

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024010069

Репрезентация фемининности в поэтических книгах эпохи революции и Гражданской войны

© 2024 г. Е. В. Кузнецова

Кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
ORCID ID:0000-0001-6045-2162
katkuz1@mail.ru

Резюме. В статье рассматриваются несколько поэтических сборников 1917–1922 гг., представляющих интерес с точки зрения репрезентации фемининности как в выборе заглавий, так и в мотивно-образном и тематическом наполнении. Данный период в истории России характеризуется кризисом прежних социальных и культурных норм и моделей поведения, в том числе традиционной женственности, отличается появлением новых гендерных ролей, например революционерки или женщины-воина. Однако анализ женских поэтических книг демонстрирует, что прежние архетипы фемининности или узнаваемые типажи, например образ матери или богемной роковой красавицы, не только не исчезают, но и актуализируются, а женщины-поэтессы новой волны смелее выражают свою авторскую субъектность, нежели их предшественницы в первые десятилетия XX в.

Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100 «Конструирование фемининности в литературе и культуре русского модернизма», <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) в ИМЛИ РАН.

Ключевые слова: Н. Поплавская, С. Дубнова, М. Шкапская, А. Баркова, Н. Грушко, революция 1917 г. и Гражданская война, женская лирика, фемининность, авторская субъектность.

Для цитирования: Кузнецова Е.В. Репрезентация фемининности в поэтических книгах эпохи революции и Гражданской войны // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 1. С. 59–72. DOI: 10.31857/S1605788024010069

Representation of Femininity in the Poetry Books of the Era of Revolution and Civil War

© 2024 Ekaterina V. Kuznetsova

Cand. Sci. (Philol.),
Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
ORCID ID:0000-0001-6045-2162
katkuz1@mail.ru

Abstract. The article examines several poetry collections of 1917–1922, which are of interest from the point of view of the representation of femininity both in the choice of titles and in the motif-figurative and thematic content. This period in the history of Russia is characterized by a crisis of previous social and cultural norms and behaviors, including traditional femininity, characterized by the emergence of new gender roles, for example, a revolutionary or a warrior woman. However, the analysis of women's poetry books demonstrates

that the former archetypes of femininity or recognizable types, for example, the image of a mother or a bohemian fatal beauty, not only do not disappear, but are also actualized, and women poets of the new wave boldly express their author's subjectivity than their predecessors in the first decades of the twentieth century.

Acknowledgements. The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project No 19-78-100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS.

Key words: N. Poplavskaya, S. Dubnova, M. Shkapskaya, A. Barkova, N. Grushko, The Revolution of 1917 and the Civil War, female lyrics, femininity, author's subjectivity.

For citation: Kuznetsova, E.V. *Reprezentatsiya femininnosti v poeticheskikh knigakh epokhi revolyutsii i Grazhdanskoy voyny* [Representation of Femininity in the Poetry Books of the Era of Revolution and Civil War]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 1, pp. 59–72. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024010069

Эпоха революции и Гражданской войны в России – это страшное пятилетие с 1917 по 1922 г. В это время страна оказалась охвачена военным противостоянием, разгулом преступности, ужасающим голодом, разрухой, утратой дворянской культуры. Коренной слом намечился во всех сферах социальной и политической жизни, пересмотру подверглись традиционный уклад и ценности, искусство и культура, а также отношения между полами и представления о нормативности каждого гендера: «...каждой исторической эпохе свойственны определенные представления о “мужском” и “женском”, и крушение этих социокультурных стереотипов – процесс, затрагивающий разные социальные институты и дискурсивные практики. Особой остроты и драматизма различение пол/гендер достигает в ситуациях социального динамизма, и русская революция 1917 года являет собой пример наиболее радикального пересмотра утвердившихся социальных стратификаций и ценностных ориентиров, что, при обращении к литературе послереволюционной эпохи, дает богатый материал для анализа процессов перераспределения смыслов на оси мужское/женское и форм их представлений», – пишет Н.Ю. Грякалова [1, с. 131–132].

Особенно жестоким это время было по отношению к самым беззащитным, к женщинам и детям, хотя на уровне официального дискурса утверждалось обратное – освобождение, раскрепощение женщины, обладающей отныне всеми правами: «Казалось бы, женщина, по природе своей замкнутая в узком мире душевных переживаний, лишённая масштаба осмысления происходящего (в силу меньшей включенности в политические события), должна и меньше страдать от исторических катаклизмов времени, в котором ей суждено было родиться и реализовывать свои возможности. Но если историческое колесо прокатывается по ее судьбе, женщина оказывается под двойным

ударом, проживая все испытания страны как трагедию личной жизни, осознавая себя пассивной жертвой механических, чуждых законов» [2, с. 10].

В данной статье мы бы хотели коснуться проблемы переживания этого периода свидетельницами эпохи и проследить отражение трансформации женской идентичности в доминирующих темах, мотивах и образах их поэтических сборников, а также в выборе заглавий для них. Какие изменения происходили в самосознании женщин, как это тяжелое время сказалось на восприятии ими нормативной женственности, претерпевает ли она существенную эволюцию или мы можем наблюдать инерцию прежних моделей и архетипов фемининности? Ощущают ли себя женщины «пассивными жертвами» или, наоборот, активными участницами перемен? Какие героини мировой культуры становятся для них ключевыми? В качестве материала исследования мы обратимся к поэтическим книгам и отдельным произведениям, которые выпускались поэтессами в это время и демонстрировали женскую проблематику уже в самом заглавии – квинтэссенции сути всего произведения.

Н.Ю. Веселова и Е.В. Иванова отмечают: «О смысловой наполненности заглавия, делающей его уникальной информативной частью произведения, литературоведы писали неоднократно, начиная с 30-х годов. Л.С. Выготский называл заглавие доминантой смысла, С.Д. Кржижановский – “ведущим книгу словосочетанием”, подчеркивая внутреннюю форму термина, то, что выдается автором за *главное* книги. Современный исследователь В.А. Кухаренко утверждает, что в заглавие помещается “главная, а часто единственная формулировка авторского концепта”» [3, с. 205]. Таким образом, заглавие конденсирует смысл текста, и зачастую исследователи определяют его как «ключевое слово», «сильную позицию текста» и даже «однофразовый текст» [3].

Н.А. Кожина дополняет данные наблюдения, доказывая, что заглавие является «одновременно именем художественного произведения и индивидуально-авторским высказыванием о нем» [4, с. 10]. В связи с наличием *автомета-рефлексивности* анализ женских стихотворных сборников, декларирующих проблему женственности самим заглавием, представляется особенно показательным.

Начнем с небольшого экскурса в предшествующие десятилетия, чтобы нагляднее представить те особенности, которые мы можем наблюдать в названиях женских поэтических книг интересующего нас периода. На рубеже XIX–XX вв. женская лирика претерпела бурное развитие. На литературном поле появились новые яркие имена: З. Гиппиус, П. Соловьева (Allegro), М. Лохвицкая, Е. Дмитриева (Черубина де Габриак), Любовь Столица, Галина Галина, Татьяна Щепкина-Куперник, А. Герцык, Н. Львова, М. Цветаева, А. Ахматова и др. Бум женской лирики вызвал полемику в критике, об этом явлении как о примете новой литературы и социальных изменений в обществе писали Ин. Анненский, М. Волошин, В. Ходасевич, С. Городецкий, В. Шершеневич, Н. Гумилев, В. Брюсов, А. Гизетти и др. Вступали в дискуссию о женском творчестве и сами писательницы: в 1914 году, например, вышли сразу две статьи – «Женская поэзия» М. Шагинян и «Холод утра (несколько слов о женском творчестве)» Н. Львова. Однако появление в сфере поэзии большого количества авторов-женщин не значило, что женственность будет открыто манифестироваться в их текстах. Предубеждение против женских творческих способностей и отчасти собственные сомнения женщин-авторов в значимости своего поэтического высказывания, наличие в андроцентричной культуре модерна архетипа «поэта», «автора», «гения» или, иными словами, «четко выраженной маскулинности категории творческого субъекта» [5, с. 332], вынуждали писательниц искать различные способы репрезентации их лирического субъекта: «Поэтессам, входившим в литературу, приходилось преодолевать двойное сопротивление: не только недоверие к новому таланту (а оно всегда существует в критике и в читательской массе), но и недоверие к тому, что этот талант принадлежит женщине...» [2, с. 8].

Анализ женской поэзии демонстрирует в этом плане несколько писательских стратегий. Ряд авторов активно мимикрировали под мужскую ролевую авторскую модель и в собственной лирике создавали маскулинную маску: Зинаида Гиппиус, Поликсена Соловьева, Вера Гедройц

(псевдоним Сергей Гедройц), Мария Лёвберг (имя автора на книге “М. Лёвберг” за счет иностранной фамилии маскировало пол автора). Некоторые поэтессы писали от женского лица, но на своей женкости старались не акцентировать внимание, например Аделаида Герцык, Елизавета Кузьмина-Караваева. Другие, напротив, подчеркивали свою женственность, вносили в поэтические тексты указания на привлекательную внешность лирической героини, ее красоту, молодость, повышенную женскую эмоциональность, чувствительность, социальную роль (невеста, возлюбленная, мать), то есть делали акцент на традиционной женственности: Мирра Лохвицкая, ранние Марина Цветаева и Анна Ахматова, Черубина де Габриак, Мария Закревская-Рейх, Паллада Богданова-Бельская, Надежда Львова и др.¹

Но, что характерно, даже ультрафемининная позиция лирического субъекта, как правило, не отражалась в заглавиях поэтических сборников. Для названий своих книг поэтессы зачастую (и намного чаще поэтов-мужчин) выбирали традиционные безликие названия с указанием жанра: «Стихи» (Вера Гедройц «Стихи и сказки»), «Стихотворения» (так назывались дебютные сборники А. Герцык, П. Соловьевой (Allegro), С. Парнок, Г. Галиной, И. Гриневской, Н. Крандиевской-Толстой и др.; М. Лохвицкая все пять своих прижизненных сборников называла «Стихотворения»), «Собрание стихов» (так был озаглавлен дебютный сборник З. Гиппиус). Интересным образом выбирает названия для своих поэтических книг В.И. Рудич: первый сборник – «Стихотворения», затем «Новые стихотворения», а последний – «Пятый сборник стихов».

Также популярны были нейтральные условно-поэтические метафорические заглавия, никак не указывающие на женское авторство. Например, Людмила Вилькина назвала свой единственный сборник «Мой сад», Надежда Львова – «Старая сказка», А. Ахматова озаглавливает свои первые книги «Вечер» и «Четки», М. Цветаева – «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь», П. Богданова-Бельская выпускает «Амулеты», Мария Закревская-Рейх, забытая ныне, но весьма плодотворная поэтесса начала XX в., издает поэтические книги «Сон жизни», «Чары весны», М. Шагинян – «Первые встречи», “Orientalia”, Н. Тэффи – «Семь

¹ Маскулинность гендерного порядка русского Серебряного века и некоторые способы приспособления писательниц к существованию в андроцентричном литературном мире рассмотрены в монографии К. Эконен «Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме» [5].

огней», Т. Кузьмина-Караваева – «Скифские черепки», П. Соловьева – «Иней», «Плакун-трава», «Вечер», «Последние стихи». Фемининность подобных заглавий практически не ощущается.

Таким образом, можно сделать вывод, что поэтессы Серебряного века самых разных направлений, создающие женственную лирическую героиню или, наоборот, скрывающиеся под мужской маской, воспевающие традиционную фемининность или подрывающие ее, чаще всего *никак не демонстрируют в самом названии своих книг гендерную принадлежность* автора и «женскость» содержания. В качестве исключения можно привести название поэтического сборника Т. Щепкиной-Куперник «Из женских писем» (1898), выдержавшего несколько переизданий и заявляющего как гендер автора, так и женскую точку зрения на мир в качестве лирической темы. Также феминизированные названия сборников выбирает Любовь Столица («Раиня» (1908), «Лада» (1912), «Русь» (1915)). Поэтесса принимала активное участие и в женском движении, печаталась в женских журналах, в частности, ее перу принадлежит статья «Новая Ева», предвещающая усиление роли и значения женщин в новую эпоху [6, с. 106]. На другом полюсе оказалась книга Марии Лёвберг «Лукавый странник» (1916), манифестирующая маскулинную авторскую позицию за счет употребления лексемы «странник» в мужском роде (практически все стихотворения сборника написаны от мужского лица, за исключением гендерно неопределенных текстов). Но в целом подобные примеры единичны и нехарактерны для женской лирики конца XIX – начала XX в., стремившейся идти в общем фарватере большой русской поэзии, задаваемом мужчинами².

В эпоху революции и Гражданской войны ситуация существенным образом меняется. Можно констатировать, что в это время традиционная женственность переживает глубокий кризис, сталкиваясь с вызовами времени. Кажется, что архетипичные женские роли жены и матери на время отходят на второй план. В прогрессивном дискурсе, прежде всего в пропагандистском (плакатном, журнальном, беллетристическом и др.), они заменяются на роли *боевой подруги, революционерки, товарища, комиссара*, которые, однако, не вполне

² Подобное стремление (писать как мужчина-поэт) далеко не всегда увенчивалось успехом, и прийти к общечеловеческому лирическому содержанию смогли только некоторые авторы Серебряного века: З. Гиппиус (путем отказа от женского лирического субъекта), А. Ахматова и М. Цветаева (за счет синтеза «женской» поэзии и поэзии в общепринятом смысле слова).

соответствовали действительности, т.е. не совпадали с реальным положением и самоощущением большей части женщин. Зачастую, оставшись совсем одни, они буквально борются за выживание, не могут себе позволить быть хрупкими, ранимыми, незащищенными, по-старомодному красивыми, но при этом не становятся и «боевыми подругами». Меняется мода, уходят в прошлое такие атрибуты женственности, как длинные волосы, юбки, кружева, зонтики и платья с корсетами. Женщина оказывается в активной позиции не столько по собственному выбору, сколько в силу обстоятельств. Но «освобожденная» женщина-труженица или аллегорическая женская фигура Свободы, ставшие плакатными «иконами» революции, не вполне адекватно отражают внутреннее самоощущение реальных свидетельниц эпохи, переживающих слом традиционной женственности и собственной идентичности.

Обозначившееся расхождение между пропагандистскими лозунгами и реальностью находит выход в малозаметной, периферийной, далекой от официоза части культуры того времени – женской поэзии. Достаточно скоро, в начале 1920-х годов, *очевидный кризис женственности проявляется в ее декларативном, подчеркнутом обозначении, постулировании в заглавии поэтических книг и в обращении к проблематике женскости*. Поэтессы начинают открыто заявлять о своем авторстве, *демонстрировать его в заглавии*, как бы привлекая внимание к себе и к своим проблемам, при этом они зачастую отвергают навязываемые им шаблоны и реставрируют старые модели фемининности.

Надо отметить, что первые революционные годы ознаменовались закономерным спадом в публикации новых поэтических книг, зато в 1920–1922 гг., когда жизнь начала немного возвращаться в мирное русло, выходит сразу несколько дебютных сборников. Но их концепция, в том числе решение вопроса о том, репрезентировать или не репрезентировать женственность и женский пол автора, осмыслялась, несомненно, в предыдущие революционные годы.

Одной из первых поэтических книг новой волны, задавшей темы трагизма женской судьбы в эпоху перемен и социальных катаклизмов, можно считать «Стихи зеленой дамы» 1917 г. Это единственный поэтический сборник рано умершей Натальи Юлиановны Поплавской – поэтессы, актрисы, старшей сестры видного поэта эмиграции Бориса Поплавского³. Заглавие книги красноречи-

³ Точные годы жизни неизвестны. Родилась, предположительно, в конце 1890-х, умерла в 1926–1927 гг. [7, с. 99–109].

во сообщает читателю, что автор не будет маскироваться под агендерного лирического субъекта и размышлять на философские или традиционно лирические темы, наоборот, он будет говорить о женском психологическом опыте, мировосприятии, положении в обществе. Этот вектор прослеживается и в выборе феминизированных названий для разделов книги: «Розы в пудре», «Пепел любовный», «Женское», «Пожелтевшие письма».

Лирическая героиня Поплавской наделена биографическими чертами и принадлежит еще прошлой, дореволюционной эпохе, хотя в ней проявляются уже и новые черты — прямота и открытость поэтического голоса, смелость говорить на запретные темы. Это близкая к миру искусства и богемной среде женщина, пробующая свои силы в литературе и театре (раздел «Отблески рампы», стихотворение «Я актриса. На лице моем...» и др.), но основным содержанием ее жизни остается все же любовь, причем проявляющаяся как мучительная, уничижительная и разрушительная страсть. Болезненность психических проявлений и надрыв как свойства «новой феминности» имплицитно проявляются в эпитете «зеленый», характеризующем феминитив «дама» и несущем коннотации «нездоровый», «болезненный», «неестественный»⁴. В лирике Поплавской переплетаются узнаваемые мотивы А. Ахматовой, И. Северянина, А. Блока, В. Брюсова, А. Вертинского, Н. Львовой и др. Одним из самых известных стихотворений поэтессы стала лирическая пьеса «На мотив Н. Львовой», посвященная памяти предшественницы, покончившей жизнь самоубийством, и заявляющая тему «тяжкого креста» женской любви и зависимости от мужского желания:

Со всех сторон нас жгут и жадное желание
И страстная мольба и нежность робких глаз,
И нам не бросить «нет» извечному страданью
И мы несем свой крест, под тяжестью склоняясь. <...>

*Мы только женщины, и, корчась в страстной муке,
Пред жаждою мужской не можем устоять,*

И всем мы отдаем трепещущие руки
И губы красные, бессильные проклясть.
Нам не порвать кольца пылающих желаний,
Нам не найти пути потерянного вновь.
*И распинает нас, истерзанных страданьем,
На огненных крестах Владычица-Любовь* [9, с. 46–47]⁵.

⁴ А. Шерман в комментариях к переизданию стихотворений Н. Поплавской отмечает также возможную аллюзию в названии сборника на «зеленую даму» абсента и зеленую фею (фейри) или Green Lady из шотландского фольклора [8, с. 110].

⁵ Выделение курсивом в поэтических текстах здесь и далее мое. — Е.К.

Следует отметить переключку заглавий двух дебютных поэтических сборников: «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока и «Стихи зеленой дамы» Н. Поплавской. На наш взгляд, сознательная аллюзия Поплавской, как в самом заглавии, так и в поэтическом содержании книги, образует своеобразный антитезис к лирике раннего Блока периода «зорь». Возвышенное и романтическое переживание любви юным Блоком сменяется у Поплавской нарочито приземленным ее изображением. Лирической темой становится не описание томлений, видений, предчувствий и образов мира идеального, а фиксация предметной реальности, обыденного существования, в котором реализуется вполне земная любовь, а также чувственных (зрительных, обонятельных, осязательных, вкусовых) впечатлений героини. Если связь с ранним Блоком не столь очевидна и реконструируется скорее от обратного, то намного нагляднее проявляется в книге ее зависимость от его последующих поэтических книг. Вечная Женственность у Поплавской, ставшая актрисой и посетительницей ресторанов и кабаков, представляет собой развитие тем и мотивов зрелого Блока, вариации его «Незнакомки» (1906). В качестве примера приведем стихотворение Поплавской «Портрет»:

*Шелк скрипящий черного платья
И жестокая нежность корсета.
В сердце, может быть, стынут проклятья,
Мертвой дымкой взгляды одеты.*

*И под траурным бархатом шляпы
Слоем пудры покрыто лицо.
Тяжки ласки дьявольской лапы,
Все тесней их жадное кольцо. <...>*

*Вы с ней встретитесь всюду, где можно
Хоть минуту забвенья купить,
И от глаз ее, четко-тревожных
Заструится тоскливая нить.*

*Кто она? Эти тонкие руки
Так бессильно и странно сплелись.
А в улыбке ее столько муки
Боязливо стремящейся ввысь* [9, с. 10].

Влияние Блока выдают образы чёрного шелкового платья, «траурной» шляпы, скрывающей лицо, тонких рук и затаенного стана, загадочного взгляда и т.д. Однако следует подчеркнуть, что, несмотря на откровенные заимствования понравившихся поэтических находок, лирику Поплавской неправомерно считать только подражательной и вторичной, не имеющей собственного лирического голоса. Ей свойственны узнаваемая нервность стиля, проявляющаяся в сбоях ритма, проблесках разговорной интонации, глубокий пессимизм, демонстративная приземленность

любви, погруженной в бытовые обстоятельства и даже покупаемой за деньги, но при этом не становящейся грубой, а оставляющей впечатление бессмысленной, обреченной погони за счастьем. Её «Незнакомка» лишена романтического флера и хоть какой-либо связи с «сиреневыми мирами», с потусторонней реальностью Блока. Она представлена как страдающая, отверженная, одинокая, почти неживая, фарфорово-кукольная или, наоборот, уличная... Распухшие губы, запах пудры и театральных кулис, смятые кружева постели, антураж дешевых кафе и гостиничных номеров, образы проституток и дам полусвета, обманутых и покинутых возлюбленных, декласированных представительниц богемы — узнаваемые черты поэтического мира поэтессы. Процируем стихотворение, ставшее известной песней:

Ты едешь пьяная и очень бледная
По темным улицам, домой, одна.
И смутно помнишь ты ту скобку медную
И штору синюю его окна;

А на диване подушки алые,
Духи d'Orsay, коньяк Martel.
Глаза янтарные, всегда усталые,
И губ распухших, горячий хмель.

Пусть муж, обманутый и равнодушный,
Жену покорную, в столовой ждет.
Любовник знает — она послушная,
Молясь и плача, опять придет [9, с. 96].

Характерные приметы времени (марки духов, коньяка), зрительные, цветовые, тактильные, вкусовые детали, создающие картину свидания, напоминают поэтику И. Северянина, но надрывно-обреченная интонация и картины «социального дна» вызывают в памяти стихотворения Н. Некрасова.

Критики встретили сборник Поплавской неодобрительно, В. Ходасевич написал краткую уничижительную рецензию, которую мы приведем полностью:

Стихи г-жи Поплавской — очень модные: тут и самоновейшие приемы стихотворной техники, выработанные поэтами последнего десятилетия, и «утонченно-урбанистические» переживанья, и весь ассортимент изысканности, вынесенных из «фешенебельных» прогулок по Кузнецкому мосту: пудры, духи, коньяки, «прапорщики с синими глазами», разные Пьеро и Арлекины. Но модные стихи эти глубоко несовременны: как-то удивительно даже, что в наши трагические дни пишутся такие пошлости. Извиняюсь за «непоэтическое» сравнение, но когда вся страна ходит босиком по снегу, тут-то и появляются «зеленые» и других цветов дамы, до самых ушей зашнурованные в отличнейшие кожаные ботинки. И это довольно противно [10, с. 243].

Мы не можем упрекнуть критика, воспринявшего в 1918 г. стихи Поплавской как несвоевременные, как почти кощунственные вирши о пустяках и пошлости жизни, несоответствующие трагическому моменту в истории России. Но мы не можем с ним и согласиться. Трагизм эпохи революционных лет эти стихотворения по-своему отражают. Перед нами смелая попытка женщины говорить о содержании своей жизни, которое предстает театрально-вымороженным, искусственным, пышным именно при сопоставлении с реалиями голодного военного Петрограда. И одновременно это попытка удержать эту ускользающую реальность обыденной дамской жизни, состоящей не из войны и «хождения босиком по снегу», а из свиданий, театра, встреч, расставаний, обновок... Это попытка зафиксировать в слове самоощущение молодой женщины, воспринимающей исторический перелом сквозь призму своей частной жизни. И даже эскапизм Поплавской, ее стремление выстроить собственную театрализованную реальность, существующую вне исторических преобразований, весьма показателен. По этому пути шли не только женщины-поэтессы. «Стихи зеленой дамы» по образам (шута, паяца, короля, одинокого человека искусства и т.д.) и мотивам (наркотический дурман, театральность, искусственность бытия, невозможность подлинной любви и т.д.), по трагическому эмоциональному настрою и даже по свободному обращению к литературному наследию Блока, Брюсова, Северянина, Вертинского, Бодлера и др. коррелируют с юношескими стихами К. Вагинова, собранными в неопубликованный при жизни сборник «Парчовая тетрадь» и описывающими также жизнь в революционном Петрограде на сломе эпох.

В 1918 г. выходит сборник Софии Семеновны Дубновой (1885—1986) «Мать», как бы оппонирующий «Стихам зеленой дамы» Поплавской. Это совсем небольшая книжечка, по сути брошюра из пяти стихотворений. На протяжении всего своего творческого пути Дубнова пишет о женщине, но не о женском теле и омуте жестокой любви, не о театральных подмостках, а о душе и мире чувств, о семейном уюте. Она воспеваает традиционные гендерные роли — *невинная девушка, невеста, мать*. Лики возвышенной женственности находят отражение в заглавиях ее стихотворений и циклов дебютного дореволюционного сборника «Осенняя свирель» (1911): «Белые девы», «Девушки», «Девственницы», «Две сестры», «Лики женщин» и др. Но Дубнова солидарна с Поплавской в том, что женская доля печальна, жертвенна,

хотя материнская роль и женщина-мать воспеваются поэтессой:

*Кормлю ребенка на крыльце,
Когда закат румянит пашни.
День нынешний — как день вчерашний,
Все в том же ласковом кольце.*

*Грудь тяжела от молока,
Упрямый рот соски мне ранит...
Как даль, почившая в тумане,
Душа тиха и широка.*

*Душа светла. Обет свершен.
Зерно возрастало и созрело.
От боли извивалось тело,
Но светел божеский закон [11, с. 3].*

Помимо бытового реализма и автобиографизма можно увидеть в поэзии Дубновой отражение метафизики пола В. Розанова, ее стремление вслед за ним обосновать через деторождение женскую идентичность. Философ был последователен в своем сопоставлении «женственности» и «материнства»: «Ничего прекраснее женщины, кормящей грудью младенца своего, не будет» [12, с. 75]. Эти слова он вкладывает, что характерно, в уста Бога и иллюстрирует собственной зарисовкой кормящей сына Гора Исиды. Дубнова не проводит столь глубоких культурных аллюзий, но, безусловно, стремится найти опору в традиционных, архетипических моделях женского поведения.

Описание реалистических подробностей рождения и вскармливания ребенка роднит поэзию Дубновой с более известным сегодня творчеством Марии Михайловны Шкапской (1891–1952), которая начала публиковать отдельные стихотворения в газетах и журнале «Вестник Европы» еще в 1910-х годах, но ее первая книга вышла в 1920 г. и называлась “*Mater Dolorosa*” — «Скорбящая мать» (лат.)⁶. Название книги восходит «к одному из центральных образов христианской живописи — “Скорбящей Богородице”, стоящей у креста, на котором распят ее Божественный Сын» [14, с. 285]. Однако этот образ переосмысливается Шкапской, так как распинаемой становится сама Дева Мария, женский персонаж заменяет собой мужской. М.Л. Гаспаров пишет, что «на кресте распятая Мадонна» — это центральный символ поэзии Шкапской, в творчестве которой библейские мотивы играют ведущую роль [15, с. 664]. Этот вывод исследователя подтверждается словами самой поэтессы: «Источником же, питавшим

⁶ Свой дебютный сборник поэтесса посвятила сыновьям: «Тотику и Атику, моим крохотным сынишкам, посвящаю я эти стихи» [13]. Интимная ласковая посвящения сигнализирует читателю, что он будет допущен в самое святое святое внутреннее женского круга.

мое творчество в смысле устремления и содержания, считаю книгу из книг — Библию» [16, с. 169].

По словам Н.Ю. Грякаловой, в своей лирике Шкапская «последовательно разрабатывает и решает одну-единственную тему — тему “женской Голгофы”, *женского пути* — пути жены, любовницы, матери» (курсив автора. — Е.К.) [1, с. 133]. Традиционная женственность подчеркнута в заглавии через отличительно женскую материнскую функцию, но представлена в книге по-новому. Шкапская раскрывает трагичность этой роли и демонстрирует «тёмные» стороны деторождения с шокирующей для того времени откровенностью. Она пишет о боли и тяготах материнства, в том числе о психологической травме аборт и потере ребёнка. Поэтесса озвучивает специфически женский опыт беременности и воспитания детей, проговаривает то, что ранее считалось слишком интимным, слишком биологическим:

*Да, говорят, что это нужно было...
И был для хищных гарпий страшный корм,
И тело медленно теряло силы,
И укачал, смиряя, хлороформ.*

*И кровь моя текла, не усыхая —
Не радостно, не так, как в прошлый раз,
И после наш смущенный глаз
Не радовала колыбель пустая.*

*Вновь, по-язычески, за жизнь своих детей
Приносим человеческие жертвы.
А Ты, о Господи, Ты не встаешь из мертвых
На этот хруст младенческих костей! [13, с. 27]*

По мнению Н.Ю. Грякаловой, Шкапская «репрезентирует субъекта, чья идентичность (“женскость”) стремится выйти за границы, предписанные общественными и литературными дискурсами, в том числе и символистским с его апелляцией к идеальному Вечноженственному началу, через тематизацию специфического и экстремального опыта женского тела, не освоенного этими дискурсами, — опыта *coitus’a*, беременности, родов, материнства» [17, с. 42]. Иными словами, именно через подчеркнутую женскость поэтической темы Шкапская конструирует субъектность своей лирической героини и свою собственную авторскую субъектность.

С одной стороны, сборники «Мать» и “*Mater Dolorosa*” представляют собой попытки утвердить нормативную фемининность, а с другой стороны, они демонстрируют ее трансформацию под натиском сурового и беспощадного времени. Исчезает идеализация материнства (это труд, боль, страх за детей и т.д.) и самой женщины, которая предстает не как романтическая дева или мистическая Вечная Женственность, а как брэнное,

смертное, страдающее, рожающее и кормящее тело. В более поздних стихотворениях, написанных Шкапской после первого сборника, эта тема находит свое продолжение. Процитируем одно произведение, написанное «мнимой прозой»:

О, эта женская *Голгофа!* – Всю силу крепкую опять в дитя отдай, носи в себе, собой его питай – ни отдыха тебе, ни *вздоха*. Пока, иссохшая, не свалишься в дорожке – хотящие прийти грызут тебя внутри. Земные правила просты и строги: *рожай, потом умри* [16, с. 83–84].

Однако, прибегая к натурализму, поэтесса не отказывается и от метафизических проекций, связанных с женским началом в культуре и выражаемых через архетипические образы и мотивы священного сосуда, пустой и полной чаши, спелых колосьев, ягод и плодов и др. Из концептуализации женского телесного опыта Шкапской выводится представление о непрерывности жизни, противостоящей смерти и смертному телу и проистекающей из репродуктивных особенностей женского организма, – продолжение себя в детях есть осуществление бессмертия.

Смелость поэтесс революционных лет говорить на сугубо женские темы проявилась не только в творчестве Шкапской. Стремление выразить конфликтность и кажущуюся неуместность традиционной женственности в эпоху исторических катастроф демонстрирует заглавие поэтического сборника Татьяны Владимировны Вечорки (1892–1965) «Беспомощная нежность», вышедшего в Тифлисе в 1918 г. В стихотворениях Вечорки заметно ахматовское влияние, явленное в мотивах хрупкой женственности. При этом «натурализм некоторых стихов на “женские темы” сближает поэтессу с М. Шкапской» [18, с. 47–48].

В 1922 г. издается интересный поэтический сборник Натальи Васильевны Грушко (1892–1974) «Ева», также сигнализирующий своим названием, что гендерная проблематика составляет его основное содержание, а автор не скрывает собственный пол. Центральный образ лирической героини – эмансипированная богемная женщина – роднит его со «Стихами зеленой дамы» Поплавской, но эмоциональный настрой книги не минорный, а мажорный. Показательно, что до революции, в начале 1910-х годов, Грушко дебютировала в литературе с поэтическим сборником, озаглавленным абсолютно хрестоматийным и проходным названием «Стихи» (1912). Однако этот первый сборник привлек внимание критики проявлениями бурной чувственности, хотя и вызвал упреки в пошлости и непристойности:

Ее стихи – не совсем грамотный набор трафаретных, давно всем опротивевших пошлостей. Правда, госпожа Грушко уверяет, что ей «бездны творчества ясны»; сказать это едва ли решился и сам Пушкин... Поэтесса любит кого-то, но не кого-нибудь, а «с вариациями» – как «если любят солнца первый луч» и даже «как любит осужденный палача, коль палач умело рубит разом голову... с плеча!». Но бесспорное достоинство книжки г-жи Грушко – превосходная бумага. К сожалению, она испорчена стихами. За восемьдесят маленьких страничек поэтесса просит рубль. Будь эти страницы белые, не жалко было бы дать и полтора [19, с. 123–124].

Подобные уничижительные высказывания критиков выпали на долю не только Грушко (в пошлости, например, неоднократно упрекали Северянина) и не характеризуют ее поэзию как откровенно слабую или графоманскую. «Трафаретные темы», заезженные в мужской поэзии, в женской лирике зачастую звучали свежо именно за счет показательной «литературности». Второй сборник поэтессы «Ева» назван уже демонстративно, и, возможно, на выбор названия повлияла статья Любови Столицы «Новая Ева» (1914), о которой мы уже упоминали.

Фемининность Грушко по-своему далека и от патриархатной нормативности, и от революционных пропагандистских штампов «свободной труженицы» и «строительницы коммунизма». Ее женщина – это городская дама, утонченная, по-декадентски порочная, эгоистичная, думающая о себе, а не о преобразовании мира вокруг, но одновременно самодостаточная, гордая, лишенная характерной для Поплавской покорности, унижительной зависимости от мужского внимания. Издатели антологии «Сто одна поэтесса Серебряного века» несколько сузили тематический диапазон лирики Грушко: «Основная тема поэзии Грушко – психологические переживания эмансипированной женщины, ведущей богемный образ жизни, грешащей и кающейся в своих грехах, чтобы согрешить снова» [18, с. 76]. Мотив женской порочности действительно присутствует в ее стихотворениях, но решается достаточно революционно и по сути реабилитируется. Она постоянно апеллирует к образу прародительницы Евы, которая, по ее мнению, является единственной виновницей грехопадения, произошедшего не по наущению Сатаны, а по *собственной воле жены Адама*. Тем самым *Ева обретает субъектность*, и через нее и все женщины, ее потомки⁷.

⁷ Связь всех женщин с природой и своей праматерью Евой транслирует и Шкапская в сборнике «Кровь-руда» (1922): «Все течет – от праматери Евы к отягченным вещами дням, через каждое новое чрево, приобщаясь все к новым нам» [16, с. 80]. По мнению Я.Д. Чечнёва, «находясь на расстоянии нескольких веков от праматери, лирическая героиня Шкапской в Новое время размышляет о предназначении женщины – продолжательницы рода, тело которой – результат смешения кровей многих поколений, от древности до современности» [20, с. 148].

Но мотивами раскаяния и греха лирика Грушко не исчерпывается, тем более что «покаяние» лирической героини не вполне искреннее: свою порочность она трактует как смелость и вызов. В меньшей мере Грушко свойственно восхищение женщиной, ее красотой, грацией, хитростью, способностью покорять сердца и повелевать другими людьми, прежде всего — мужчинами. Цельность и априорная полноценность, полноправность женщины утверждаются в стихотворении, открывающем сборник «Ева» и звучащем как жизненное и творческое кредо:

*Я — Ева, Жизнь, Начало
всех Начал,
И путь мой — путь борьбы,
и лик мой — лик смиренья.
Я сеяла мятеж и мир вела
к спасенью,
Иегова меня проклятьем
увенчал...
Я — Женщина,
Начало всех Начал. <...>
Влачилась в тюрьмах я и плакала в гареме,
И мир бы потонул навек в моих слезах,
Но родила Христа я в нищем Вифлееме,
И ангелы хвалу мне пели в небесах [21, с. 7–8].*

Далее в сборнике следуют стихотворения, репрезентирующие разные облики женственности на протяжении истории: «Мессалина», «Маркиза», «Жена воеводы», «Старая дева», «Лэди», «Танцовщица», «Балерина», «Сестры», «Шахеразада», «Султанша» и др. Посвящает Грушко стихи и своим современницам, рисуя в стихотворных посланиях облик современной женщины — сложной, противоречивой, одухотворенной: «Анне Ахматовой», «Анна Радлова (портрет)», «А...ой». Сквозь годы холода и голода поэтесса проносит образ эмансипированной дамы, ведущей богемный образ жизни, стремящейся не к борьбе за социальную справедливость, а к телесным удовольствиям и наслаждениям, в том числе искусственного, наркотического происхождения. Запоздалые бодлеровско-декадентские мотивы раскрываются, например, в цикле «Гашиш» в стихотворении «1914 год»:

*Золотыми удавами блики
От курильниц скользят в сумрак ниш,
В пенно-белой, прозрачной тунике
Я курю с моим другом гашиш.

Там, за окнами, город взволнован,
Говорят — в целом мире война...
Бледный друг мой уже околдован,
Я — печальна и гневом пьяна. <...>

И, дрожа, словно стебель ириса,
И бледней, чем его лепестки,
Я ищу своего Озириса
В глубине моей вечной тоски [21, с. 36].*

Очевидно, что подобные строки звучали в советской России в 1922 г. как эхо из какого-то другого мира, но, возможно, их контраст с современностью — это тот эффект, на который и рассчитывала Грушко. Типаж ее лирической героини можно обозначить как «бывшая», «чуждая», прибегнув к терминологии Н. Плунгян [22]. Следует отметить смелость Грушко, обратившейся к подобным женским типажам в то время, когда в официальном дискурсе они уже активно высмеивались как социально чуждые «буржуазки» и «мадемуазели Зи-Зи» [22, с. 15]. В цикле «Гашиш» возникает еще один архетип феминности, дополняющий центральный образ Евы, — древнеегипетская богиня Исида, верная жена, искавшая по всему свету части тела своего умерщвленного божественного супруга Осириса, нашедшая и оживившая его. У Грушко этот миф получает толкование в духе философии Платона и означает вечный поиск идеального возлюбленного, заветной второй половины.

Поэтесса также не минует проблематики материнства и посвящает ей стихотворения «Кобыльская песня», «Крестьянка», «Мать». Можно сказать, что не строительство нового мира, а *тема рождающей и кормящей женщины* становится одной из магистральных в женской лирике эпохи революции и Гражданской войны, тогда как в первые десятилетия XX в. она практически не звучала (отдельные стихотворения своим детям посвящают, например, М. Лохвицкая и М. Цветаева, о социальной проблематике материнства в контексте нищеты и незащитности женщины пишут М. Закревская-Рейх и Т. Щепкина-Куперник, но эта тема все же не становится в их творчестве магистральной).

Обратимся теперь к одной из самых ярких женских поэтических книг данной эпохи, аккумулирующей многие из уже рассмотренных мотивов и аспектов гендерной проблематики. В 1922 г. выходит дебютный сборник Анны Александровны Барковой (1901–1976) с декларативным названием «Женщина», в котором модели нормативной феминности вступают в трагическое столкновение с новыми ролями и стереотипами поведения, диктуемыми эпохой. Например, официальный дискурс 1920-х годов репрезентировал десексуализированный и маскулинизированный женский образ: «<...> женщины с плакатов и обложек журналов статные, мускулистые, с суровыми и решительными лицами, спортивные, одетые очень просто и без каких-либо украшений, волосы — сексуально привлекательная для мужчин деталь — часто скрыты под платком или иным головным

убором» [23, с. 116–117]. Но поэзия Барковой раскрывает нам, как нелегко декларируемые властью новые гендерные нормы воспринимались и переживались самой женщиной изнутри. Поэтесса решает для себя самой быть или не быть женственной, носить или не носить длинные волосы и красивую одежду (см., например, стихотворение «Побежденная»: «Длинных волос мне так жалко, так жалко!» [24, с. 31]), выступать ли в роли возлюбленной, ожидающей своего жениха, или примерить на себя роль воина, борца за дело революции, красноармейки. Новые модели поведения осваиваются легче, нежели перемены внешнего облика. О самой нетипичной для женщины роли Баркова пишет бодрое стихотворение «Красноармейка»:

...Я играю легко винтовкой,
Накинув шинель на плечо.
В руке моей крепкой — сноровка,
А в жилах отвага течет [24, с. 10].

Образ бойца Красной армии не был биографическим, Баркова не участвовала в Гражданской войне, но она вплетает его в свой автобиографический миф как важную примету «новой женщины». Поэтесса стремится вызвать у читателя ощущение полной авторской искренности и подлинности передаваемого опыта, и для этого в сборнике «Женщина» «вымышленные» стихотворения чередуются с произведениями, отсылающими к реальным фактам биографии автора (бедное детство в провинции, переезд в Москву, круг чтения и т.д.). В контексте данных стихотворений «военные» тексты воспринимаются читателем как жизненные. Вероятно, на ролевую модель женщины-воина, смелой, сильной и дерзкой, повлияла слава легендарной «атаманши-Маруси» (Марии Григорьевны Никифоровой (1890–1919)), воевавшей на территории современной Украины⁸.

Наиболее красноречиво противоречия и амбивалентность новой феминности проговариваются в стихотворении «Амазонка». Его героиня «тоскует по традиционной феминности, по нормативному “женскому миру”, включающему в себя такие категории, как “тепло”, “мягкость”, “отдых”, “досуг”, “развлечение”, “красота”, “мечты”, безопасное, “огороженное” пространство (и в то же время подразумевающей подчиненность женщины, искусственность и ограниченность ее маленького мирка), но осознает невозможность для себя в этот мир вписаться» [26, с. 188]:

⁸ См. подробнее в статье О.А. Симоновой «Образ атаманши Маруси в литературе 1920–1930-х гг.» [25, с. 363–380].

На подушечку нежную теплого счастья
Иногда я мечтаю склониться,
И мечтаю украсть я,
Что щебечущим женщинам снится.

Но нельзя в боевой запыленной одежде
Забраться в садик наивных мечтаний...
И тоскую я: где же,
Где мои серебристые ткани!

Привлекает, манит лукаво подушечка
Амазонку с оружием грозным;
Я не буду игрушкой:
Невозможно, и скучно, и поздно! [24, с. 35]

Размышляя о гендерной специфике поэтического творчества Барковой, В.Б. Зусева-Озкан отмечает, что ключевым для нее становится мифологизированный образ *воительницы*, апроприрующий маскулинные модели поведения воина и защитника. Фемининная гендерная роль проблематизируется, отчасти ощущается как внешняя, навязываемая, не соответствующая буйной жизненной силе, смелости, удали героини, которые ей хочется проявить. По мнению В.Б. Зусевой-Озкан, поэтическая книга Барковой «строится на борьбе полюсов, борьбе противоречий в душе лирической героини: это, с одной стороны, стремление стать “новой” женщиной, отринувшей все цепи прошлого — в том числе нежность, жалость, хрупкость (а также материнство), и неспособность вполне это осуществить, с другой» [26, с. 185]. Борьба с собой дается нелегко, приносит душевные раны, одиночество (см., например, в стихотворении «Нежность»: «Над нежностью своей я молоток поднимаю», «Нежность мое сердце точит и точит» [24, с. 48]), так как роль женщины-воина столь же внешняя, как и роль хрупкой и беззащитной «романтической девушки» прошлого. Поэтому нельзя утверждать, что Баркова каким-то образом стремится изжить или редуцировать женственность, скорее речь идет о пересмотре нормативности, о расширении представлений о том, что есть современная женщина, рожденная революцией и Гражданской войной, и самое главное — в фокусе ее внимания постоянная демонстрация столкновения, конфликта «старой» и «новой» женщины, феминности и маскулинности в самоощущении лирической героини.

Двойственность декларируется практически во всех произведениях сборника, например в следующих строках стихотворения «Я холодную свободу люблю...»:

...Говорю двойными словами
Я, мятежница-амазонка,
А сердце плачет тайными слезами
Пугливой женщины-ребенка [24, с. 51].

И в другом стихотворении «Губительный цветок»:

*Я женщина – твердый воин.
А в сердце вырос цветок.
Он душит, нежен и строен,
Но, право, очень жесток [24, с. 59].*

Амбивалентность лирической героини Барковой «считывали» критики еще в 1920-х годах: «<...> какая богатая связь у этой дочери пролетариата между амазонкой в ней и скорбной возлюбленной», – писал А. Луначарский [27, с. 3–4]. Заметным мотивом ее дебютного сборника является также ощущение переходности текущего момента истории, с чем и связана психологическая раздвоенность ее героини, оказавшейся на сломе эпох. С одной стороны, она обращается к грядущей женщине и поэтессе, к тем, кто воплотится в новую эру, – «Две поэтессы», «Грядущая», «Женщина». А с другой стороны, размышляет о женщинах прошлого – «Сафо», «Две женщины». Интересно решает поэтесса тему материнства, столь ярко прозвучавшую у ее современниц. Она не ощущает себя способной к естественному деторождению, предпочитая мыслить о себе в переносном смысле как о всеобщей праматери всех новых поколений, матери духовной, а не биологической:

*Придите ко мне, страдающие;
Я – ваша ласковая мать.
Веков величавых чающие,
Вам – любви моей печать. <...>*

*Века мое сердце билось
В объятиях железных сетей,
А теперь оно раскрылось
Миллионами земных детей [24, с. 43].*

Итак, перечислим основные образные модели, к которым прибегает поэтесса в своей попытке определить сущность современной женщины: *поэтесса, новая амазонка, красноармейка, протечка грядущей женщины – нищенская сверхженщина, анти-Сафо (женщина с мужскими чертами), преступница (отступница от идеалов революции), женщина-ребенок, праматерь, духовная мать*. Столь противопоставленные модели феминности скрепляются единым глубинным самоощущением мятущейся, бунтующей лирической героини, проступающим практически в каждом стихотворении.

Следует упомянуть еще об одном поэтическом сборнике, чудом вышедшем в свет в 1923 г. в разгар большевистского похода на церковь. Это книга «Монастырское» В.Г. Малахеевой-Мирович (1869–1954). Название книги не заявляет о гендерной проблематике, но весь сборник посвящен описанию духовного мира православной

женщины, разным оттенкам ее религиозного чувства («от слезной молитвы до экстаза, от кроткого смирения – до страха житейских искушений») [18, с. 139], обычаям церковных праздников, заботливо поддерживаемым женским трудом, повседневному опыту переживания и воплощения веры. Лирическая героиня Малахеевой-Мирович – это послушница и прихожанка, участница религиозной жизни общины. Она также описывает стариц, черниц и монахинь православных монастырей, чей мир необратимо уходит в прошлое.

Характерно, что русские поэтессы, стартовавшие в дореволюционный период, чаще продолжают выпускать сборники с абстрактно-метафорическими названиями, например, София Парнок после 1917 г. издает книги «Розы Пиэрии», «Лоза», «Музыка», «Вполголоса» (наиболее провокативные стихотворения, посвященные подругам и возлюбленным последних лет жизни Парнок, вообще не публикуются при ее жизни). Многие авторы-женщины после революции отказываются от лирического самовыражения, уходят в беллетристику или переводы: Мариэтта Шагинян, Анна Радлова, Мария Лёвберг и др. Подчеркнутая феминизация заглавия чаще свойственна молодым писательницам, пришедшим в литературу в годы Гражданской войны (Т. Вечорка, А. Баркова, М. Шапская).

Итак, заглавия женских поэтических сборников 1917–1922 гг. демонстрируют большую свободу и смелость в выражении женственности, нежели поэтические книги их предшественниц рубежа XIX–XX вв. Разные лики женщины выходят на первый план, стремятся привлечь внимание читателя уже на этапе знакомства с обложкой. Кризис феминности, наблюдаемый в разрушенной или быстро меняющейся повседневной жизни, проявляется в литературе в том, что в женском творчестве она подвергается более пристальной рефлексии. Поэтическое слово фиксирует для будущих поколений как уходящие типажи эпохи («эмансипе», роковая женщина или православная монахиня), так и новые социальные явления – женщина-воин, революционерка, ищущая себя и свое место в постреволюционной России.

С одной стороны, молодые авторы для осмысления собственной женской идентичности, как и их старшие современницы, обращаются к «вечным» образам *Евы, Девы Марии, Марии Магдалины, Исиды, амазонки* и др., в их стихах фиксируются такие атрибуты женственности, как длинные волосы, хрупкость, нежность, красивая одежда и др. Но, с другой стороны, появляются новые типажи (*красноармейка, революционерка*), а привычные ролевые

модели десакрализируются (несмотря на мифопоэтические метафоры и сравнения), раскрываются вне традиционного мистицизма или романтического идеализма. В женскую поэзию врывается реальность с ее бытовыми и физиологическими деталями, поэтическое творчество становится человеческим документом, отражающим исторические веяния и разные лики женственности: богемная писательница или актриса на обломках старой культуры (Н. Поплавская, Н. Грушко), новая мать, рожающая детей в чад войны и разрушенного быта (С. Дубнова, Т. Вечорка, М. Шкапская), прихожанка и монахиня (В. Малахьева-Мирович) или «новая амазонка», борющаяся с собственной женственностью и слабостью (А. Баркова).

Однако нельзя сказать, что женщины быстро и охотно перенимают предписываемые им официальным дискурсом роли, скорее мы наблюдаем конфликт их внутреннего самоощущения и типажей, предлагаемых эпохой. Мы видим, как старое, в том числе литературная традиция, переплетается с новым, как, несмотря на активно внедряющуюся большевистской властью модель маскулинизированной женственности и образ «женщины-товарища», занятого общественной, а не личной и семейной жизнью, в поэзии сохраняются и даже усиливаются в начале 1920-х годов многие патриархатные культурные коды, социальные практики и отношения. И это происходит не только в силу культурной инерции, но и в результате стремления что-то противопоставить агрессивным образам женщины-революционерки и боевой подруги. Все авторы, о которых шла речь, используют феминитивы в заглавиях своих книг и отдельных стихотворений для конструирования и подчеркивания своей авторской субъектности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Грякалова Н.Ю.* «Mater Dolorosa»: Диалог Марии Шкапской и Бориса Пильняка 1920-х годов // Грякалова Н.Ю. Человек модерна: биография – рефлексия – письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 131–149.
2. *Кушлина О.Б., Никольская Т.Л.* Предисловие // Сто одна поэтесса Серебряного века. СПб.: Деан, 2000. С. 3–10.
3. *Веселова Н.Ю., Иванова Е.В.* Заглавие // Теория литературы: В 2 т. Том 2. Произведение. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 199–229.
4. *Кожина Н.А.* Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX–XX вв.). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996. 22 с.
5. *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.
6. *Столица Л.* Новая Ева // Современная женщина. 1914. № 5 (16), 10 июня. С. 106.
7. *Шерман А.* Наталья Юлиановна Поплавская. Биографический очерк // Поплавская Н. Стихи зеленой дамы: 1914–1916 / Подгот. текста, биограф. очерк и коммент. А. Шермана. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2017. С. 99–109.
8. *Шерман А.* Комментарии // Поплавская Н. Стихи зеленой дамы: 1914–1916 / Подгот. текста, биограф. очерк и коммент. А. Шермана. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2017. С. 110–119.
9. *Поплавская Н.* Стихи зеленой дамы: 1914–1916. М., 1917. 118 с.
10. *Ходасевич В.Ф.* Наталия Поплавская. Стихи зеленой дамы // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. Критика и публицистика (1905–1927). М.: Русский путь, 2010. 716 с.
11. *Дубнова С.* Мать. Петроград, 1918. 5 с.
12. *Розанов В.В.* Собрание сочинений в 30 т. Т. 14. М.: Республика; СПб.: Росток, 2002. 526 с.
13. *Шкапская М.* Mater Dolorosa. Петербург, 1921. 33 с.
14. *Гачева А.Г.* Философ в диалоге с поэтом: письма А.К. Горского М.М. Шкапской // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 3: Письма и дневники в русском литературном наследии XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 261–293.
15. *Гаспаров М.Л.* Мария Шкапская – забытая поэтесса // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 4: Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 661–667.
16. *Шкапская М.* Час вечерний. Стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2000. 192 с.
17. *Грякалова Н.Ю.* Диалог М. Шкапской и Б. Пильняка начала 1920-х годов // Русская литература. 2004. № 4. С. 40–53.
18. Сто одна поэтесса Серебряного века. Антология / Составл. и биограф. статьи М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская. СПб.: Деан, 2000. 238 с.
19. *Грушко Н.* Стихи. СПб. 1912 (рец.) // Новый журнал для всех. 1912. № 4. С. 123–124.
20. *Чечнёв Я.Д.* Ампула лирической героини в поэзии М.М. Шкапской: к постановке проблемы // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 140–152.
21. *Грушко Н.* Ева: стихотворения. Петербург, 1922. 94 с.
22. *Плунгян Н.* Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. М.: Музей «Гараж», 2022. 288 с.

23. Демидова О.Р., Потехина Е.А. Гендерные модели в культуре, или О философии мужского и женского. СПб.: Алетей, 2023. 178 с.
24. Баркова А. Женщина. Петербург: Гос. издательство, 1922. 94 с.
25. Симонова О.А. Образ атаманши Маруси в литературе 1920–1930-х гг. // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 363–380.
26. Зусева-Озкан В.Б. «Я женщина – твердый воин»: образ воительницы в лирике А.А. Барковой // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 184–201.
27. Луначарский А. [Предисловие] // Баркова А. Женщина. Петербург: Петроград, 1922. С. 3–4.
8. Sherman, A. *Kommentarii* [Comments]. Poplavskaya, N. *Stikhi zelenoy damy: 1914–1916* [Poems of the Green Lady: 1914–1916]. *Podgot. teksta, biogr. ocherk i komment. A. Shermana* [Text Preparation, Biographical Sketch and Comments by A. Sherman]. B.m.: Salamandra P.V.V. Publ., 2017, pp. 110–119. (In Russ.)
9. Poplavskaya, N. *Stikhi zelenoy damy: 1914–1916* [Poems of the Green Lady: 1914–1916]. Moscow, 1917. 118 p. (In Russ.)
10. Khodasevich, V.F. *Nataliya Poplavskaya. Stikhi zelenoy damy. Sobranie sochineniy: V 8 t. T. 2. Kritika i publitsistika (1905–1927)* [Nataliya Poplavskaya. Poems of the Green Lady: 1914–1916: in 8 Vols., Vol. 2. Criticism and Journalism]. Moscow: Russky put' Publ., 2010. 716 p. (In Russ.)
11. Dubnova, S. *Mat'* [Mother]. Petrograd, 1918. 5 p. (In Russ.)

REFERENCES

1. Gryakalova, N.Yu. “*Mater Dolorosa*”: *Dialog Marii Shkapskoy i Borisa Pil'nyaka 1920-kh godov* [The dialogue of Maria Shkapskaya and Boris Pilnyak of the 1920s]. Gryakalova, N.Yu. *Chelovek moderna: biografiya – refleksiya – pis'mo* [Man of modernity: biography – reflection – letter]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin Publ., 2008, pp. 131–149. (In Russ.)
2. Kushlina, O.B., Nikolskaya, T.L. *Predislovie* [Preface]. *Sto odna poetessa Serebryanogo veka. Antologiya* [One hundred and one poetesses of the Silver Age. Anthology]. St. Petersburg: Dean Publ., 2000, pp. 3–10. (In Russ.)
3. Veselova, N.Yu., Ivanova, E.V. *Zaglavie* [Title]. *Teoriya literatury. V 2 t. T. II. Proizvedenie* [Theory of literature. In 2 vols. Vol. II. Composition]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2011, pp. 199–229. (In Russ.)
4. Kozhina, N.A. *Zaglavie khudozhestvennogo proizvedeniya: Struktura, funktsii, tipologiya (na materiale russkoy prozy XIX–XX vv.)* [Title of the work of art: Structure, functions, typology (based on the material of Russian prose of the XIX–XX centuries)]. Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. Moscow, 1996. 22 p. (In Russ.)
5. Ekonen, K. *Tvorets, subjekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pisma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)
6. Stolitsa, L. *Novaya Eva* [New Eva]. *Sovremennaya zhenshchina* [Modern Woman]. 1914, No. 5 (16), June 10, p. 106. (In Russ.)
7. Sherman, A. *Natalya Yulianovna Poplavskaya. Biograficheskiy ocherk* [Natalia Yulianovna Poplavskaya. Biographical Sketch]. Poplavskaya, N. *Stikhi zelenoy damy: 1914–1916* [Poems of the green lady: 1914–1916]. *Podgot. teksta, biogr. ocherk i komment. A. Shermana* [Text Preparation, Biographical Sketch and Comments by A. Sherman]. B.m.: Salamandra P.V.V. Publ., 2017, pp. 99–109. (In Russ.)
12. Rozanov, V.V. *Sobranie sochineniy: v 30 t., T. 14.* [Collected Works in 30 Volumes, Vol. 14]. Moscow, Respublika Publ.; St. Petersburg: Rostok Publ., 2002. 526 p. (In Russ.)
13. Shkapskaya, M. *Mater Dolorosa* [Mater Dolorosa]. St. Petersburg, 1921. 33 p. (In Russ.)
14. Gacheva, A.G. *Filosof v dialoge s poetom: pisma A.K. Gorskogo M.M. Shkapskoy* [The Philosopher in Dialogue with the Poet: Letters of A.K. Gorsky to M.M. Shkapskaya]. *Tekstologicheskiy vremennik. Russkaya literatura XX veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniya. Kn. 3: Pisma i dnevniki v russkom literaturnom nasledii XX veka* [A Textual Timeline. Russian Literature of the 20th Century: Issues of Textual and Source Studies. Book 3: Letters and Diaries in the Russian Literary Heritage of the 20th Century.]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2018, pp. 261–293. (In Russ.)
15. Gasparov, M.L. *Mariya Shkapskaya – zabytaya poetessa* [Maria Shkapskaya – the Forgotten Poetess]. Gasparov, M.L. *Izbrannye trudy. T. 4: Lingvistika stikha. Analizy i interpretatsii* [Selected Works. Vol. 4: Linguistics of Verse. Analyses and Interpretations]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2012, pp. 661–667. (In Russ.)
16. Shkapskaya, M. *Chas vecherniy. Stikhi* [Evening Hour. Poems]. St. Petersburg: Limbus Press Publ., 2000. 192 p. (In Russ.)
17. Gryakalova, N.Yu. *Dialog M. Shkapskoy i B. Pilnyaka nachala 1920-kh godov* [Dialogue between M. Shkapskaya and B. Pilnyak of the Early 1920s]. *Russkaya literatura* [Russian Literature]. 2004, No. 4, pp. 40–53. (In Russ.)
18. *Sto odna poetessa Serebryanogo veka. Antologiya* [One Hundred and One Poetesses of the Silver Age. Anthology]. Sostavl. i biograf. statji M.L. Gasparov, O.B. Kushlina, T.L. Nikolskaya [Compilation and Biographical Articles of M.L. Gasparov, O.B. Kushlina, T.L. Nikolskaya]. St. Petersburg: Dean Publ., 2000. 238 p. (In Russ.)

19. Grushko, N. *Stikhi. SPb. 1912 (rets.)* [Poems. St. Petersburg. 1912 (Review)]. *Novyy zhurnal dlya vsekh* [New Journal for Everybody]. 1912, No. 4, pp. 123–124. (In Russ.)
20. Chechnev, Ya.D. *Amplua liricheskoy geroini v poezii M.M. Shkapskoy: k postanovke problemy* [The Role of the Lyrical Heroine in the Poetry of M.M. Shkapskaya: Towards the Formulation of the Problem]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal* [Siberian Philological Journal]. 2022, No. 4, pp. 140–152. (In Russ.)
21. Grushko, N. *Eva: stikhotvoreniya* [Eva: poems]. St. Petersburg, 1922. 94 p. (In Russ.)
22. Plungyan, N. *Rozhdenie sovetskoy zhenshchiny. Rabotnitsa, krestyanka, letchitsa, “byvshaya” i drugie v iskusstve 1917–1939 godov* [The Birth of a Soviet Woman. Worker, Peasant, Pilot, “Former” and Others in the Art of 1917–1939]. Moscow: Muzei “Garazh” Publ., 2022. 288 p. (In Russ.)
23. Demidova, O.R., Potekhina, E.A. *Gendernye modeli v kul'ture, ili O filosofii muzhskogo i zhenskogo* [Gender Models in Culture, or About the Philosophy of Male and Female]. St. Petersburg: Aleteyya Publ., 2023. 178 p. (In Russ.)
24. Barkova, A. *Zhenshchina* [Woman]. St. Petersburg: Gos. izdatelstvo Publ., 1922. 94 p. (In Russ.)
25. Simonova, O.A. *Obraz atamanshi Marusi v literature 1920–1930-kh gg.* [The Image of the Atamansha Marusia in the Literature of the 1920s–1930s]. *Zhenshchina moderna: Gender v russkoy kulture 1890–1930-kh godov* [The Modern Woman: Gender in Russian Culture of the 1890s–1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022, pp. 363–380. (In Russ.)
26. Zuseva-Ozkan, V.B. “Ya zhenshchina – tverdyy voyn”: obraz voitel'nitsy v lirike A.A. Barkovoy [“I am a woman – a solid warrior”: the image of a warrior in the lyrics of A.A. Barkova]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. 2021. Vol. 62. pp. 184–201. (In Russ.)
27. Lunacharskiy, A. [*Predislovie*] [Rreface]. Barkova, A. *Zhenshchina* [Woman]. St. Petersburg: Gos. izdatelstvo Publ., 1922, pp. 3–4. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 5 сентября 2023 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 13 ноября 2023 г.

Статья принята к публикации: 15 декабря 2023 г.

Дата публикации: 29 февраля 2024 г.

Received by Editor on September 5, 2023

Revised on November 13, 2023

Accepted on December 15, 2023

Date of publication: February 29, 2024