?sequence=1 (дата обращения: 29.07.2016).

178. Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность. Москва: Новое литературное обозрение, 1995. 335 с.

179. Лавров А. В., Гречишкин С. С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб: Скифия, ИД ТАЛАС. 2004. 400 с.

180. Лавров А.В. З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. *З.Н. Гиппиус. Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. 592 с.

181. Лавров А.В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 734 с.

182. Ларина Н.А. Моделирование мира в прозе символистов: переосмысление реальных событий («Огненный ангел» Валерия Брюсова) *Culture and Civilization*. 2017, Vol. 7, Is. 3A. pp. 348 – 257. URL: <http://publishing-yak.ru/file/archive-culture-2017-3/27-larina.pdf> (дата обращения: 14.04.2018).

183. Лермонтов М.Ю., *Собрание сочинений в 2-х тт. Т.1*. Москва, 1988. 542 с.

184. Лихачева А. Ю. Буревая стихия: Эрос в культуре Серебряного века. Воронеж: ВЭПИ, 2001. 171 с.

185. Лорбер Дж. Пол как социальная категория. *THESIS*. 1994, вып. 6. С. 127

– 136. URL: https://igiti.hse.ru/data/360/313/1234/6_2_2Lorb.pdf (дата обращения: 09.08.2016).

186. Лорбер Дж., Фаррелл С. Принципы гендерного конструирования. *Хрестоматия феминистских текстов*. Под ред. Е. Здравомысловой и А. Темкиной. СПб, 2000. С. 187 – 192.

187. Лосев А. Ф. Модернистская модель. *Вестник МГУ. Серия 9. Филология*. 1996. № 1. С. 136 – 150.

188. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века). Санкт-Петербург: Искусство, 1994. 133 с. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Lotman/ (дата обращения: 09.08.2016).

189. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

190. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998. С. 14 – 285.

191. Лурье А. Н., Евгеньев-Максимов В. Е. Комментарии. *Некрасов Н.А. Три страны света*. Ярославль, 1965. URL: http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_0200.shtml (дата обращения: 29.07.2017).

192. МакДауэлл К. «Анатомия моды». *Blueprint*. 27.09.2014 URL: <https://theblueprint.ru/culture/book-colin-mcdowell> (дата обращения: 29.07.2016).

193. Малыгина А. В. Гендерные репрезентации как тексты культуры: на примере моды середины XX - начала XXI вв.: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Москва, 2008. 197 с.

194. Матвеев П. Хромая судьба. Издано полное собрание сочинений Нины Петровской [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/5163> (дата обращения: 29.07.2016).

195. Матич О. Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и fin de siecle в России = Erotic Utopia: The Decadent Imagination Russia's Fin de Siecle. Москва: НЛО, 2008. 557 с.

196. Мережковский Д. Как бы мне хотелось с Вами много и много поговорить. Письма М.Н. Ермоловой. *Театр*. 1993. № 7. С. 95 – 97.

197. Мережковский Д. О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению "Ипполита"). *Эсхил. Софокл. Еврипид. Трагедии. Сборник*.

Перевод с греческого Дмитрия Мережковского. Москва: Ломоносовъ, 2009. С. 465 – 472.

198. Мережковский Д. С. Полное собр. соч. в 24 т. Т.1. Москва, 1914. URL: http://imwerden.de/pdf/merezhkovsky_pss_syтин_tom01_1914_ocr.pdf (дата обращения: 29.07.2017).

199. Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. 928 с.

200. Мережковский Д. С. Тайна Запада. Атлантида – Европа [Электронная книга]. Мультимедийное Издательство Стрельбицкого, 2016. 234 с.

201. Мережковский Д. С. Тайна Трех. Египет и Вавилон [Электронная книга]. Мультимедийное Издательство Стрельбицкого, 2015. 136 с.

202. Мережковский Д. С. Чехов и Горький. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. Гоголь и Россия. Москва: Директ-Медиа, 2012. 346 с.

203. Мережковский Д.С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. Москва: Книжная палата, 1991. 352 с.

204. Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный: В 2 т. Белград, 1932; Москва, 1996.

205. Мережковский Д.С. Лев Толстой и Достоевский. Москва: Наука, 2000. 588 с.

206. Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4-х т. Москва: Правда, 1990.

207. Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников и исследователей: антология. Санкт-Петербург Издательство: РХГА, 2001. 568 с.

208. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. Санкт-Петербург «Искусство-СПБ». 2004. 478 с.

209. Минц З. П. К изучению периода «Кризиса символизма» (1907-1910). *Ученые записки Тартуского университета.* 1990. Вып. 881. С. 3 – 20.

210. Мир и Эрос. Антология философских текстов о любви / Сост. Р.Г. Подольный. Москва: Политиздат, 1991. 335 с.

211. Михайлова Е. В. Гендерная философия: маскулинность и фемининность. *Вестник Марийского государственного университета.* 2011. №6. С. 11 – 14.

212. Михайлова М. В. Конференция о жизни и творчестве русских женщин

- «Серебряного века». *Вестник МГУ. Серия 9: Филология*. 1997. № 1. С. 165 – 166.
213. Михайлова М. В. Эротика в прозе русских писательниц серебряного века. *Феминистская теория и практика: Восток-Запад: материалы междунар. научно-практич. конф.*, 9-12 июня 1995 / ПЦГИ. Санкт-Петербург., 1996. С. 252 – 262.
214. Михайлова М. В. Я. Брюсов о женщине (анализ гендерной проблематики творчества). *Гендерные исследования*. 2003. №9. URL: <http://kcgis.net.ua/gurnal/gurnal-09-11.pdf> (дата обращения: 29.07.2017).
215. Михайлова М. В., Шевчук Ю. В. Нина Петровская – прозаик и критик. *Русская литература и журналистика в движении времени. Ежегодник 2015* / под ред. проф. Е. И. Орловой. Москва: Факультет журналистики МГУ, 2016. С. 135 – 148.
216. Михайлова М. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века. *Преображение*. 1996. №4. С. 12 – 23.
217. Михайлова М. Диалог мужской и женской культур в русской литературе Серебряного века: «Cogito ergo sum» - «Amo ergo sum». *Russian Literature. North-Holland*, 2000(a). URL: http://az.lib.ru/m/mar_a_j/text_0040.shtml (дата обращения: 29.07.2016).
218. Михайлова М. Книга Е. А. Колтоновской «Женские силуэты» – теоретическое обоснование женского творчества. *Гендерные исследования*. 2000(б). №4. С. 127 – 136.
219. Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века. *Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках*. Харьков, 1998. С. 117 – 132. URL: http://az.lib.ru/p/petrowskaja_n_i/text_0030.shtml (дата обращения: 29.07.2016).
220. Михайлова М.В., Пажитнов Е.Е. Нина Петровская: Historia morbi. *STEPHANOS*. 2016. № 2. С. 105 – 108.
221. Михайлова М.В., Велавичюте О. В. Брюсов в творческой и личной биографии Нины Петровской. *Брюсовские чтения 2013 года: Сборник статей*. Ереван: ЕГУЯС-Antares, 2014. С. 317 – 341
222. Михайлова, М.В. Нина Петровская – литературный критик журнала «Весы». *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовский сборник научных трудов*. 1999. Вып 4. с. 226 – 239

223. Мой Т. Сексуальная/текстуальная политика: феминистская литературная теория. Пер.: О. Липовской. Москва, 2004. 237 с.

224. Молодяков В. Портрет из осколков (Нина Петровская. Разбитое зеркало). *Октябрь*. 2015. №10. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2015/10/24m-pr.html> (дата обращения: 05.01.2018).

225. Монастырская И.А. Новое понимание человека в философии и эстетике романтиков. *Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. / Материалы научной конференции. 26-27 сентября 2000 г. Тезисы докладов и выступлений*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/monastyrskaya-ia/novoe-ponimanie-cheloveka-v-filosofii-i-estetike-romantikov> (дата обращения: 10.03.2018).

226. Мосієнко М. «Вогненний ангел» і житія святих. *Слово і час*. 1992. № 1. С. 85 – 92.

227. Неженец Н. И. Русские символисты. Москва: Знание, 1992. 64 с.

228. Неизвестный Брюсов: (Публикации и републикации). Ереван: Лингва, 2005. 444 с.

229. Николчина М. Любовные треугольники и интеллектуальные пары. *Гендерные исследования*. Москва, 2000. №4 (1/2000). С. 70 – 88.

230. Новиков А.И. Проблема эроса (пол, женщина, любовь) в русской философской мысли конца начала XX веков. *Феминизм и российская культура: сб. науч. трудов*. Санкт-Петербург, 1995. С. 15 – 23.

231. Новикова Т. «Прекрасная Дама» в культуре серебряного века. *Вестник МГУ. Серия 9: Филология*. 1998. № 1. С. 90 – 101.

232. Новожилова Е. «Пришла проблема пола»: феминистская и квир-теория vs литературоведение. Возможен ли «квир» по-русски? *ЛГБТК исследования. Междисциплинарный сборник*. Санкт-Петербург, 2010. С. 67 – 75.

233. Нордгрэн Э. Развитие постструктурализма в теории литературного феминизма. *Преображение. Русский феминистский журнал*. 1994. № 2. С. 131 – 132.

234. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2005. 208 с.

235. Осипова О. И. Малая проза В. Брюсова: парадигматическое развертывание мотивов и образов. *Филологические науки. Вопросы теории и*

практики. 2013. №1 (19). С. 139 - 142. URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2013_1_38.pdf (дата обращения: 18.09.2016).

236. Осипович Т. Поиски «третьего» пола в литературном дискурсе Серебряного века. *Эрос и Логос: феномен сексуальности в современной культуре*. Москва, 2003. С. 225 – 236.

237. Осипович Т.Е. «...но совсем женщиной она не была»: Зинаида Гиппиус и проблема «женского» в русской культуре рубежа XIX - XX веков. *Адам & Ева*. Москва, 2006. №12. С. 219 - 241.

238. Основы теорії гендеру: Навчальний посібник. / Упор. В.П. Агеєвою Київ, 2004. 536 с.

239. Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики. *Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе*. Ч. 2. Иваново, 2002. С. 273 - 279. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovaniya_v_literature.htm (дата обращения: 31.08.2016).

240. Павлова Т.Л., Ларина Н.А. Диалогическое пространство переписки Валерия Брюсова и Нины Петровской как способ конструирования художественного пространства романа «Огненный ангел». *Culture and Civilization*. 2017, Vol. 7, Is. 3A URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-3/28-pavlova-larina.pdf> (дата обращения: 31.08.2018).

241. Пайман А. История русского символизма. Москва, 2000. 415 с.

242. Панек И. Трансцендентная «женственность» Валерия Брюсова и ее демонический эротизм. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze* 2015. №25. С. 39 – 50

243. Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века. *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. pp. 19 – 51.

244. Парамонов Б. Белая дьяволица. *МЖ: Мужчины и женщины*. Москва: АСТ, 2009. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/198773/slug/mzh-muzhchiny-i-zhenshhiny> (дата обращения: 31.08.2016).

245. Пахарева Т. А. Русская литература рубежа XIX-XX веков. Курс лекций: учебное пособие для студентов-филологов. Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. 160 с.

246. Педченко Е. В. Античные традиции в культуре Серебряного века (из жизни литературной богемы). *Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф.*, Маріуполь, 09 листопада 2016 р. Маріуполь: МДУ, 2016(а). С. 62 - 64

247. Педченко Е. В. Размышление о гендере и женском творчестве писателей-символистов и философов Серебряного века. *Вісник МДУ. Серія Філологія*. 2016(б). № 15. С. 25 - 32

248. Педченко Е. В. Что делают Фауст и Мефистофель в романе В. Брюсова «Огненный ангел»? *Філологічні дослідження*. Випуск 15. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016(в). С. 93 - 99.

249. Педченко Е. В. Классические и неклассические любовные треугольники в прозе В. Брюсова. *Вісник ХНУ. Серія Філологія*. 2016 (г). № 75. С. 179 - 183.

250. Педченко Е. В. Концепция любви в философии и поэзии. Владимира Соловьева. *Актуальні проблеми науки та освіти: Збірник матеріалів ХІХ підсумкової науково-практичної конференції викладачів МДУ*. Маріуполь: МДУ, 2017(а). С. 276 - 278.

251. Педченко Е. В. Философия любви в прозе Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*. 2017(б). № 31. Том. 1. С. 81 - 84.

252. Педченко Е. В. «Серебряный век»: проблемы восприятия понятия. *Сучасний вимір філологічних наук: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції*: м. Львів, 20-21 липня 2018 р. Львів: ЛОГОС, 2018 (а). С. 65 – 68

253. Педченко Е. В. Взгляд на русскую литературу XIX века с точки зрения гендера. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» Присвяченої 80-річчю доктора філологічних наук, професора Таранця В.Г.* 23-24 березня 2018 року, м. Одеса. Міжнародной гуманітарний університет, 2018(б). С. 35 – 39.

254. Педченко Е. В. Эпистолярный диалог Валерия Брюсова и Нины Петровской как гендерный эго-документ. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VII (51), 2018 (в), September Sp. (у друці). (Index Copernicus International).

255. Педченко О. В. «Андрогінний» етап жіночих досліджень.

Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи : матер. II міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 18-19 квітня 2018 р. Маріуполь: МДУ, 2018 (г). С. 584 – 586.

256. Педченко О.В. Богиня кохання у прозі Дмитра Мережковського. *Закарпатські філологічні студії*. 2018 (д). Вип.5. Том 1. С. 26 – 30

257. Петровская Н. Разбитое зеркало. Проза. Мемуары. Критика. Москва: Б.С.Г. Пресс, 2014. 960 с.

258. Пигалев А.И., Евдокимцев Д.В. Ян и Инь. *История философии. Энциклопедия*. Минск, 2002. С. 1347 – 1348. URL: http://ec-dejavu.ru/i/In_Yan.html (дата обращения: 29.07.2016).

259. Письма Любви Дмитриевны Менделеевой А. А. Блоку. Наше Наследие. 2005. № 75 – 76. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7505.php> (дата обращения: 27.07.2018).

260. Платон. Диалоги. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. 448 с.

261. Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение. *Воспоминания о серебряном веке*. Москва: Республика, 1993. С. 24 – 45.

262. Погребна В. Л. Проблеми фемінізму в російській критиці і романах письменниць другої половини XIX століття: автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Спеціальність 10.01.02 – російська література. Київ. 2004. 40 с.

263. Погребная В. Л. Элементы автобиографии в структуре женского романа 60–80-х гг. XIX века. *Научові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки*. 2014. Вип. 2. С. 14 – 24.

264. Погребная В. Л. Мир русского женского романа (1860-1880 гг.). Запорожье: ЗНУ, 2006. 202 с.

265. Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер, Г. Зверевой. Москва, 2009. 530 с.

266. Пруст Марсель. Против Сент-Бёва. LIBRAPAGE художественный литературный сборник. 2014. URL: <https://librapage.blogspot.com/2013/12/protivsentbeva.html> (дата обращения: 09.07.2017).

267. Пушкарева Н.Л. Что такое «гендер»? (Характеристика основных концепций). *Гендерная теория и историческое знание: Материалы второй*

международной научно-практической конференции. Сыктывкар, 2005. С. 8 – 20.

268. Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставрополь, 2007. 234 с.

269. Пчелина О. Д. С. Мережковский: греческая культура как философия и образ жизни. Proceedings of the XXIII World Congress of Philosophy. Volume 47, 2018. Philosophy of Culture. Pages 263 - 269. DOI: 10.5840/wcp23201847974

270. Пшибышевский С. Заупокойная месса. Москва: Аграф, 2002. 352 с.

271. Риц-Цюрих Г. Станислав Пшибышевский как культовая фигура и скандальный автор европейского модернизма URL: http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij_s/text_2002_pshibyshevskiy_kak_kultovaya_figura.s.html (дата обращения: 29.07.2016).

272. Рогачевский А.Б. "Кавалерист-девица" Н.А. Дуровой и "Капитанская дочка" А.С. Пушкина: право рассказчика. *Филологические науки*. 1993. №4. С. 23 – 31.

273. Розанов В. В. Люди лунного света: Метафизика христианства. Москва: Наука, 1990(а). 304 с.

274. Розанов В. В. Семейный вопрос в России: в 2 т. Петербург, 1903. URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_sem_vop1.html (дата обращения: 29.07.2016).

275. Розанов В. В. Уединённое. Москва: Политиздат, 1990(б). 543 с.

276. Розанов В. Ив. С. Тургенев (к 20-летию его смерти). 1903. URL: <http://bibliotekar.ru/rus-Rozanov/16.htm> (дата обращения: 29.07.2016).

277. Розанов В.В. В мире неясного и нерешенного (сб. статей). 1904. URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_v_mire_neyasnogo_i_nereshennogo.html#003 (дата обращения: 29.07.2016).

278. Розанов В.В. Сочинения. Москва: Сов. Россия, 1990(в). 592 с.

279. Розанов В.В.: pro et contra. Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. В 2 кн. Санкт-Петербург Издательство: РХГА, 1995.

280. Розанов В. В. Д. Мережковский. Любовь сильнее смерти. Итальянская новелла XV века. Книгоиздательство "Скорпион". Москва, 1902. URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_d_merejkovski_lubov.html (дата

обращения: 29.07.2016).

281. Романова Е. И. Дискурс любви в русской литературе XVIII – XX: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.02. Днепропетровск, 2013. 450 с.

282. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. *Материалы и исследования по истории русской культуры Т.4*. Москва: ОГИ, 2000. URL: <https://studfiles.net/preview/1790562/> (дата обращения: 29.07.2016).

283. Рубин Г. Обмен женщинами: заметки о «политической экономии» пола. *Хрестоматия феминистских текстов*. СПб., 2000. С. 89 - 139.

284. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. [отв. ред. В. А. Келдыш]. Москва: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.

285. Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В. П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского. Москва: Прогресс, 1991. 448 с.

286. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. 256 с.

287. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения». *Филологические науки*. 2000. № 3. С. 5 – 17.

288. Рябинина Т. В. Философия любви и пола в наследии русских мыслителей конца XIX-начала XX веков: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Мурманск, 2002. 25 с.

289. Рябов О. В. Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1997. 159 с.

290. Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30-40-х годов XIX века). Компакт-диск “Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века”. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 223 с. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/savkina_book.htm (дата обращения: 29.07.2016).

291. Савкина И. Л. Кто и как пишет историю русской женской литературы? *Новое литературное обозрение*. 1997. № 24. С. 359 – 372.

292. Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 440 с.

293. Сарычев В. А. «Мне важен не человек, а его отношение к тайне» (символизм раннего Андрея Белого: теургия и этика художника). *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика*. 2017. №2. С. 213 – 227.

294. Сарычев Я. В. Эрос в творчестве Д. С. Мережковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 1998. 23 с.
295. Серебряный век в России. Избранные страницы. Москва: Радикс, 1993. 344 с.
296. Серебряный век. Мемуары: сборник / Сост. Т. Дубинская-Джалилова. Москва: Известия, 1990. 672 с.
297. Сиксу Элен, Хохот Медузы. *Введение в гендерные исследования*. Ч. II: Хрестоматия/ под ред. С. В. Жеребкина. Харьков; СПб, 2001. С. 799 - 821.
298. Синдаловский Н. Псевдоним: легенды и мифы второго имени. *Нева*. 2011. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/2/si14.html> (дата обращения: 29.07.2016).
299. Синявский А. «Опавшие Листья» В. В. Розанова. Париж: Синтаксис, 1982. 337с.
300. Словник гендерних термінів (присвячений основної термінології в області гендеру та фемінізму) / Упоряд. З. Шевченко. Чернівці, ЧНУ ім. Богдана Хмельницького, Центру гендерних досліджень і комунікацій. 2013 – 2017 URL: <http://a-z-gender.net/gender.html> (дата звернення: 29.07.2016).
301. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 634 с.
302. Соловьев В. Полное собрание стихотворений. 2000. URL: <https://profilib.net/chtenie/58469/vladimir-solovev-polnoe-sobranie-stikhotvoreniy.php> (дата обращения: 29.07.2017).
303. Соловьев В. Философское начало цельного знания. Минск: Харвест, 1999. 912 с.
304. Соловьев В.С. Оправдание добра. Нравственная философия. Соч.: В 2 т. Москва, 1990.
305. Стельтнер У. Пшибышевский и русский модернизм. *Studia Rossica Posnaniensia*. 1993. № 25. С. 25 - 32.
306. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Москва: Языки русской культуры, 1997. 824 с.
307. Суханова И. А. Сквозной образ Афродиты (Венеры) в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист». *Ярославский педагогический вестник*. 2014. №1. С. 128 – 134.

308. Суханова И.А. Словесное воссоздание утраченной картины в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». *Царскосельские чтения*. 2013. №XVII. С. 355 – 359.

309. Сухих И. Русская литература для всех. От Блока до Бродского. Санкт-Петербург: Лениздат, 2013. 129 с.

310. Сыдеева, Т. В. Гендерные начала в русской философской мысли конца XIX - первой половины XX вв.: В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. 2006. 22 с.

311. Тарасова Л. А. Метафизика любви в русской религиозной философии конца XIX - начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. М., 1993. 29 с.

312. Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. Петрозаводск, 2001. 400 с.

313. Темкин Э.Н., Эрман В.Г. Мифы древней Индии. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. Москва, 1982. 270 с. URL: http://bibleoteca.narod.ru/mify_erman.pdf (дата обращения: 04.08.2016).

314. Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций / Под общ. ред. О.А.Ворониной. Москва, 2001. 416 с.

315. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 тт. Москва, 1984.

316. Томсон Д. Мужское Я в творчестве Зинаиды Гиппиус: литературный прием или психологическая потребность? *Преображение. Русский феминистский журнал*. 1996. № 4. С. 138 - 149.

317. Тургенев И.С. Собрание сочинений в 12 т. Москва: ГИХЛ, 1955-1956.

318. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. 574 с.

319. Украинка Леся. Заметки о новейшей польской литературе. *Зібрання творів у 12 тт*. Київ: Наукова думка, 1977. т. 8. С. 100 – 127.

320. Улюра А. «Женское вторжение» в русской литературе и культуре XVIII века. Киев: Наукова думка, 2001.

321. Уэст К., Зиммерманн Д. Создание гендера. *Хрестоматия феминистских текстов*. 2000. СПб., 2000. С. 193 - 220.

322. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр:

монография. Донецьк: ЛАНДОН–XXI. 2011. 432 с.

323. Фичино Марсилио. Комментарий на «Пир» Платона. URL: <http://www.platonizm.ru/content/marsilio-fichino-kommentariy-na-pir-platona> (дата обращения: 19.05.2018).

324. Франк Л.С. Этюды о Пушкине. Paris: YMSA-PRESS, 1987. 128 с.

325. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. Санкт-Петербург:Азбука-Классика, 2007. 480 с.

326. Фридан Б. Загадка женственности. Москва, 1997. 382 с.

327. Фуко М. Власть и тело. *Quel corps? сентябрь-октябрь 1975*. № 2. С. 2 - 5. (Беседа проходила в июне 1975 года). URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko_intel_power/Fuko_07.php (дата обращения: 20.07.2017).

328. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Москва: Касталь, 1996. 448 с.

329. Фукс Э. Erotica. Буржуазный век. Конвейер удовольствий. Москва: Диадема-Пресс, 2001. 800 с.

330. Фукс Э. История нравов. Смоленск: Русич, 2002. 624 с.

331. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Москва: Академический проект, 1999. 512 с.

332. Хван А. А. Метафизика любви в произведениях А. И. Куприна и И.А. Бунина: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2002. 164 с.

333. Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. Москва, 1991.

334. Ходасевич В. Некрополь. *Серебряный век. Мемуары.* / Сост. Т. Дубинская-Джалалова. Москва: Известия, 1990.

335. Ходасевич В. Ф. О символизме. *Критика русского символизма в 2-х т.* / Сост. Н. А. Богомолов. Москва: АСТ: Олимп, 2002. Т.1. С. 16 - 21.

336. Хорошильцева Н. А. Гендерная метафора в современной культуре: автореф. дис. ... канд филос. наук: 09.00.13. Ставрополь, 2003.

337. Хрестоматия феминистских текстов / под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. Санкт-Петербург, 2000.

338. Черный Ю. Ю. Философия пола и любви Н. А. Бердяева: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Москва, 1998. 167 с.

339. Чуковский К. Панаева. Очерк. *Авдотья Панаева. Воспоминания 1824-*

1870. Москва, 2002. 445 с.

340. Чулков Г. Годы странствий. Валтасарово царство. Москва: Книга, 1998. С. 447 - 558.

341. Шакирова С. Толкования гендера. *Пол женщины: сборник статей по гендерным исследованиям*. Алматы: Центр гендерных исследований, 2000. С. 15 - 26.

342. Шаргородский С. Тайны Офиэля: Три оккультных эпизода Серебряного века *Toronto Slavic Quarterly*. 2011. № 38 С. 59 - 109. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/38/tsq38_shargorodsky.pdf (дата обращения: 19.04.2018).

343. Шахадат Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=GdEkDwAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=ru&pg=GBS.PP64> (дата обращения: 09.04.2018).

344. Шестаков В. П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство Москва: Республика, 1999. 464 с. URL: http://lit.lib.ru/s/shestakow_w_p/text_0010.shtml (дата обращения: 09.08.2016).

345. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: (Опыт адогматического мышления). *Избранные сочинения*. Москва, 1993.

346. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление, Т.2. Минск, 1999. 832 с.

347. Шоуолтер Э. Наша критика: Автономность и ассимиляция в афроамериканской и феминистской теории литературы. *Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова*. Москва, ФЛИНТА: Наука, 2004. С. 314 - 334.

348. Эйхенбаум Б.М. Литература и литературный быт. *Хрестоматии по теоретическому литературоведению*. Часть I. Тарту. 1976. С. 183 - 198.

349. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 384 с.

350. Эконен К. Жизнетворчество и конструирование авторской идентичности авторов-женщин русского раннего модернизма (Зинаида Гиппиус и Нина Петровская). «Гендер по-русски: преграды и пределы». *Материалы международного научного семинара, Тверь, 10-12 сентября 2004 г.* Тверь, 2004.

351. Эконен К. Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. Москва: НЛО, 2011а. 400 с.

352. Эконен, К. Зинаида Гиппиус – теоретик гендера. *Чтение: рецепция и интерпретация: сборник научных статей*. Ч. 1. Гродно, 2011б. С. 116 - 126.

353. Эпштейн М. Поэтика близости. *Звезда*. 2003. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/epsht.html> (дата обращения: 09.08.2016).

354. Эрос. Москва: Алетей, 1998. 360 с.

355. Эротизм без границ: *Сборник статей и материалов* / Сост. М.М. Павлова. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 480 с <http://coollib.com:8080/b/249845> (дата обращения: 09.08.2016).

356. Эткин А. Новый историзм, русская версия. *НЛО*. 2001. № 47. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/edkin.html> (дата обращения: 29.03.2018).

357. Эткин А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. Москва: ИЦ-Гарант, 1996. 413 с.

358. Эткин А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. Москва: Гнозис: Прогресс-Комплекс, 1994. 384 с.

359. Якимова Ж. В. Д. С. Мережковский о древнегреческой трагедии в связи с постановкой его переводов пьес Софокла и Еврипида на Александрийской сцене. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2008. №69. С. 333 – 336.

360. Якушева Г.В. Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. Москва: Наука, 2005. 258 с

361. Янгиров Р. Тело и отраженный свет: Заметки об эмигрантской женской прозе и о ненаписанной книге Зинаиды Гиппиус «Женщины и женское». *НЛО*. 2007. № 86. С. 183 – 206. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/ia12.html> (дата обращения: 09.08.2016).

362. Янишевская И. В. Опыт житнетворчества Зинаиды Гиппиус: к вопросу о мифологизации образа. *Вестник РХГА*. 2014. №4. С. 300 - 303.

363. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения. *Новое литературное обозрение*. 1995. №12, С. 34 - 84.

364. Auslander L. Do Women's + Feminist + Men's+ Lesbian and Gay + Queer Studies = Gender Studies? *A Journal of Feminist Cultural Studies* 9.3. 1997. pp. 1-31

365. Braidotti P. Patterns of Dissonans: A Study of Women in Contemporary

Philosophy. New-York: Routledge, 1991. 326 p.

366. Caughie Pamela L. "Passing" and Identity: A Literary Perspective on Gender and Sexual Diversity. *Loyola eCommons*. Loyola University Chicago, 2010, pp. 195 - 215. URL:

https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=english_facpubs

(last access: 09.10.2017)

367. Cixous H. *La venue à l'écriture*. Paris. UGE, 1977. 151 p.

368. Egan C., Putney C. Symbolism and Nietzscheanism – A Transitional Phase. *The Relevant Influence of Social Movements of the Russian Silver Age (1890-1917) on the Evolution of Dmitry S. Merezhkovsky*. RUSS 273 Spring 2014 URL: <http://russiansocialmovementsondmitrymerzchkovsky.web.unc.edu/2014/04/21/symbolism-and-nietzscheanism-a-transitional-phase/>(last access: 14.07.2018).

369. Ekonen Kirsti. Kristeva before Kristeva: Gender and Creativity in Russian Symbolism. *Studies in the Literary Imagination*. Spring 2014. Volume 47. Number 1. pp. 149 - 166.

370. Galtsin D. The Divine Feminine in the Silver Age of Russian Culture and Beyond: Vladimir Soloviev, Vasily Rozanov and Dmitry Merezhkovsky. Pomegranate. 2015, Vol. 17 Issue 1/2, pp. 14 - 50.

371. Gilbert S., Gubar S. The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity, in Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven. Yale University Press. 1979. URL: <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/qlg.html> (last access: 09.10.2016)

372. Goodman Lizbeth. *Literature and Gender: An Introductory Textbook (Approaching Literature)* (Englisch). London. Routledge. 1996.

373. Grossman D. Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art. *Creating Life*. 1994, pp.122 – 150

374. Hetherington P. Zinaida Gippius and Vyliublennost: An Early Modernist's Sexual Revolution. *Revolutions and Sexualities: Cultural and Social Aspects of Political Transformations. Eighth conference in the Socialism and Sexuality Series*. Krakow: Jagiellonian University, 26 - 27 september 2007. URL: <https://socialhistory.org/nl/events/revolutions-and-sexualities> (last access: 09.10.2017)

375. Janssen Diederik F. Know Thy Gender: Etymological Primer. *Archives of Sexual Behavior*. 04 September 2018. P. 1-6. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10508-018-1300-x>

376. Kolodny A. A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts. *New Literary History*. 1980. Vol. 11, No. 3, On Narrative and Narratives: II. pp. 451 - 467. URL: <http://www.en.utexas.edu/Classes/Bremen/e316k/316kprivate/scans/kolodny.html> (last access: 09.10.2016)

377. Kosofsky-Sedgwick E., *Tendencies*. Durham, 1993. URL: https://books.google.com.tr/books?id=t38DOGvPZiIC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (last access: 09.10.2016).

378. Kristeva J. Jardine Alice, Blake Harry. Women's Time. *Journal of Women in Culture and Society*. 1981. Vol. 7, No. 1. pp. 13 - 35.

379. Kristeva J. Lit «Le Deuxième Sexe» 60 ans apres. *Salon du Livre*. Ile de Ré, 8 août 2009. URL: <http://www.kristeva.fr/deuxiemesexe.html> (last access: 22.07.2017).

380. Kristeva J. Polylogue. *Contemporary Literature*, Vol. 19, No. 3, After the Nouveau Roman: Opinions and Polemics. (Summer, 1978), pp. 336 - 350.

381. Larson K. Maya. Why Does the Rusalka Have to Die? The Call of the Other in Zinaida Gippius's Sacred Blood. *Amaltea. Revista de mitocrítica*. Vol. 6 (2014) | pp. 161-186.

382. Lodge, Kirsten (2010) Mirrors in Russian Decadent and Symbolist Prose: Valery Briusov and Dmitry Merezhkovsky. *Studies in 20th & 21st Century Literature*: Vol. 34: Iss. 2, Article 4. URL: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1730> (last access: 22.04.2018).

383. Masaryk T.G. *The Spirit of Russia*: In 3 vol. L., 1968. 508 p.

384. Meyers Diana T. *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*. Oxford University Press, 2002. 231 p.

385. Moers Ellen. *Literary Women*. Oxford University Press USA, 1985. 384p.

386. Montashery Iraj. Virginia Woolf and the Exploration of the Third Gender. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*. Vol 1, No 1 (2013). pp. 1 - 10. URL:

<http://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJCLTS/article/view/125/121> (last access:

22.03.2018).

387. Offen K. Le gender est-il une invention américaine? *Clio*. 2006. №24. pp. 291-304. URL: <http://journals.openedition.org/cli/4702> (last access: 22.07.2017).

388. Ortner, Sherry B. Is female to male as nature is to culture? *Feminist Studies*. 1972. Vol. 1, No. 2, pp. 5 - 31.

389. Parsons Talcott, Bales Robert F. Family Socialization and Interaction Process. *Social Forces*. 1955. Vol. 34, №2. P.181.

390. Potyrańska Agnieszka. Zinaida Gippius: wiedźma, satanistka, biała diablica. Wiedźmy i aniły - postrzeganie kobiet w dawnej i współczesnej kulturze./ redakcja Agnieszka Stanecka, Jolanta Dybała Piotrków Trybunalski: Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielce, 2017. P. 91 - 109. URL: https://www.academia.edu/35648427/Wied%C5%BAmasatanistka_bia%C5%82a_diablica_literacki_portret_Zinaidy_Gippius (last access: 22.04.2018).

391. Rich Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence Signs. *The University of Chicago Press*. 1980 Vol. 5, No. 4, Women: Sex and Sexuality (Summer), pp. 631 - 660

392. Scott Joan W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5 (Dec., 1986), pp. 1053-1075. URL: <http://www.jstor.org/stable/1864376> (last access: 25.07.2017).

393. Showalter Elaine. A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. London: Virago Press Ltd, 2009. 384p.

394. Showalter, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. *Source: Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 2, Writing and Sexual Difference (Winter, 1981), pp. 179 - 205. URL: <http://www.jstor.org/stable/1343159> (last access: 25.07.2017).

395. Showalter, Elaine. Towards a Feminist Poetics. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London, 1986. URL: http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm (last access: 22.07.2017).

396. Siljak Ana. Friedrich Nietzsche, Dmitrii Merezhkovskii, and the Russian Renaissance. *Canadian Slavonic Papers*. 2018. 60:1-2, 236 - 255. DOI: 10.1080/00085006.2018.1445417 (last access: 22.05.2018).

397. Stoller, Robert J. Sex and gender: on the development of masculinity and

femininity. New York, 1968. 383 p.

398. *The Poetics of Gender*. ed. Nancy K. Miller. New York, 1986.

399. *Treasury of Latin Prayers* est. April, MCMXCVIII by Michael Martin.
copyright 2018. URL: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/AveMarisStella.html> (last access: 12.07.2018)

400. Tuttle Lisa. *Women Inspired by Women*. Larousse Harrap Publishers, 1988. 216p.

401. Unger Rhoda K. Toward a redefinition of sex and gender. *American Psychologist*. 1979. Vol 34. No. 11. pp. 1085 - 1094.

402. Whitmore Ashley. «“life Is A Luminous Halo”: Gender And Androgynous Time In Virginia Woolf» (2015). *Wayne State University Dissertations*. 1354. URL: https://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/1354 (last access: 22.03.2018).