

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Ван Люян

**Личность и творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: тактика
самопрезентации и стратегии творческого поведения**

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
М. В. Михайлова

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Л.Д. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ И ВЯЧ. ИВАНОВ: ПРОБЛЕМА СОТВОРЧЕСТВА.....	20
1.1. Философский и литературный контекст русской литературы конца XIX — начала XX веков и восприятие идей Ф. Ницше	20
1.2. Писательницы и их творческие стратегии в рамках символистской парадигмы	28
1.3. Религиозно-философские идеи Вяч. Иванова и их воплощение в творчестве Зиновьевой-Аннибал	40
1.4. Л.Д. Зиновьева-Аннибал как муза и транслятор идей Вяч. Иванова.	46
ГЛАВА II ФОРМИРОВАНИЕ Л.Д. ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ КАК ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ.....	62
2.1 Нахождение в сфере влияния Вяч. Иванова (драма «Кольца»)	70
2.2 Внутренняя дискуссионность произведений Л.Д. Зиновьевой-Аннибал («Тридцать три уroda», «Певучий осел») *	84
2.3 Обретение творческой идентичности (цикл «Трагический Зверинец» и сборник «Нет!») *	114
ГЛАВА III ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИРОДНЫХ КОМПОНЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Д. ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ.....	136
3.1 Открытость природных пространств.....	139
3.2 Мотив растений в драме «Кольца», повести «Тридцать три урода» и пьесе «Певучий осел».....	161
3.3 Мир животных в «Трагическом Зверинце» *	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	190
БИБЛИОГРАФИЯ	194

Введение

Степень научной разработанность темы.

В конце XIX — начале XX века, в период социальных и духовных потрясений¹, литература в целом отражала философские, религиозные, художественные и эстетические проблемы, а интеллектуальные исследования в области искусства процветали. Философия Ницше «Бог мертв» оказала глубокое влияние на жизнь и творчество интеллектуалов того периода. Литература этого периода демонстрировала большую свободу по сравнению с традиционной классической литературной моделью.

Творчество женщин-писательниц в этот период получило более широкий размах, начала осознаваться важность начала женственности как фактора творчества². Однако нельзя отрицать, что произведения женщин-писательниц по-прежнему маргинализировались и, следовательно, рисковали быть незамеченными³. Это связано с тем, что в патриархатном

¹ Об исторических особенностях русской литературы конца XIX — начала XX века см: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М., 2001. 960 с; Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 2. М., 2001. 768 с; Долгополов Л. Рубеж веков – рубеж литературных эпох // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX начала XX века. Л., 1985. С. 5–56; Келдыш В.А. Литература «серебряного века» как сложная целостность // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М., 2010. С. 9–77; Надъярных М.Ф. Художественный процесс рубежа XIX–XX веков. Константы переходности // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. М., 2017. С. 6–52.

² По мнению Бердяева, основой творчества является любовь, «женщина вдохновляет мужчину к творчеству» (Бердяев Н.А. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 71.); «мужчина всегда творит во имя Прекрасной Дамы, она вдохновляет его на подвиг и соединяет с душой мира» (Бердяев Н.А. Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М. 1991. С. 254.); Бердяев подчеркивал творческую роль «метафизического начала женственности» во всемирной истории, «без мистического влечения к женственности, без влюбленности в Вечную Женственность мужчина ничего не сотворил бы в истории мира, не было бы мировой культуры» (Там же. С. 254).

³ И. Савкина отмечает, что «женщины исключены из “канонической” истории литературы» и приводит множество тому подтверждений. Причины этого она видит в том, что пристрастная критика не замечала вклада женщин в литературу, этому препятствовали социальные условия. Кроме того, возникшие литературные теории исключали их, поскольку было установлено «традиционное рассмотрение литературного процесса через великие имена или магистральные течения и направления» (См.: Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы? // Новое литературное обозрение. 1997. N 24. С 359–372).

обществе во главу угла ставится мужское творчество, мужские тексты пользуются неизменным и непоколебимым авторитетом. Женские тексты, напротив, игнорируются.

В области литературы и искусства в авангарде художественных идей были символисты. Они проповедовали высвобождение творческого потенциала личности, отбрасывали табу, отказывались следовать стереотипам и догмам. Н.С. Гумилев отдал дань своему «прародителю», написав, что символизм является «не результатом общественных переворотов, как романтизм, а следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление»⁴. Но в отношении роли женщины в культуре символисты придерживались по преимуществу традиционных взглядов, рассматривали женщин как иницирующую силу, или источник вдохновения в процессе художественного творчества. Такие традиционные представления, коренились в русских религиозно-философских концепциях и истории культуры в целом⁵, где женщины долгое время играли роль «произведения искусства»⁶, а не творческого субъекта⁷. Хотя на рубеже XIX и XX веков к женскому труду и

⁴ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 54.

⁵ См.: Рябов О.В. Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново, 1997. 157 с.; Мильнер-Иринин Я. А. Женственность. О роли женского начала в нравственной жизни человечества. СПб., 2010. 320 с.; Гулюк Л.А. Мифологема женственности в культуре Серебряного века. Дисс. канд. философ. наук. Белгород, 2007. 153 с.; Климова С.М. Мифологема женственности в культуре Серебряного века и ее социокультурные воплощения // Вопросы философии: Научно-теоретический журнал. 2004. № 10. С. 151–156.

⁶ Н.А. Бердяев сожалел, что «женщина как бы уже не хочет быть прекрасной, вызывать к себе восхищение, быть предметом любви, она теряет обаяние, грубеет, заряжается вульгарностью. Женщина не хочет быть прекрасным творением Божиим, произведением искусства, она сама хочет создавать произведения искусства. Это глубокий кризис...» (См.: Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М. 1991. С. 251).

⁷ В науке существует множество общих рассуждений о поведении, чувствах и образе мыслей женщин, однако подавляющее большинство этих размышлений осуществлено мужчинами. Поэтому неоспорим тот факт, что литературный процесс в России XIX века, будучи полностью контролируемым патриархатными институтами, привел к тому, что женщины, если они не хотели потерять возможность писать и публиковаться, должны были более или менее приспособиваться к мужскому канону. (См.: Heldt Barbara. Terrible Perfection: Women and Russian Literature. Bloomington; Indianapolis. 1987. С. 4–6). В результате «художественный опыт писательниц усваивается мужской литературой и перестает осознаваться как инновативный» (Строганова Е.Н. Классики и современницы: Гендерные реалии в истории

творчеству относились в основном негативно, женская литература начала бороться за расширение «жизненного пространства»⁸. В современной филологической науке интерес к женским текстам активно растет⁹. По мере того как женщины все активнее участвуют в общественной жизни, ученые отказываются от традиционных предрассудков в отношении авторов-женщин и начинают интерпретировать их творчество с новых позиций. Здесь особое значение приобретают, конечно, гендерные исследования.

Среди литераторов Серебряного века Л.Д. Зиновьева-Аннибал была одной из немногих женщин, которые не желали быть маргиналами. Она обладала сильным чувством собственного достоинства и независимости, разрабатывала новые темы, искала новые способы выражения. Несмотря на то, что она занялась литературным творчеством под влиянием своего мужа, поэта-символиста Иванова (хотя отдельные попытки были и раньше), в своих произведениях она старалась обнаружить скрытые в женской индивидуальности возможности, осуществить самоидентификацию, отмежеваться от навязываемой роли. В жизни она оказывает мужу неизменную поддержку, выражает глубочайшую любовь, но в своих текстах обнаруживает сопротивление и вызов его идеям. В творчестве она прибегала к компромиссам, исследовала темы, которыми восхищались символисты, но при этом прибегала к пародии, желая высмеять их установки, изучала запретные темы и сумела

русской литературы XIX века М., 2019. С. 9). Женщины-творцы пытаются преодолеть драму вытеснения из литературных контекстов (См.: Marsh Rosalind. Introduction: New perspective on women and gender in Russian literature // *Gender and Russian Literature: New Perspective*, trans. and ed. by Rosalind Marsh. New York. 1996. P. 1–39; Russ Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 1983. 159 с.). Они делают все возможное, чтобы встроиться в литературную парадигму и таким образом изменить соотношение сил (См.: Михайлова. М.В. ...Отвечает на наши горькие вопросы (рец. на кн.: Строганова Е. Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX в. М., 2019) // *Новое литературное обозрение*. 2021. Т. 168. № 2. С. 373.).

⁸ Михайлова М.В. Писательницы Серебряного века в литературном контексте эпохи // *Вестник МГУ. Серия 9. Филология*. 2001. № 1. С. 35–43.

⁹ См.: Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // *Intelligencja: tradycja i nowe czasy*. Krakow, 2001. С. 159–172.

подорвать общепринятые представления, решив писать о детстве так, как ранее об этом не писали. Она заслужила похвалу Александра Блока¹⁰. Но уже после смерти. И к сожалению, долгое время оставалась неизвестной читателям XX века. Только в последние 20 лет это имя вернулось в культурный дискурс эпохи¹¹.

Интенсивно творить Зиновьева-Аннибал начала после встречи с Вяч. Ивановым в Риме¹². Их сблизили, помимо страстного чувства, схожие взгляды на мир, творчество, религию¹³. Произведение «Кольца» (1904), написанное в начале их брака, не было понято в полной мере из-за своего необычного содержания и заключенных в нем идей¹⁴. Примечателен комментарий С. Городецкого: «Кольца» могли быть «созданием совершенным», если иметь в виду, что перед нами «рассуждение в диалогической форме»¹⁵. Повесть «Тридцать три уroda» (1906), написанная на пике творческой активности¹⁶, стала пророчеством о трагическом исходе эротического эксперимента пары¹⁷,

¹⁰ Блок А.А. Литературные итоги 1907 года // Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 226.

¹¹ См.: Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 813: Блоковский сборник. 8. Ал. Блок и революция. Тарту, 1988. С. 123–137; Кушлина О.Б. Л.Д. Зиновьева-Аннибал // Русские писатели 1800–1917. Т. 3: К-М / Главный ред. П. А. Николаев. М., 1994. С. 342–344.

¹² До этого ею были написаны «Два берега» (1887), «Неизбежное зло» (1888). Подробнее см.: Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Липецк, 1999. 213 с.

¹³ «Диотима в разговоре со мною так противопоставляет искусство и жизнь: оба враги друг другу; задача художника сначала очертить жизнь своими гранями — вот так: (жест, рисующий в воздухе подкову), потом отделить, отсеченное от корней жизни снизу (горизонтальный быстрый жест снизу). Так поступает художник с жизнью, чтобы иметь искусство. Мне это нравится; я воображаю Персея, схватывающего в зажатый кулак левой руки хаотические волосы Медузы, потом отсекающего ей голову острым кривым мечом. Художник — Персей» (Иванов В. Дневник Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 751.)

¹⁴ См. Миртов О. Зиновьева-Аннибал. Кольца // Образование. 1905. N 8. Отд. П. С. 97.; Тарский К. Удивительная драма // Московские ведомости. 1904. No 322.

¹⁵ Городецкий С. Огонь за решеткой // Золотое руно. 1908. N 3-4. С. 95–96.

¹⁶ См.: Шишкин А.Б. Символисты на Башне // Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый – Вячеслав Иванов – Александр Скрябин. М., 2012. 479 с.; Устинов А. Шишкин А. *Pictura poeta silens*: Мстислав Добужинский на “Башне” Вяч. Иванова. Статья первая: художественные контексты // *Europa orientalis*. 2017. N 35. Salerno. С. 355–389.

¹⁷ См.: Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.; Волошина-Сабашникова М.В. Зеленая змея. Мемуары художницы. СПб., 1993. 367 с.

который, принятый Зиновьевой-Аннибал, внес смятение в ее душу¹⁸. Воспринятое однозначно как посвященное табуированной теме однополой любви произведение привело к тому, что на некоторое время оно было запрещено к публикации, а после издания вызвало споры¹⁹. Зато написанная параллельно пьеса «Певучий осел» (1906) скрыла за сюжетом шекспировской комедии трагический подтекст реальных событий на «Башне» и воссоздала реальную жизнь в пародийном, сатирическом ключе. Современные исследователи видят в этой работе свидетельство освобождения от влияния Иванова²⁰.

В 1907 году был целиком опубликован цикл «Трагический зверинец», произведение, которое можно назвать самым удачным в творчестве Зиновьевой-Аннибал. Были, естественно, и негативные отзывы²¹, но никто не отрицал ценность и значимость этого произведения²². В наши дни книга была переведена на английский язык и опубликована американским ученым Джейн Костлоу²³, которая считает, что проза писательницы «сочетает в себе описательную конкретику реализма XIX века с порывистым стремлением к ритмическому кадансу и регистру сильных эмоций»²⁴. И добавляет: «Одна из

¹⁸ Л.Д. Зиновьева-Аннибал в письме к А.Р. Минцловой писала: «Это прямой путь, жертва на алтаре, где двое в совершенном слиянии переступают непосредственно грань отъединения, и взвивает дым прямо в Небеса...Купель ли — это крещения для Вячеслава или двери гибели?» (См.: Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: дис.... канд. филол. наук: 10.01.01. Липецк, 1999. С. 115).

¹⁹ См.: Новополин Г.С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., Изд-во Сытина, 1909. 316 с.; Амфитеатров А.В. Записная книжка // Против течения. Пб.: Прометей, 1908. С. 147–152.; Белый А. Зиновьева-Аннибал. Тридцать три уroda // Перевал. 1907. N 5. С. 53. Крайний А. (Гиппиус З.Н.). Братская могила // Весы. 1907. N 7. С. 57–65.

²⁰ Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's The Singing Ass: A woman's view of men and Eros. In R. Marsh (Author), Gender and Russian Literature: New Perspectives Cambridge, pp. 155-182.

²¹ Чеботаревская А.Н. Трагический зверинец. Рассказы. СПб., 1907. // Образование. 1907. N 7. Отд. III. С. 127–128.

²² Крайний А. (Гиппиус З. Н.). Братская могила // Весы. N 7. С. 61.; Айхенвальд Ю.И. Л. Зиновьева-Аннибал. Трагический зверинец. Рассказы. СПб., Оры, 1907 // Русская мысль. 1907. N 8. Отд. II. С. 147–148; Чулков Г. Трагический зверинец // Товарищ. 1907. N 269; Блок А.А. Литературные итоги 1907 года // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л. 1962. С. 189–211.

²³ Zinovieva-Annibal Lydia. The Tragic Menagerie / Translated from the Russian by Jane Costlow. Evanston, 1999. 185 с.

²⁴ Там же: С. 9. «Lydia Zinovieva-Annibal's prose in The Tragic Menagerie combines the

самых притягательных и замечательных черт “Трагического зверинца” — его способность рассказать нам о вещах, которые мы знаем, но о которых никогда не говорили. Страстные, эротические привязанности девочки; бурные эмоции предательства, тоски, отвращения; способность к сопереживанию и идентичности со всеми существами: именно из этих страстей соткана текстура девичества, и чтобы понять детство по-настоящему, мы должны вновь подчиниться им, отдавшись бурным и небывало диктуемым колебаниям “стихийной” природы»²⁵. После смерти Зиновьевой-Аннибал Иванов в 1918 году составил и опубликовал сборник рассказов «Нет!», написанных автором в разное время. В некоторых рассказах можно уловить мистико-анархические идеи.

Творчество Зиновьевой-Аннибал было прервано неожиданной смертью. Ее литературное наследие долгое время оставалось не востребованным из-за идеологического подхода к литературе Серебряного века в советское время. Только в 1997 году впервые было опубликовано отдельное собрание ее произведений²⁶. В 1999 году М.В. Михайлова опубликовала в Москве почти все литературные произведения и критические эссе Зиновьевой-Аннибал²⁷, сохранился на родине. Переписка между Зиновьевой-Аннибал и Ивановым опубликована в 2009 году²⁸. В ней дается представление о формировании Иванова как поэта, рисуется широкая картина жизни супругов в Европе. Что

descriptive specificity of nineteenth-century realism with an impassioned impulse toward rhythmic cadence and the register of intense emotion.» (перевод мой. В. Л.).

²⁵ Costlow J. Introduction // Lydia Zinovieva-Annibal *The Tragic Menagerie* / Translated from the Russian by Jane Costlow. Evanston, 1999. С. 7. (One of the things most compelling and wonderful about *The Tragic Menagerie* is its ability to tell us things we know but of which we have never spoken. The passionate, erotic attachments of girl hood; the soaring emotions of betrayal, longing, disgust; the capacity for empathy and identity with all beings: it is these passions of which the texture of girlhood is woven, and to understand childhood truly we must submit to them again, surrendering ourselves to the turbulent and unpredictable swing of “elemental” nature) (Перевод мой. В. Л.)

²⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. «Трагический зверинец». Томск, 1997. 224 с. Вошли «Тридцать три уroda»; цикл «Трагический зверинец»; «Нет!».

²⁷ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. 494 с.

²⁸ Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал, переписка: 1894–1903. Т. 1. М., 2009. 752 с., Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал, переписка: 1894–1903. Т. 2. М., 2009. 568 с.

еще более важно, она расширяет круг материалов, доступных ученым для дальнейшего изучения их творческой жизни.

Первое исследование литературного наследия Зиновьевой-Аннибал появилось в 1988 году, когда Т.Л. Никольская обозрела весь ее творческий путь, связав ее становление с влиянием В. Иванова, но и указав на самостоятельность ее выбора и приоритетов. Она подчеркнула, что его идеи «не могли не сказаться на видении мира Лидии Дмитриевны. Но и “дионисийство”, и “соборность” были ею глубоко внутренне прочувствованны и выстраданы. Зиновьева-Аннибал никогда не прекращала духовных поисков, старалась найти свой собственный путь в жизни и в литературе <...>. Годы, в которые творила Зиновьева-Аннибал, совпали с периодом общественного подъема, частью которого было движение женщин за равноправие во всех областях жизни. Формально не примыкая к женскому движению, Зиновьева-Аннибал посвятила почти все свое творчество изображению трудных женских судеб»²⁹. М.В. Михайлова написала ряд статей о творчестве писательницы, деконструируя творчество и произведения женщин-авторов с феминистской точки зрения³⁰. Она утверждает, что «Зиновьева-Аннибал мыслила феминизм как “поступательное движение женщин”, способных раскрыть эстетические основы мироздания»³¹. Ведь уже в начале XX века было отмечено, что писательницы «сумели откликнуться на все господствующие в жизни и литературе

²⁹ Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 813. Тарту, 1988. С. 123–137.

³⁰ См.: Михайлова М.В. Эротика в творчестве русских писательниц Серебряного века // Феминистская теория и практика: Восток – Запад: Материалы международной научно-практической конференции 9–12 июня 1995 г. СПб., 1996. С. 9–12; Михайлова М. В. Психологизм в русской женской прозе Серебряного века // Женщины Серебряного века: жизнь и творчество: Тезисы докладов III научной конференции «Российские женщины и европейская культура». СПб., 1996. С. 60–64; Михайлова М. В. Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 319–332; Михайлова М.В. Страсти по Лидии (вступительная статья) // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы. Москва: 1999. С. 5–24.

³¹ Михайлова М.В. Писательницы Серебряного века в литературном контексте эпохи // Вестник Московского университета. Серия. 9. Филология. 2001. № 1. С. 38.

настроения»³².

В диссертации С.В. Алешиной представлен обзор архивных материалов, связанных с творческим наследием Зиновьевой-Аннибал, описаны психологические особенности ее личности и перипетии судьбы³³. Дионисийская символика, привнесенная в ее творчество Вяч. Ивановым, стала предметом научного исследования Е.Н. Баркер³⁴. Являясь одной из ключевых философских и эстетических парадигм Серебряного века, символ Диониса служит отличительным элементом культуры, тесно связанным с личностью и творчеством художника, что доказывается его воплощением в текстах Зиновьевой-Аннибал.

Изучение творчества Зиновьева-Аннибал в рамках эстетики символизма остается популярной темой литературоведения. Следует напомнить, что в основе философии Иванова лежит философия всеединства Вл. Соловьева³⁵, где София предстает, с одной стороны, как «Душа мира», выступающая посредником между Богом и людьми и проявляющая качества материнской любви. С другой стороны, она также воплощает собою Вечную Женственность: Эти конструкты исследовала Е.Н. Воронина, увидевшая «ее “материнскую” (в лице Веры) и “интимно-романтическую” (в лице ее избранницы) ипостаси»³⁶ в «Тридцати трех уродах». Е.В. Харитонова³⁷ исследует истоки феномена детства в произведениях писательницы.

³² Надеждин Н. Женщины в изображении современных русских женщин писательниц // Новый мир. 1902. N 92. С. 290.

³³ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Липецк, 1999. 213 с.

³⁴ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2001. 240 с.

³⁵ См. об этом: Аверинцев С.С. Скворещиц вольных граждан... Вяч. Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2002. 167 с.; Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма: Проблема "жизнетворчества". Воронеж: Изд-во Воронеж, 1991. 316 с.; Дешарт О. Введение // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 3–227.; Минц З.Г., Блок и Вяч. Иванов // Ученые записки ТГУ. Вып. 604. Тарту: ТГУ, 1982. С. 97–111.

³⁶ Воронина Е.Н. Соловьевский миф о Софии в повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» // Литература и философия. СПб., 2000. С. 107.

³⁷ Харитонова Е.А. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. 201 с.

Зарубежные ученые также уделяют большое внимание творчеству Зиновьевой-Аннибал, вписывая его в рамки женской литературы и в контекст литературного процесса своего времени в целом. Их интересует в первую очередь ее творческие стратегии с точки зрения женщины как субъекта³⁸.

Можно сказать, что изучение творческой жизни и произведения Зиновьевой-Аннибал велось по двум основным направлениям: воплощение концепции Диониса в связи с Ивановым или практика ивановских философских теорий мистической религии в житетворчестве писательницы и исследование творчества писательницы с феминистской точки зрения. Попутно обнаружили, что образы природы встречаются практически в каждом произведении Зиновьева-Аннибал и имеют различное символическое значение. Поэтому целесообразно исследовать «родство женщин с природным миром»³⁹ и образы природы в произведениях женщин-творцов. Образы природы в произведениях Зиновьева-Аннибал обладают двойственностью, они являются не только воплощением женского начала, связанным с парадигмой дионисийства, но и выражением женской креативности⁴⁰.

³⁸ Burgin Lewis Diana. Laid out in Lavender: Perception of Lesbian Love in Russian Literature and Criticism of Silver Age? 1893–1917 // *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Redwood. 2022. С. 177-203.; Dadvison Pamela. Lidia Zinov'eva-Annibal's "The Singing Ass": A Woman's View of Men and Eros // *Gender and Russian Literature* New York, 1996. С. 155-183; Defarges F. Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age. Paris, *Revue Russe*. 2018. N°51. С. 29-40. [электронный ресурс]: https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2018_num_51_1_2866 DOI: 10.3406/russe.2018.2857; Defarges, F. The body in the work of Lydia Zinovieva-Annibal: and agent of liberation. Paris, *Revue Russe* N°51. 2019. https://www.academia.edu/73253290/The_body_in_the_work_of_Lydia_Zinovieva_an_agent_of_liberation (дата обращения 13.06.2024); Françoise Defarges. Lidia Zinovieva-Annibal: la construction d'un sujet féminin dans la littérature de l'Âge d'argent. *Littératures*. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. 321 с.

³⁹ Карпенко Е. Тендерная проблематика в экологии // Введение в тендерные исследования. Ч. I: учебное пособие / Под ред. И.А. Жеребкиной. СПб., 2001. С. 496.

⁴⁰ О взаимоотношениях природы и женского творчества см.: Агеева В. Женское пространство. Феминистический дискурс украинского модернизма. М., 2008. 303 с.; Карпенко Е. Тендерная проблематика в экологии // Введение в тендерные исследования. Ч. I: учебное пособие / Под ред. И.А. Жеребкиной. СПб., 2001. С. 493–507.; Гаврилина О.В. Чувство природы в женской прозе конца XX века. Дисс.... канд. филол. наук. М., 2010. 216 с.; Мерчант К. Смерть природы. Женщина, экология и научная революция // Введение в тендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. СПб., 2001. С.

Актуальность темы определяется несколькими факторами.

Во-первых, необходимо выявить этапы творчества Зиновьевой-Аннибал как писательницы с учетом выбранной модели творческого поведения.

Во-вторых, необходимо установить степень влияния идей Вяч. Иванова на ее индивидуальность и варианты их «отторжения».

В-третьих, определить пропорцию «подчинения» (тактика) и проявления самостоятельности (стратегия) в ее произведениях;

В-четвертых, обнаружить особенности преломления дионисийской символики в ее произведениях.

В-пятых, выявить своеобразие природных образов в контексте женской литературы соответствующего периода и с точки зрения феминистской литературной теории.

Материалом послужили драматургические и прозаические произведения Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, драма «Кольца» (1904), повесть «Тридцать три уroda» (1907), сборник «Трагический зверинец» (1907), пьеса-пародия «Певучий осел» (1906), циклы рассказов «Нет!» (1918), а воспоминания современников Зиновьевой-Аннибал о ее личности, ее переписка с Вяч. Ивановым.

Объектом исследования является творческое наследие Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в полном объеме.

Предметом исследования стала самоидентификация писательницы как творческой личности и способы ее самопрезентации, а также поиски осуществления собственного творческого потенциала в символистской среде.

Цель работы – раскрыть творческую стратегию самоопределения писательницы и особенности ее творческого метода и специфику креативности по сравнению с другими представительницами литературного сообщества; утвердить своеобразие преломления идей дионисизма в женском творчестве, воплотившееся в образах природного мира. Для достижения цели поставлены

следующие **задачи**:

1. Выявить влияние Вяч. Иванова на творчество Зиновьевой-Аннибал, а также исследовать процесс вхождения писательницы в символистский дискурс и пребывание ее в кругу мистическо-религиозных идей.

2. Обнаружить признаки разрыва с символистским представлением о роли женщин в культуре, что обусловило ее самоидентификацию как художника с особой антропологической концепцией.

3. Охарактеризовать творческую стратегию Зиновьевой-Аннибал с учетом своеобразия ее жизненного опыта в сравнении с попытками самоопределения женщин-авторов того же периода.

4. Вскрыть воплощение идей дионисийства в творчестве Зиновьевой-Аннибал и их претворения в природных образах, показав «женский ракурс» восприятия символа Диониса.

Научная новизна определяется тем, что данное исследование представляет собой первую попытку анализа и изучения стратегии самопрезентации Л.Д. Зиновьевой-Аннибал с точки зрения обретения ею самостоятельной творческой индивидуальности. С помощью феминистских теорий утверждается и подчеркивается самостоятельность деятельности писательницы в символистской среде, ее сопротивление традиционным установкам патриархатного дискурса.

Теоретическо-методологическая основа исследования. Методология исследования основана на комплексном подходе, включающем в себя различные методы: историко-литературный, культурологический, биографический, сравнительно-сопоставительный, метод целостного анализа текста, а также мифопоэтический метод. Использованы также наработки феминистской критики. Теоретическую основу диссертации составили труды М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, А. Ф. Loseва, В. Е. Хализева, А. Ханзен-Леви, М. Н. Эпштейна, К. Эконен, К. Юга и др.

Теоретическая значимость заключается в раскрытии на примере

творчества Л.Д. Зиновьевой-Аннибал способов утверждения самостоятельного женского «голоса» в русской культуре. Многоплановость постижения разнообразных символистских концепций указывает на многообразие проявлений символистского дискурса в литературе, присутствие индивидуальных трактовок традиционных представлений, расширение понятия дионисийства за счет адаптации его женской природной стихией. В итоге расширяется представление о способах воплощения женского опыта, вариациях «женского письма».

Научно-практическая значимость. Материалы и результаты исследования могут быть использованы для преподавания лекционных курсов, практических занятий и тематических семинаров по русской литературе начала XX века, чтений по специальным темам, связанным с младосимволизмом и русской женской литературой соответствующего периода, а также с воплощением природных образов в искусстве.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. В конце XIX – начале XX века, в условиях социальных потрясений и духовного кризиса, литература и искусство стали важными инструментами отклика на глубокие изменения в религиозной, философской и других сферах общественной жизни. В этот период женское творчество получило определенную степень свободы. Тем не менее произведения писательниц по-прежнему маргинализировались, но уже возникали прецеденты, которые позволяли разрушить стену неприятия и непонимания. К форпосту таких начинаний следует отнести творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, открывшей новую страницу в истории русской женской литературы, сумевшей модернизировать поэтику женской прозы.

2. Л.Д. Зиновьева-Аннибал начала осознанно творить после встречи с поэтом Вяч. Ивановым, который увидел в ней вдохновляющую его Мэнаду, тем самым мифологизировав ее существование. Она приняла на себя эту роль, дополнив ее и другими составляющими, почерпнутыми из греческой

философии, став одновременно и Диотимой из знаменитого диалога Платона «Пир». Л.Д. Зиновьева-Аннибал поддержала все теоретические построения мужа, участвовала в экспериментах с мистическими религиозными теориями, проводимыми в «Башне». Единство свободы, любви и творчества стало идейным центром ее жизни и нашло отражение в ее произведениях.

3. Произведения Л.Д. Зиновьевой-Аннибал демонстрируют отталкивание от теоретических концепций мужа, раскрывают несостоятельность и трагическую неразрешимость дионисийской и мистической эротической утопии, выстраиваемой Вяч. Ивановым. Избавление от влияния умозрительной концепции преодоления индивидуализма свидетельствует о выработке ею собственной творческой стратегии, которая заключается одновременно во внешней имитации мужского дискурса и во внутреннем его разрушении с помощью пародии или трагического разрешения сюжетного действия.

4. Подобную стратегию можно назвать «силой слабых», поскольку в целом символистский дискурс не предполагал полноценного включения женского творчества в свое эстетическое поле, объективируя женщину за Вл.С. Соловьевым как воплощение Вечной Женственности. Поэтому новые интенции вызревали в женской писательской среде исподволь и могут прочитываться в основном с помощью деконструкции.

5. Формирование писательской идентичности Л.Д. Зиновьевой-Аннибал происходило в жестких рамках патриархатного давления и жажды обретения творческой самостоятельности, что в итоге разрушило идиллию «жизнетворческого» существования в Башне. Это одновременно обусловило ее творческие свершения и предопределило трагический жизненный финал.

6. Изменения тематики произведений Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, соответствующие переменам биографического пласта в них, позволяет выделить три этапа её творческого пути, среди которых «Кольца» (1904), цикл

«Тридцать три уroda» (1906) и «Трагический зверинец» (1907) представляют собой вехи в процессе формирования творческой индивидуальности писательницы.

7. Пьеса «Кольца» (1904) является произведением, отражающим влияние Вяч. Иванова на Л.Д. Зиновьеву-Аннибал. Однако сюжетное развитие пьесы противоречит установке на использование дионисийской теории поэта-символиста как единственного метода анализа ее творчества. Опровержение утопической программы Вяч. Иванова, нацеленной на создание бесконечно расширяющихся брачных союзов, демонстрирует трагический финал. Повесть «Тридцать три уroda» (1906) и пьеса «Певучий осел» (1906) представляют собой конкретное воплощение стратегии самопрезентации Л.Д. Зиновьевой-Аннибал как оппонента Вяч. Иванова. С помощью трагического пафоса иронии и пародии она разрушает целостность и ценность предложенной мужем концепции преодоления индивидуализма путем растворения во всеобщем.

8. Вершиной творчества писательницы становится цикл рассказов «Трагический зверинец» (1907), в котором она обретает собственный голос, находит самобытную творческую манеру, сочетающую экспрессионистские, импрессионистические и реалистические элементы. Но главное — предлагает особый «женский ракурс» реализации в текстах дионисийских идей, что оригинальным образом трансформирует тему детства и воплощения природного мира.

Степень достоверности положений и выводов диссертационной работы обеспечивается большим объемом исследуемого материала и последовательной аргументацией выносимых на защиту положений.

Апробация результатов данного исследования была осуществлена в форме защиты НКР и докладов на 8 научных конференциях:

1. Мир животных в «Трагическом зверинце» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (XXVIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и

- молодых ученых «Ломоносов», Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2021 г.);
2. Осмысление наследия Ф.М. Достоевского Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (на материале драмы «Кольца») (X Международная научная конференция студентов и молодых ученых «Новые горизонты русистики», посвященной памяти Г.И. Рихтера, Донецк, Донецкий государственный университет, 2023 г.);
 3. Переосмысление и разрушение «Я»: женское самосознание в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (XXX Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», (Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2023 г.);
 4. Повесть «Тридцать три урода» как пророчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал о своей судьбе («Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», Москва, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2023 г.);
 5. Чувство природы в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», «Тридцать три урода», «Певучий осел», «Трагический зверинец» (XXXI Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2024 г.);
 6. Рецепция и развенчание идей Вячеслава Иванова в творчестве Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (XVII Международная научная конференция «Женское наследие в культурах народов России и мира», Махачкала, Дагестанский государственный университет, 2024 г.);
 7. Почему у Л.Д. Зиновьевой-Аннибал зверинец «трагический»? (Всероссийская научно-практическая конференция «Природные и культурные ландшафты русского и европейского модернизма и авангарда», Новосибирск, Новосибирский государственный

педагогический университет, 2025 г.);

8. Имитация классической литературы в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал как стратегия самопрезентация (Научно-практическая конференция молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведение», Томск, Томский государственный университет, 2025 г.).

Основные положения диссертационного исследования отражены в 6 статьях, опубликованных в журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова:

1. *Ван Люян, Михайлова М.В.* Мир животных в «Трагическом зверинце» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21. вып. 4. С. 427–432. (Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,305. Объем 0. 676 п.л. / 0. 473 п.л.);

2. *Ван Л., Михайлова М.В.* Источник трагедии: любовная проблематика и концепция эроса в повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» // Вестник Российского Университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28. № 2. С. 210–218. (Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,514. Объем 0.759 п.л. / 0.493 п.л.);

3. *Ван Люян* Женское самосознание в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: переосмысление и разрушение «Я» // Вестник Томского государственного университета. 2023. № 496. С. 52–60. (Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0, 645. Объем 1.232 п.л.);

4. *Ван Люян, Михайлова М.В.* Повесть «Тридцать три урода» как пророчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал о своей судьбе // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2024. № 4. С. 136–149. (Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,172. Объем 0.959 п.л. / 0.623 п.л.);

5. *Ван Люян* Оптимистическая утопия Вяч. Иванова и ее разрушение в драме «Кольца» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Современная наука: актуальные

проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2024. № 10. С. 172–176. (Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,121. Объем 0.586 п.л.);

6. *Ван Люян* Осмысление творческого наследия Ф.М. Достоевского в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // *Litera*. 2025. № 1. С. 85–93. (Импакт-фактор журнала в РИНЦ: 0,553. Объем 0.653 п.л.).

Другие публикации:

7. *Ван Люян* Осмысление наследия Ф.М. Достоевского Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (на материале драмы «Кольца») // Новые горизонты русистики. Выпуск 20. Донецк, 2023. С. 119–122. (Объем 0.253 п.л.);

8. *Михайлова М.В., Ван Люян* Рецепция и развенчание идей Вячеслава Иванова в творчестве Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // «Женское наследие в культурах народов России и мира». Материалы XVII международной научной конференции РАИЖИ и ИЭА РАН, Махачкала, 26–29 сентября 2024 г. / отв. ред. проф. Н.Л. Пушкарева; ред. проф. О.С. Мутиева, проф. Н.Н. Гарунова; сост. А.И. Громова, А.В. Жидченко: в 2-х ч. М.: ИЭА РАН, 2024. Ч. 2. С. 27–31. (Объем 0.249 п.л. / 0.123 п.л.).

ГЛАВА I. Л.Д. Зиновьева-Аннибал и Вяч. Иванов: Проблема сотворчества

1.1. Философский и литературный контекст русской литературы конца XIX — начала XX веков и восприятие идей Ф. Ницше

На рубеже XIX–XX веков европейский мир столкнулся с кризисом рациональности и христианской религии, а позитивистский взгляд на человека как на «субъекта познания» постепенно исчезал, поскольку фокус внимания смещался с вопроса о познании мира на вопрос о познании жизни. Кризис сознания остро ощущается в России. Русская интеллигенция, философы, мыслители, художники и поэты пытались сформулировать новые идеалы на основе поиска новых убеждений и нравственных ценностей, чувствуя, что человечество теряет традиционные моральные устои. Н. Бердяев писал: «Это была эпоха пробуждения самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни»⁴¹.

Поэтому столь актуализировано было восприятие идей Ницше, которые стали идеальным воплощением философии жизни, что было связано с потерей веры в позитивизм и утратой влияния материализма. Марксизм в это время только набирал силу. И его воздействие как раз соединилось с ницшеанством. Хотя позитивизм и поколебал традиционные религиозные убеждения, но не мог полностью заменить их. Вследствие этого люди устремились к мистицизму. Д. С. Мережковский в поэме «Конец века» дал яркое описание хаоса, который возник в это время в умах людей: «Но скорбь великая растет в душе у всех... Каким путем, куда идешь ты, век железный? Иль больше цели нет, и ты висишь над бездной?»⁴². А. Блок позже, ретроспективно также поддержит это

⁴¹ Бердяев Н. Самопознание. (Опыт философской автобиографии). М, 1991. С. 149.

⁴² Мережковский Д.С. Конец века. Очерки современного Парижа // Жилище славных муз: Париж в литературных произведениях XIV—XX веков: Сборник / Сост.: О. В. Смолицкая и С. А. Бунтман. М., 1989. С. 397.

определение: «Век девятнадцатый, железный, / Воистину жестокий век! / Тобою в мрак ночной, беззвездный / Беспечный брошен человек! <...> Двадцатый век... Еще бездомней, / Еще страшнее жизни мгла / (Еще чернее и огромней /Тень Люциферова крыла)»⁴³. Как пишет исследователь, «в ряду кризисов, осложнивших обычное течение жизни, религиозный - определенный ницшеанской сентенцией “Бог умер” — был, очевидно, одним из самых болезненных. В сознании человека понятие Бога неразрывно связано с верой, с духовным ориентиром, с понятием истины, “потеря” Бога обернулась потерей ориентира, истины — потерей всей прежней парадигмы, а отсюда и надеждой разгадать, как говорил Достоевский, “тайну человека”»⁴⁴.

Идеи Ницше получали все большее распространение. Колебания в поисках ориентиров становились всеобщим. Вот как описывает это явление известный богослов: «Молодежь стали очаровывать цвет, звук и мистические интуиции, утраченные предшествующими поколениями. Сыновья начали открывать ценности, отброшенные их отцами. Сталкивалось и перекрещивалось множество различных течений. Старая крепость российского позитивизма начала рушиться под натиском молодых поэтов, критиков, художников, философов и богословов»⁴⁵. Еще раньше Ницше популярность обрел Шопенгауэр, знакомы были и идеи С. Кьеркегора. Все большее внимание уделялось вопросам свободы, творчества и религиозного самоопределения человека. Эта философская рефлексия связывалась с размышлениями о судьбах культуры, литературы и искусства.

Ницше были прикованы взоры символистов старшего и младшего поколений. В целом русские мыслители сопрягли идеи Ницше с русской национальной проблематикой, в результате чего возникла идеологема «Русский Ницше». Немецкий философ практически стал властителем дум российской

⁴³ Блок А. Возмездие СПб., 1922. С. 29.

⁴⁴ Мескин В. А. Кризис сознания и трагическое в русской прозе конца XIX— начала XX века. Авт. дис. ... докт. филол. наук. М., 1997. С. 7.

⁴⁵ Зернов Н. Расцвет литературы и искусства // Русское религиозное возрождение XX века. Париж: YMCA-PRESS, 1974. Т. 1. С. 103.

интеллигенции. В итоге сложилось определенное понимание воздействия идей Ницше на русскую среду: «Появление Ницше в контексте русской культуры в качестве ее собственного самостоятельного персонажа весьма показательным для России как пример поглощения и аккумуляции ярчайших феноменов западноевропейской культуры своеобразным русским (или в целом российским) менталитетом»⁴⁶. Такого же мнения придерживается Ю.В. Синеокая: «“русское ницшеанство” не носило характера единодушного принятия идей и сочинений мыслителя. Проникновение творчества Ницше в отечественную культурно-национальную традицию шло через внутреннюю полемику, критику, опровержение и неприятие ряда положений его философии. Да и понимание идей Ницше в России было далеко не единообразным. Едва ли можно говорить о некоем едином образе Ницше, поскольку каждый отечественный читатель открывал в немецком философе что-то свое <...> В некоторых кругах имя немецкого мыслителя воспринималось как символ индивидуализма, в других же, напротив, оно означало духовный универсализм, а порой связывалось с патетикой коллективного творчества, потерей своего “я” в культовом единстве и принесением себя в жертву Богу. <...>. Для одних он был исключительно “нигилистом” и “человеком последнего бунта”, ломавшим традиционные представления о нравственности, даже “разрушителем исторического христианства”. Для других — учителем и творцом “высшей морали”, “пророком новой веры”, более того — провозвестником идеи религиозного синтеза, новой религиозной культуры»⁴⁷. Сегодня наметилось выделение четырех этапов освоения идей Ницше в России: «ознакомительный», «вольная интерпретация», «опосредованное влияние», «возвращение»⁴⁸. Первый этап, который особенно важен для участников литературного процесса, о которых

⁴⁶ Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность: Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века. 2000. № 6. С. 176.

⁴⁷ Синеокая Ю.В. Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение // Фридрих Ницше и философия в России: Сб. статей. СПб., 1999. С. 10.

⁴⁸ Там же. С. 14.

идет речь в настоящей работе, относится к девяностым годам XIX века, когда вокруг философии Ницше развернулась активная дискуссия, затрагивавшая в основном нравственные и эстетические вопросы. В эти годы отмечалось «резкое отрицание позитивной роли его учения, в котором традиционно усматривали симптом и отражение кризисных тенденций, присущих европейской культуре». Авторы почти всех работ «независимо от конкретного отношения к его идеям — враждебного или, напротив, сочувственного, — говорили о негативных аспектах ницшеанства». В итоге упрочился «образ Ницше — декадента, имморалиста, ниспровергателя идеалов, сторонника рабства и крепостного права, безбожника и проповедника зла»⁴⁹. В итоге ницшеанцами стали называть почти каждого, кто выделялся вызывающим поведением из толпы.

Размышлениям о «Русском Ницше» во многом положила начало статья В.С. Соловьева «Идея сверхчеловека», где на примере философии этого мыслителя вскрывается культурный смысл западноевропейской философской мысли и то, как она была воспринята и развита русской литературой и философией. Русское духовное движение стало многообразным. Соловьев отмечал, что «всюду видны и лица, и частные группы, обособленные, идущие своей дорогой, не примыкая к более обширному и общему движению. Да и людьми, особенно чуткими к общим требованиям исторической минуты, не владеет одна, а по крайней мере три очередные или, если угодно, модные идеи: экономический материализм, отвлеченный морализм и демонизм «сверхчеловека». Из этих трех идей, связанных с тремя крупными именами (Карла Маркса, Льва Толстого, Фридриха Ницше), первая обращена на текущее и насущное, вторая захватывает отчасти и завтрашний день, а третья связана с тем, что выступит послезавтра и далее. Я считаю ее самой интересной из трех»⁵⁰. Но в целом он очень настороженно относился к Ницше. Андрей Белый

⁴⁹ Там же. С. 17.

⁵⁰ Соловьев Вл. Идея сверхчеловека // Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 627.

вспоминал, что Соловьев видел в его взглядах «глубокую опасность, грозящую религиозной культуре»⁵¹. Для него это означало, что ницшеанский сверхчеловек противопоставляется Иисусу Христу, а сам Ницше становится прообразом Антихриста. По мнению Ю.В. Синеокой, Вл. Соловьев был первым отечественным мыслителем, взглянувшим на философию Ницше с религиозной точки зрения», его волновал «ницшеанский отрыв “красоты” и “власти” от религиозного контекста», поскольку для него самого «реализация ценностей Истины, Добра и Красоты» была возможна «лишь как синтез этих трех сущностей в рамках религии». Он был убежден, что «именно христианство призвано охранить красоту от смерти»⁵², поскольку «сила и красота божественны», ибо «нераздельны с добром»⁵³.

Самым интересным и многообещающим в Ницше виделось обретение нравственной и эстетической свободы. Но и эти моменты трактовались по-разному. Так, философ Н. Грот, сопоставляя антихристианский индивидуализм Ницше с христианским альтруизмом Л. Толстого, решительно отвергал восприятие немецкого ученого как «защитника чистого язычества»⁵⁴. Л. Лопатин трактовал ницшеанскую теорию как «человеконенавистническую до цинизма»⁵⁵.

Однако существовало и «вольная интерпретация философии Ницше»⁵⁶. Вот тогда-то русские символисты начали отстаивать убеждение, что Ницше не закрывает путь к традиционным ценностям истины, добра и красоты. Современный исследователь даже назвал немецкого философа «великим

⁵¹ Белый А. Владимир Соловьев. Из воспоминаний // Книга о Вл. Соловьеве. М., 2009. С. 281–282.

⁵² Синеокая Ю.В. Рубеж веков: русская судьба Сверхчеловека Ницше // Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. СПб., 1999. С. 66.

⁵³ Соловьев В. Оправдание добра // Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 89.

⁵⁴ Грот Н.Я. Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой // Вопросы философии и психологии. 1893. № 16. С. 134.

⁵⁵ Лопатин Л. Большая искренность // Вопросы философии и психологии. 1893. № 16. С. 109.

⁵⁶ Синеокая Ю.В. Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение // Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. СПб., 1999. С. 18.

катализатором»⁵⁷ русского неоиdealизма. По его мнению, индивидуалистическое мировосприятие Ницше провоцирует отношение к искусству, красоте и культуре как к творческим силам, позволяет воспевать красоту, чувственность, которых нет в историческом христианстве, требующем аскетизма и жертвенности. К «переоценке» Ницше подключились лидеры «второй волны» символизма — Андрей Белый, Вячеслав Иванов, А. Блок. Они интерпретировали тексты Ницше и использовали их как основной инструмент и важнейший компонент собственного литературного творчества и философских построений. Важнейшим текстом для них, помимо так говорила «Заратустра», стала работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», где была прочерчена схема соотношения дионисийского и аполлонического начал в искусстве. Тогда же Иванов попытался установить связь Христа и Диониса. Но каждый из символистов по-своему устанавливал общность этих фигур религиозного пантеона, выявляя парадоксальность сопоставления и формируя свою собственную оригинальную мифологию.

Можно сказать, что разные преломления идей Ницше были попытками выхода из «кризиса культуры». Решающими для символистов оказались в итоге концепции двух мыслителей — Ницше и Вл. Соловьева⁵⁸. В этом контексте стоит рассматривать В. Иванова как ключевую фигуру религиозно-философского возрождения в России начала XX века, соединившую философско-эстетические, религиозные направления русской мысли и воспринявшую философию культуры Ницше. Влияние Ницше на Вяч. Иванова было уникальным. Ю.В. Синеокая считает, что Иванова мало заинтересовало учение о сверхчеловеке и воле к власти, его с немецким ученым соединила «глубокая укорененность в античной традиции, стремление к мистическому постижению окружающей действительности, к преодолению

⁵⁷ См.: Mihajlov M. The Great Catalyzer: Nietzsche and Russian Neo-Idealism // Nietzsche in Russia. Princeton University Press, 1986. С. 127–145.

⁵⁸ См.: Рассадин С.В. Фридрих Ницше и философия культуры русского символизма. Дисс. ... канд. филос. наук. Тверь, 2001. С. 107.

рассудочности и непосредственному восприятию мира как единства жизни и поэзии». Его привлек «братский союз двух божеств»⁵⁹. Иванов переосмыслил образ Диониса у Ницше, сделав бога носителем новой религии: «для Ницше дионисизм был эстетическим феноменом», для Иванова он стал «религиозным феноменом»⁶⁰. Еще до своего появления на петербургской символистской сцене он, вне зависимости от других, «начертал план внутренней “мистерии” духовно-психического обновления, значительно более жизненный и зрелый — в художественно-философском аспекте, — нежели тот, что мы находим у Мережковского. Вместо грандиозного грядущего исторического синтеза Иванов предложил ритуал имманентного преображения»⁶¹.

Именно благодаря Иванову имя Диониса стало появляться на страницах печати. В дионисийской стихии поэт видел возможность спасения людей от индивидуализма и рационализма. Иванов соединил идею «половой любви» Владимира Соловьева с дионисийским мифом индивидуального внутреннего богоявления. Так произошло примирение идей Ницше и Соловьева, возникло христианско-дионисийское мировоззрение. Учение Ницше помогло Иванову переосмыслить собственную нравственную позицию, изменяло взгляд на любовь и брак. Это перевернуло его личную жизнь, привело к разрушению церковного брака, основанного на традиционной этике доброты и ответственности, с Дарьей Дмитриевской и дало возможность вступить в новый супружеский союз с Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Новый брак мыслится как единство экстаза, мистики и самораскрытия: «властителем моих дум все полнее и могущественнее становился Ницше. Это Ницшеанство помогло мне — жестко и ответственно, но, по совести, правильно — решить представший мне в 1895 г. выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которую

⁵⁹ Синеокая Ю.В. Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение // Фридрих Ницше и философия в России. СПб., 1999. С. 21.

⁶⁰ Эткинд А.М. Религия Диониса // Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М., 1994. С. 50.

⁶¹ Ключ Эдит. Ницше в России: Революция морального сознания. СПб., 1999. [электронный ресурс]: <https://nietzsche.ru/around/russia/klust/> (дата обращения: 08. 08. 2024)

обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захватившею меня любовью, которой суждено было с тех пор, в течение всей моей жизни, только расти и духовно углубляться, но которая в те первые дни казалась как мне самому, так и той, которую я полюбил, лишь преступною, темною, демоническою страстью... Друг через друга нашли мы — каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога»⁶².

⁶² Иванов Вяч. Автобиографическое письмо // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 19–20.

1.2. Писательницы и их творческие стратегии в рамках символистской парадигмы

Уже в XIX веке стали появляться работы, посвященные творчеству русских писательниц. На рубеже XIX и XX столетий на смену идее эмансипации пришли феминистские идеи, которые в разной степени и по-разному преломлялись в творчестве женщин-авторов. Обсуждение социального статуса женщин, их прав и художественного творчества стало практически постоянным в философском, литературном, театральном, изобразительном и политическом дискурсе Серебряного века. Можно сказать, что этот период ознаменовался «энергичным “вторжением” женщин в русскую культуру»⁶³. Наиболее продуктивно в этом отношении работали сами женщины. Однако глубоко укоренившиеся традиционные патриархатные воззрения в определенной степени ограничивали и сдерживали самовыражение женщин. Как пишет М.В. Михайлова, «женщина-художник еще не решалась открыто заявить о своем праве давать “женские определения жизни” и нередко прибегала к маске. Но эта маска была призвана не скрыть, а обнажить ее сущность, не принимаемую обществом, близким окружением, даже родными людьми, сущность, которую она открыто не осмеливалась явить миру. Писательницы вынуждены были использовать маски, потому что чувства, мысли, ими высказываемые, признавались социально (или психологически) табуированными, если произносились женщинами»⁶⁴.

Серебряный век стал периодом бурного роста женской литературы. К. Келли, автор книги «A history of Russian Women's Writing», утверждает, что «в годы после 1880-го женщины-реалисты впервые с 1860-го достигли положения, равного тому, которым пользовались их коллеги-мужчины»⁶⁵. Но более важно,

⁶³ Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern. // Женская драматургия Серебряного века. М., 2009. С. 7.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Catriona Kelly A history of Russian Women's Writing. 1820–1992. Oxford, 1994. С. 148. («The years after 1880 saw women realists attain, for the first time since 1860, an equivalent standing to that enjoyed by their male peers»). (Перевод мой. – В. Л.)

что в это время в литературу пришли писательницы-модернистки, которые искали новые формы художественного выражения и поднимали запретные темы, например, З.Н. Гиппиус, А.М. Моисеева (А. Мирэ), Анна Мар (А. Леншина), Л.Д. Зиновьева-Аннибал и др. Изучая их жизненный опыт и тексты, можно обнаружить, как сложен был процесс их выхода на литературную арену. Хотя женское творчество уже было признано как данность (так, Н. Львова пишет, что «двадцатый век, вероятно, будет назван в истории “женским веком”, веком пробуждения творческого самосознания женщины»⁶⁶), давняя и глубоко укоренившаяся патриархатная система удерживала женское творчество в маргинальном статусе. Перед лицом предрассудков писательницам приходилось прибегать к уникальным творческим стратегиям. Поэтому важно установить, что на самом деле происходило с женским литературным творчеством, какие попытки предпринимались писательницами, чтобы нарушить всевластие мужского канона.

Эстетика символизма на рубеже веков выработала особый гендерный порядок, который во многом сопрягался с традиционной патриархатной установкой, ибо апеллировал к религиозным христианским ценностям. Символизм как неомифологический феномен обладал способностью воспринимать, интегрировать и переосмысливать различные культуры. Специфический материал художественного творчества символистов демонстрирует слияние древних мифов с современной повседневной культурной жизнью. Гендерный порядок характерен для западной культуры, но в то же время исконно русская метафизическая философия, особенно софийная, оказала большое влияние на формирование гендерного порядка в русском Серебряном веке России. В своей монографии О. Рябов выделяет в учении Соловьева о Вечной Женственности три составляющие: идея «женственного

⁶⁶ Львова Н. Холод утра (несколько слов о женском творчестве) //Жатва. 1914. Книга V. [электронный ресурс]: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/lvova-holod-utra.htm?ysclid=lyzmpu8f3j308822695> (дата обращения 11. 06. 2024.)

элемента в Божественном», идея «эротического отношения к Вечной Женственности, которое лежит и в основе любви к конкретной земной женщине», идея «женственного начала в мире, которое является объектом любви Бога»⁶⁷. Таким образом, символистская гендерная эстетика существует как своеобразное и отдельное явление. К. Эконен делает заключение, что причины формирования гендерной эстетики русских символистов заключались в четырех основных аспектах: «традиция романтизма; философская идея Владимира Соловьева о “Вечной женственности”; пол, гендер и сексуальность в культурном контексте западноевропейского модернизма и феномен “новой женщины”»⁶⁸.

Символизм в России стал важным способом противостояния пустоте и методом поиска новых духовных путей в культуре и искусстве. Философия Вл. Соловьева, вобравшая «в себя и шиллинговую мировую душу, и “божественную подругу” Данте, и “вечную женственность” Гете, давала символистам своего рода “мифологический код”»⁶⁹. Его софиология «оказала сильнейшее воздействие как на философско-религиозную мысль XX века, так и на эстетическое сознание и художественную практику многих видных представителей культуры Серебряного века»⁷⁰. Стоит упомянуть, что реальная женщина, Любовь Дмитриевна Менделеева, предстала в облике Прекрасной дамы для поэта-символиста А. Блока и стала источником его вдохновения. При этом она «была вписана в соловьевский идеал как в любви, так и в искусстве»,

⁶⁷ Рябов О.В. Женщина и Женственность в философии Серебряного века. Иваново, 1997. С. 56.

⁶⁸ См.: Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 41.

⁶⁹ Гайденок П. Соблазн «святой плоти» (Сергей Соловьев и русский серебряный век) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 83 [электронный ресурс]: <https://voplit.ru/article/soblazn-svyatoj-ploti-sergej-solovev-i-russkij-serebryanyj-vek/?ysclid=le0cendbaj204579754> (дата обращения 07.06.2024)

⁷⁰ Бычков В.В. Соловьев и эстетическое сознание Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. Сборник: к 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. М., 2005. С.15.

возведена на пьедестал «как пассивный объект поклонения»⁷¹ не только для Блока, но и для других символистов. Последователем софиологии Соловьева был теоретик символизма, поэт и мыслитель Иванов, чье творчество и жизненные устремления пропитаны женственными мистическими элементами. «Сама идеология символизма отвечала прерогативе женского начала мира, что для Иванова является идеей первосущностной, лежащей в основании духовной культуры вообще»⁷². Кроме того, ядро философской и эстетической мысли Иванова было тесно связано с эллинским учением о дионисизме, пропущенным через восприятие идей Ницше (преодоление индивидуализма, дионисийское расширение границ собственной личности в состоянии экстаза, проявляющееся в беспредельной любви к другому). С момента встречи влияние мужа на Зиновьеву-Аннибал стало оправляющим и все эти импульсы не могли не отозваться в ее творчестве.

Философы Серебряного века искали новый способ культурной интеграции, сочетая священное с земным, мистическое с реальным, а концепция Вечной Женственности, разработанная в рамках философии Софии, воплощала образ женщины в метафизическом и духовном смысле. В. Соловьев рассматривал Вечную Женственность как божественное начало, сочетающее мудрость и духовную целостность. Эта концепция объединяет идеи божественности и женственности как воплощения Абсолютной Мудрости и Любви и дает новую модель для поиска новых духовных идеалов. Философ рассуждал о роли женского и мужского начал в процессе творчества так: «Роль женщины в истории совершенно соответствует ее физиологической роли.

⁷¹ Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's The Singing Ass: A woman's view of men and Eros. // Gender and Russian Literature Cambridge, 1996. С. 159. «In her youth she was inscribed into the Solov'evian ideal, both in love and in art. Set up on a pedestal as a passive object of worship, her image was linked to that of the Beautiful Lady (Prekrasnaia Dama) and the eternal feminine and valued as a source of poetic inspiration» (перевод мой. — В. Л.). [электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/321288510_'Lidia_Zinov'eva-Annibal's_The_Singing_Ass_A_Woman's_View_of_Men_and_Eros (дата обращения 07.06.2024)

⁷² Дзуцева Н.В. «Вечная женственность» Вл. Соловьева в эстетико-философском дискурсе Вяч. Иванова // Соловьевские исследования. 2011. № 1. С. 95.

Зачинать новую жизнь она не может, но зачатую другими или от другого она вынашивает и выводит на свет Божий, и без этого ее участия ничего на свете не произошло»⁷³. Соловьев описывает процесс создания женщины в соответствии с платоновским мифом об андрогине: «Как Бог относится к своему творению, как Христос относится к своей Церкви, так муж должен относиться к своей жене... Как Бог творит вселенную, как Христос созидает Церковь, так человек должен творить и созидать свое женское дополнение. Что мужчина представляет активное, а женщина — пассивное начало, что первый должен образовательно влиять на ум и характер второй — это, конечно, положения азбучные»⁷⁴. Учение о Божественном женском начале и одновременно производном от мужского вызывает отклик у многих, в том числе Розанова, Мережковского. Для Иванова женское начало есть «корень нового религиозного сознания»⁷⁵.

И все же в символистском дискурсе женщинам отводилась роль вдохновительниц, мечтательниц, богинь и т. п. А в реальности они пытались доказать свою способность к творчеству. «Символизм идеализировал реальных женщин, вовлекал их в мифо-философские конструкции, и главный признак этого странного процесса — инверсия литературы и реальности, объекта и субъекта, символа и образа»⁷⁶. В реальной жизни они становились независимыми личностями, тогда как в литературе и философии их продолжали изображать как святых или идеальных носительниц всевозможных совершенств. Вспомним слова А. Белого «не женщина вовсе определяет женственность: наоборот — женственностью определима она сама»⁷⁷. Женщины,

⁷³ Соловьев В.С. Женский вопрос // Собр. соч. Т. 8. СПб., 1903. С. 111.

⁷⁴ Соловьев В.С. Смысл любви / Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 58.

⁷⁵ Иванов В.И. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 267.

⁷⁶ Климова С.М. Мифологема женственности в культуре Серебряного века и ее социокультурные воплощения // Вопросы философии: Научно-теоретический журнал. 2004. № 10. С. 155.

⁷⁷ Белый Андрей. Вейнингера о поле и характере // Русский Эрос, или Философия любви в

соответствующие идеализированным образам, нередко становились жертвами своих ролей. Вынужденные жить по мифологическим представлениям, они приходили к трагическому финалу. Примеры трагических исходов — смерти Надежды Львовой, Нины Петровской и других. Но при этом в своих творческих усилиях они избирали различную творческую стратегию.

Разберем несколько вариантов, которые ярче оттенят положения и выбор, который осуществила Зиновьева-Аннибал. Пример 3. Гиппиус продемонстрирует применение удачной творческой стратегии, которая позволила писательнице полностью реализовать заложенные в ней творческие способности. А Нина Петровская, напротив, не смогла реализоваться полноценно, поскольку полностью идентифицировала себя с героиней брюсовского романа «Огненный ангел», приняла на себя роль жертвы и только к концу жизни смогла освободиться от мифологизации собственной личности и манипулирования собой. Но уже объективные обстоятельства помешали развитию присущего ей творческого дара.

Зинаида Гиппиус (1869–1945)

Символистское мировоззрение преодолевает позитивистскую методологию и раскрывает глубинные метафизические основы женственности. К. Эконен проанализировала место и роль З. Гиппиус в символизме. Е. Трофимова в рецензии на ее книгу «Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме» отметила, что важным элементом в творчестве Гиппиус является выявленная Эконен ее жизнетворческая стратегия. Это вытекает из таких слов автора книги: «По моему мнению, Гиппиус выстраивала свою деятельность в соответствии с теми представлениями о преодолении природной детерминированности и в соответствии с той идеей конструктивности личности (субъектности), которые лежат в основе идеологии жизнетворчества»⁷⁸. Трофимова выделила и такое наблюдение Эконен: «Среди

России. М., Прогресс, 1991. С. 103.

⁷⁸ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.,

приемов, использованных Гиппиус, отмечается ее откровенная театрализованная игра маскулинными и фемининными масками, позволявшая ей свободно пересекать гендерные границы»⁷⁹. Гиппиус проявляет свою индивидуальность и творческую независимость в разных качествах. Как писательница и как жена Мережковского и владелица культурного салона, следуя идее, что искусство выше жизни и что искусство способно изменить жизнь, она пытается в своем творчестве сломать рамки женственности, заданные символистской эстетикой.

К. Эконен обратилась к известной статье Гиппиус «Зверобог», где та показала, что культурная мифология образов Данте и Беатриче лишила женщину возможности субъектной позиции и в любви, и в творчестве. К. Эконен расценила это как результат теоретического мышления, критически оценивающего андроцентричную модель мира. Действительно в символизме «образ Беатриче функционирует только как средство объективизации женщины»⁸⁰.

В работе, посвященной гендерным аспектам творчества Гиппиус, Ю. Курило анализирует проблематику и поэтику малой прозы писательницы. Размышляя о женской прозе Серебряного века, автор раскрывает психологические особенности писательниц и ее творческий процесс, и приходит к выводу, что Гиппиус смогла представить нетрадиционный взгляд на женские роли, сумела «приоткрыть непостижимую цельность и прелесть тонких натур, заглянуть и увидеть нетленную связь современной девушки с ее мифопоэтическими и апокрифическими эталонами чистоты, красоты и святости»⁸¹.

2011. С.119.

⁷⁹ Трофимова Е.И. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2013. N 2. С. 214.

⁸⁰ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 169.

⁸¹ Курило Ю.И. Проблематика и поэтика малой прозы З.Н. Гиппиус 1890–1900-х годов (гендерный аспект). дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2012. С. 205.

А вот Эконен, анализируя творческие стратегии Гиппиус с гендерной точки зрения, отметила ее парадоксальные гендерные трансформации в жизни и творчестве. Литературный салон, как пространство для сотворения жизни, предоставил ей возможность брать на себя разные роли и примерять разные маски. «В случае Гиппиус и Мережковского роли мужчины и женщины переворачиваются, как и комплементарность полов во взаимоотношении супругов: современники свидетельствуют о “маскулинном” активном поведении Гиппиус, в то время как ее муж Д. Мережковский представляет собой пассивное начало <...> из салонной традиции Гиппиус заимствовала положение женщины, в котором ей позволено играть заметную роль. Этого, однако, ей было мало, и она изменила традицию таким образом, чтобы та содействовала ее утверждению в литературном мире»⁸². Возможно, поэтому М.В. Михайлова считает, что «Гиппиус отказалась от выявления своего женского “я”»⁸³. И по мнению Эконен, «деятельность Гиппиус не соответствовала представлениям о пассивности и объектности женщины, в ней не проявляются те функции, которые категория фемининного выполняла в символистской эстетике»⁸⁴. И по убеждению Д. Томсона, писательница размывала традиционные гендерные границы⁸⁵, демонстрируя в своем поведении и одежде как женские, так и мужские качества. Использование ею в поэзии маскулинной речевой маски отражает стремление к преодолению господствовавшего мужского гендерного порядка⁸⁶. Кроме того, ее семейный опыт в любви и брачных отношениях также играл ключевую роль в ее

⁸² Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 121–122.

⁸³ Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века М., 2009. С. 7.

⁸⁴ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 118.

⁸⁵ См.: Томсон Д. Мужское Я в творчестве Зинаиды Гиппиус: литературный прием или психологическая потребность? // Преображение: Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 138–149.

⁸⁶ См.: Зусева-Озкан В.Б. «Мужская маска» женской поэзии: З. Н. Гиппиус и ее последовательницы // *Studia Literarum*. 2022. Т. 7. № 1. С. 316–337. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-316-337> (дата обращения 07.06.2024)

творческой практике⁸⁷. По признанию Гиппиус, взаимоотношения с мужем Д. Мережковским были основаны на равном признании творчества друг друга обоими супругами⁸⁸. В противовес традиционному концептуальному представлению о женщине как о музе Гиппиус рассматривает свои отношения с мужчинами как средство сохранения творческой независимости. Она стремится обрести равный статус в человеческих отношениях, а не играть роль жертвы или вдохновительницы музыки. Место, которое она занимает в литературном кругу символистов, резко контрастирует с другими женщинами-авторами.

Нина Петровская (1879–1928)

«Жизнетворчество» Нины Петровской противоположно тому, каким оно было у З. Гиппиус. Имя Петровской по большей части до сих пор ассоциируется с двумя страстными и бурными историями Серебряного века. Первая — это неземная мистическая любовь к Андрею Белому, вторая — жертвенная страдальческая любовь к Брюсову. Ее сборник «Sanctus amor»⁸⁹, опубликованный в 1908 году, был посвящен теме любви и создан на основе ее взаимоотношений с Брюсовым. Брюсов сыграл в ее жизни поистине роковую роль, сделав ее прототипом главной героини своего романа «Огненный ангел» (1907). Влияние Брюсова сказалось в формировании ее эстетического мировоззрения, а также в трагическом завершении ее жизни как жертвоприношения на символистский «алтарь». Но и для Брюсова она значила многое: «Никогда не переживал я таких страстей, таких мучительств, таких радостей. Большая часть переживаний воплощена в стихах моей книги “Stephanos”. Кое-что вошло и в роман “Огненный Ангел”. Временами я вполне искренно готов был бросить все прежние пути моей жизни и перейти на новые, начать всю жизнь сызнова»⁹⁰.

Литературное творчество Нины Петровской воссоздано недавно с

⁸⁷ См.: Быстров В.Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус: Петербургская биография. СПб., 2009. 344 с.

⁸⁸ См.: Гиппиус З. Живые лица. Т. 2. Тбилиси, 1991. С. 185.

⁸⁹ Петровская Н. Sanctus amor. М., 1908. 127 с.

⁹⁰ Брюсов В. Дневники 1891–1910. М., 1927. С. 136.

максимальной полнотой⁹¹ В предисловии к книге «Разбитое зеркало» отмечено, что Нина Петровская принадлежит к категории «забытых» писателей, но они составляют важную часть культурного наследия Серебряного века и играют значимую роль в понимании культурной истории той эпохи. «Проза Петровской — пример настойчивых попыток расширения горизонта женского письма»⁹². В рецензии на книгу А. Голубкова указывает на творческий талант Петровской и ее эстетический вкус, но сожалеет, что ей не удалось в полной мере проявить свой талант, хотя «имела шансы стать одной из важных фигур в русской литературе <...> У нее наблюдательный глаз, вполне рациональный ум, хорошая динамика фразы и еще есть в текстах (разумеется, не ранних, а более поздних) особая легкость и уверенность, которые присущи только прирожденному прозаику <...> Здесь представления об исконной женской роли как объекта, как средства, как жертвы, наконец, вступили в противоречие с ее собственными творческими возможностями»⁹³. Действительно, в ее судьбе сливаются воедино мистицизм символистов, сложные любовные переживания и литературные эксперименты, которые оказали влияние на современников и последующие поколения.

Информация об ее образе и жизни чаще всего черпается из мемуаров. В. Ходасевич рассказал о ней в очерке «Конец Ренаты»: «В ночь на 23 февраля 1928 года, в Париже, в нищенском отеле нищенского квартала, открыв газ, покончила с собой писательница Нина Ивановна Петровская. Писательницей называли ее по этому поводу в газетных заметках. Но такое прозвание как-то не вполне к ней подходит. По правде сказать, ею написанное было незначительно и по количеству, и по качеству. То небольшое дарование, которое у нее было,

⁹¹ См. книгу: Петровская Нина. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика. М., 2014. 957 с.

⁹² Михайлова М. В. Велавичюте О. Жизнь и литература в судьбе Нины Петровской. [электронный ресурс]: https://articulationproject.net/6122#_ftn15 (дата обращения: 20.08.2024)

⁹³ Голубкова А. Женское vs писательское. Трагическая судьба Нины Петровской // Новый мир. 2015. № 3. [электронный ресурс]: <https://nm1925.ru/articles/2015/201503/zhenskoe-vs-pisatel'skoe-1365/> (дата обращения: 07.06.2024).

она не умела, а главное вовсе и не хотела “истратить” на литературу. Однако в жизни литературной Москвы, между 1903–1909 гг., она сыграла видную роль. Ее личность повлияла на такие обстоятельства и события, которые с ее именем как будто вовсе и не связаны»⁹⁴. Здесь все названо верно за исключением слов «небольшое дарование». С этим нельзя согласиться.

Публикация ее переписки с Брюсовым стала свидетельством их десятилетнего общения. Это важный текст русской эпистолярной культуры символистской эпохи, обладающий исключительной яркостью и эмоциональной насыщенностью. Это значимый документ, который отражает слияние жизненной энергии и творчества символизма, передавая читателям атмосферу и свежесть символистской эпохи. А.В. Лавров в предисловии подчеркивает, что переписка дала возможность «ознакомиться с самым значительным из того, что вышло из-под пера Нины Петровской, что позволяет оценить ее как одну из наиболее выразительных, наиболее характерных, «знаковых» фигур своего литературного круга»⁹⁵.

Неудачная любовь привела ее к эмиграции, ее жизнь завершилась в состоянии психического расстройства и нищете. Но ее творчество явилось воплощением смысла ее существования, а сама жизнь послужила реализацией ее художественных замыслов. Трагический опыт ее жизни полностью соответствовал принципу житнетворчества, характерному для эпохи символизма. Этому находит объяснение Ходасевич: «часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в писаниях, а часть недовоплощалась, утекала в жизнь. <...> Если сильнее литературного таланта оказывался талант жить - литературное творчество отступало на задний план, подавлялось творчеством иного, «жизненного» порядка. На первый взгляд странно, а в сущности, последовательно было то, что в ту пору и среди тех людей «дар

⁹⁴ Ходасевич В. Конец Ренаты // Некрополь. Воспоминания. 1996. М., С. 19.

⁹⁵ Лавров А.В. Валерий Брюсов и Нина. Петровская: Биографическая канва к переписке // Брюсов Валерий, Петровская Нина Переписка: 1904–1913. М., 2004. С. 7.

писать» и «дар жить» расценивались почти одинаково»⁹⁶. Собственно, и Эконен полностью поддерживает мнение Ходасевича ⁹⁷ : «основная идея жизнетворчества заключается в разрушении границы между жизнью и искусством, что содержится уже в самом слове жизнетворчество. Оно характеризует двустороннее явление: с одной стороны, здесь искусство предлагает модели и образцы для преобразования и эстетизации собственной жизни; с другой стороны, собственная жизнь предлагает материал для искусства: жизненные события становятся литературными фактами (их воспринимают как фикцию, или ими пользуются как материалом для художественного произведения)» ⁹⁸ . Для Петровской ее литературное творчество оказалось подавлено творчеством жизни.

В отличие от Петровской, жизнетворчество Зиновьевой-Аннибал прошло путь от имитации до выхода из символистской эстетики. Но она не использовала и «масочности» Гиппиус, не переделалась в «мужские» одежды, а обрела самостоятельность под собственным именем.

⁹⁶ Ходасевич В. Конец Ренаты // Некрополь. Воспоминания. 1996. М., С. 19–20.

⁹⁷ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 112.

⁹⁸ Там же. С. 107.

1.3. Религиозно-философские идеи Вяч. Иванова и их воплощение в творчестве Л.Д. Зиновьевой-Аннибал

Для русских символистов и миф, и символ были важными темами в искусстве. Миф хранит объективную истину мира. Создавая свое произведение, художник преобразует энергию божественного в искусство. Именно эстетическое осмысление реальности позволяет прикоснуться к символу, к тайне мира, к его верховенству. Под влиянием Ницше Иванов уделял большое внимание изучению культа Диониса и универсальности дионисийского начала. В своей монографии «Дионис и прадиионисийство» Иванов подробно описывает культы, схожие с культом Диониса, а также различные формы, в которых эти культы передавались. В этих культах Дионис является символом экстаза, хаоса и начала женственности, но также страдания и жертвы. Смысл дионисийского экстаза заключается в том, что человек, переживающий его, выходит за пределы своих индивидуальных границ, осознавая существование нечто высшего. В этом состоянии он словно сливается с сущим, и поэтому Дионис в данном контексте представляет собой антипод негативных аспектов индивидуализма. Дионисийская энергия может быть достигнута различными способами, например, через особые мистерияльные коллективные танцы, в которых личность растворяется в общем культовом порыве участников. Это позволило Иванову рассматривать дионисийский оргиастический экстаз как предшественника соборности. Это подталкивало Иванова к сравнению Христа с Дионисом.

Из письма Иванова к С.А. Венгеру, написанного в 1904 году, можно узнать, что с весны 1901 года его «занимал вопрос о существе происхождения религии Диониса»⁹⁹. Иванов объясняет это так: «я, с одной стороны, обосновываю свои взгляды на сущность и корни дионисической мистики и экстаза (их колыбелью были, по моему мнению, первобытные тризны), с

⁹⁹ Иванов – Венгер. Переписка Вяч. Иванова с С.А. Венгером / Публ. О.А. Кузнецовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 83–84.

другой — пытаюсь осветить живое значение дионисического круга верований и переживаний, своеобразно окрасившего и христианство, для духовной жизни нового человечества»¹⁰⁰. Здесь уже взгляды Иванова и Ницше расходятся. По словам С.Д. Титаренко «... в наброске “О многобожии”, предшествовавшем написанию “Эллинской религии...” Вяч. Иванов указал на причину несогласия с Ницше. Она заключалась в том, что, по его словам, Ницше видит “древние ветви”, но не видит “древние корни”, поэтому оказывается жертвой “роковых противоречий своего внутреннего хаоса”, пытаясь спастись новой моралью, нигилизмом и богоборчеством, вместо того, чтобы понять сокровенную природу древней веры, несущей в себе спасительное начало»¹⁰¹. Вяч. Иванов пишет «Мы хотим духовного перерождения <...> возрождение <...> совершилось бы, если бы человек, углубившись в себя, открыл в себе цельные и правильные черты иного, древнего человека. И если пьяной радости возрождения к лицу праздничная маска, пусть будет она не [мертвой] лживой ларвой старого, но дионисической личиной нового человека, древним символом перевоплотившегося, себя бегущего [себя покинувшего] духа»¹⁰².

Преодоление индивидуализма и солипсизма стало едва ли не основной темой философских штудий Вяч. Иванова. Его мистическая религия рождалась из его исследований о Дионисе, развивалась под сильным влиянием философских идей Достоевского, Ницше и Соловьева. Встретившись с Лидией Зиновьевой-Аннибал в Европе, Вяч. Иванов обретает в ней дионисийскую личность, более близкую и реальную, чем мифический Дионис. В ней было то дионисийское начало, которого он искал в жизни. Как только Иванов и Зиновьева-Аннибал приблизились друг к другу, между ними пробежала искра... Об этом Иванов написал в стихотворении: «Мы — два грозой зажженные ствола, / Два пламени полуночного бора, / Мы — два в ночи летящих метеора, /

¹⁰⁰ Там же. С. 83–84.

¹⁰¹ Титаренко С.Д. Мифопоэтика Вяч. Иванова: дисс. ... докт. филолог. наук. СПб., 2013. С. 104.

¹⁰² Иванов В.И. Вячеслав Иванов: Материалы и публикации. М., 1994, С. 34.

Одной судьбы двужалая стрела!» («Кормчие Звезды»). Такое стирание граней между «Я» и «Другим» вызывает головокружительную радость. Иванов в письмах к Зиновьевой-Аннибал называл ее «носительница Диониса»¹⁰³, «Вакханка»¹⁰⁴, иногда «Мэнада»¹⁰⁵.

Вспыхнувшее чувство вызывает у Иванова яркое восприятие объекта любви. Настоящая любовь должна осуществляться так, чтобы существование любимого имело первостепенное значение по отношению к любящему, который воспринимает себя как производное явление. «Ты» предшествует «Я». «В практической жизни это действие совершается всякий раз, когда любовь моя говорит другому: ты еси, растворяя мое собственное бытие в бытии этого ты. Акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения, возврат к Матери, несущей обоих нас (мое я и мое ты) в своем лоне, приобщение к тайнодеянию ткущей одну живую ткань вселенского тела Мировой Души»¹⁰⁶. Такой «акт любви» является способом реализации одного из аспектов концепции «соборности» Вяч. Иванова. Поэт назвал вторую часть сборника стихов «Человек» «Ты еси». В ней дан образец такой истинной любви между людьми: «Что Смерть — Любви порука, / Что Смерть — Любви двойник; / Что для души земной / Они — судьбы одной/ Два имени, два звука». «Ты еси» — значит не: «ты познаешься мною как сущий», а: «твое бытие переживается мною как мое», или «твоим бытием я познаю себя сущим» <...> «Ты еси» значит «ты есть еси». <...> Любовь есть единение, взаимность двух»¹⁰⁷.

То есть, по мысли Иванова, субъект воспринимает другого не как объект, а как эквивалент себя. Поэт и философ развивает свою идею о любви и Эросе в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911). Понимание Вл. Соловьева смысла любви он дополнил идеей *Speculum Speculi*, т.е.

¹⁰³ Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1. М., 2009. С. 201.

¹⁰⁴ Там же. С. 119.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Иванов В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 304.

¹⁰⁷ Там же. С. 758.

«отражающим зеркалом». Иными словами, человек как природное существо является зеркалом космического мира, где все представлено в зеркальном отражении, следовательно, обратным. Для истинного восприятия мира необходимо присутствие еще одного зеркала, наведенного на первое. Таким вторым зеркалом будет другой человек. Он способен скорректировать перевернутую зеркальную перспективу. Это как бы вторичное отражение. Любовь к другим — необходимое условие для обретения правильного восприятия. Два человека могут любить друг друга настолько сильно, что близость между ними исправляет искаженное отражение мира в зеркале. Именно тогда возникает потребность в третьем человеке, возникает «общение мистическое», которое обеспечит «адекватное познание тайны бытия», возможное лишь «в Церкви», в «котором двое или трое вместе во имя Христово, там среди них Сам Христос»¹⁰⁸. Эксперименты тройственного союза у Иванова и Зиновьевой-Аннибал на «Башне» проводились с целью обретения мистической утопии «эротической соборности».

Эротические эксперименты на «Башне» вызывали неоднозначное отношение. Судьбы многих людей, живших там или посещавших ее, были сложными и неоднозначными. Зиновьева-Аннибал делилась с М. Замятниной, помощницей и подругой, импульсами, которыми руководствовались собиравшиеся на Таврической, 25: «Мы имеем за вдохновение персидский Гафиз, где мудрость, поэзия, и любовь, и пол смешивался, и Кравчий — прекрасный юноша, как женщина, вдохновлял поэта и пламенил сердца. Наш кравчий, красивый юноша, окончивший только гимназию, поэт (и С<оциал>Д<емократ>!) жаждет мудрости, и прелестно, нежно чувствен и целомудрен. Мы одеваем костюмы, некоторые себе сшили дивные, совершенно преображаемся, устилаем коврами комнату Вячеслава, ставим на пол подстилки с вином, сладостями и сыром, и так возлежим в беседе и... поцелуях,

¹⁰⁸ Там же. С. 303.

называя друг друга именами, нами каждым для каждого приду<манными>»¹⁰⁹.

Итак, освобождение от привычного, свобода в высшем понимании — важная тема в творчестве Иванова и Зиновьевой-Аннибал, которая отражается как в их жизни, так и в творчестве. Один из современников делился своим пониманием развиваемых на «Башне» идей: «Может ли быть свободным человек, который никого и ничего не любит, ни перед чем не благоговеет? — Не может, потому что без любви человек не творит, но только комбинирует. Люди, лишённые любви, и не знают ни о каком творчестве, и даже теоретически признают только комбинации не то постоянных, не то непостоянных мировых данностей; и сам человек — такая же комбинация для них. Где же есть любовь, там есть и творчество (конечно, не только наглядное и исторически оцениваемое); и только здесь возможна свобода <...> “Аполлон требует поэта к “священной жертве””; любовь повелевает человеку. Но она и есть самая сущность человека; если она даже умерщвляет, то она же и воскрешает. Здесь и находится корень свободы»¹¹⁰. Соединение свободы, творчества и любви становится стержнем жизненного поведения Зиновьевой-Аннибал. Баркер акцентирует это: ей в «удастся примирить социальные идеалы своей молодости с религиозно-мистическими идеями духовного преображения человека. Основой этого примирения станет дионисийский миф»¹¹¹.

Вл. Соловьев, следуя мысли Платона, также призывал выйти за пределы личности и войти в божественное единство через любовь к окружающим людям и мировому сообществу в целом. Иными словами, любовь — это путь к Богу. «Смысл человеческой любви», по Соловьеву, «есть оправдание и спасение

¹⁰⁹ Цит. по: Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 73.

¹¹⁰ Троцкий С.В. Воспоминания // В.И. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1 / Сост. К.Г. Исупова, А.Б. Шишкина; коммент. Е.В. Глухой, К.Г. Исупова, С.Д. Титаренко, А.Б. Шишкина и др. СПб., 2016. С. 574.

¹¹¹ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2001. С. 100.

индивидуальности чрез жертву эгоизма»¹¹². Иванов также сделал акцент на учении Платона: «Эрос, присущий благороднейшим душам и составляющий в них принцип духовного возрастания, направляется вначале на прекрасные тела, потом на души прекрасные, наконец — на вечные Прообразы, или Идеи, умопостигаемых сущностей; в единстве которых раскрывается самое Сущее — Идея Идей»¹¹³.

Совершенно естественно, что во все эти размышления он посвящал Другого/Другую — Зиновьеву-Аннибал, которая стала его соратницей и музой и разделяла его взгляды на устройство быта и бытия. По следам развития высказанных идей и была ею написана повесть «Тридцать три урода» с посвящением Вячеславу Иванову.

Но их влияние друг на друга было, несомненно, обоюдным. С. Маковский вспоминал, что Зиновьева-Аннибал была женщиной «с очень яркой индивидуальностью, не лишенная литературного таланта, обладавшая неутолимой фантазией <...> Вячеслав Иванов жену боготворил, ее одну прославлял своим стихотворным эросом»¹¹⁴. Стихотворения «Любовь и смерть», «На башне», «Любовь» посвящены ей. Маковский убежден, что «останься Лидия Дмитриевна в живых, возможно, что она сыграла бы в литературной судьбе мужа такую же решающую роль, что З.Н. Гиппиус в судьбе Мережковского»¹¹⁵. Думается, однако, что эта роль была ею все же исполнила.

¹¹² Соловьев В.С. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России: Сборник / сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского. М., 1991. С. 32.

¹¹³ Иванов В. Предисловие к посмертному изданию «Тридцать три урода» // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 443.

¹¹⁴ Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 284.

¹¹⁵ Там же. С. 285.

1.4. Л.Д. Зиновьева-Аннибал как муза и транслятор идей Вяч.

Иванова.

Вплоть до последнего времени имя Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал упоминалось в истории культуры только в связи с именем ее мужа поэта-символиста и теоретика символизма Вяч. Иванова. В лучшем случае она фигурировала как хозяйка знаменитого петербургского салона, получившего название «Башня». Ее писательская деятельность оказывалась в тени, несмотря на многообещающие слова А.А. Блока, сказанные им после ее смерти: «... того, что могла она дать русской литературе, мы и предположить не можем»¹¹⁶. Однако недавно наметилась двойная пропозиция ее представления в культуре. К тому, что заявлялось ранее, добавилось обсуждение ее творческого наследия, которое довольно значительно по объему: это и проза, и поэзия, и драматургия, и критика. К настоящему моменту опубликованы уже многие произведения¹¹⁷, но немало остается еще в личном архиве писательницы, находящемся в Риме. Составление и публикация рукописей ее работ продолжается до сих пор¹¹⁸.

Творчество Зиновьевой-Аннибал развивалось в рамках символистской эстетики, а ее биография подтверждает, что именно встреча с В. Ивановым привела к формированию ее литературного пути как символистского и росту известности в символистских кругах. Несомненно, как символисты, так и историки литературы охотно видели Зиновьеву-Аннибал в комплементарном отношении с ведущим теоретиком символизма»¹¹⁹. Но французская

¹¹⁶ Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 226.

¹¹⁷ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. 494 с.

¹¹⁸ В сборнике «Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып.4.», изданном Институтом мировой литературы имам Горького А.Н. и Исследовательским центром Вячеслова Иванова в Риме в 2024 году, вошла неоконченная ее драма «Великий Колокол». Зиновьева-Аннибал. Работа над текстом рукописи пьесы «Певучий осел» продолжается. Цитируемый ниже текст относится к последнему изданию текста, датированному 2025 годом (есть небольшое расхождение между его содержанием и текстом, опубликованным в 1999 году в книге «Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы...»).

¹¹⁹ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 7.

исследовательница Ф. Дефарж убеждена, что «положение Лидии Зиновьевой-Аннибал <...> особенно уникально: женщина, мать четверых детей, жена одного из самых известных деятелей символистского движения Вячеслава Иванова <...> она сумела заявить о себе как о писательнице, создав признанные оригинальные произведения»¹²⁰. Лидия Дмитриевна «в первые годы общения с Ивановым» носила «фамилию Шварсалон, потом самовольно» вернула «себе девичью фамилию Зиновьева, а потом» обрела «писательское имя Зиновьева-Аннибал»¹²¹, что свидетельствует о сознательном конструировании ею своей идентичности.

Ее биографический и творческий облик особенно интересны для начала XX века, когда идеи эмансипации, феминистский посыл в России получили самое широкое распространение. Но если многим авторам-женщинам приходилось преодолевать главным образом общественные преграды, бороться с патриархатными установками в семье, то Зиновьевой-Аннибал пришлось воспрепятствовать «порабощению» со стороны мужа, которого любила самозабвенно и философские устремления которого полностью разделяла. Дело в том, что с самого начала знакомства с Вяч. Ивановым, который находился тогда под влиянием Ницше и его концепции дионисийства, она приняла на себя роль древнегреческой Менады и оставалась ею до своего смертного часа. Иванов приветствовал литературные занятия жены, как многие в символистской среде был на стороне эмансипационных процессов, считая, что женщина вполне может проявлять себя как участник общественной жизни.

Другое дело, что в согласии с символистской эстетикой женщина

¹²⁰ Defarges, F. Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age. Paris: Revue Russe N°51. 2018, 29. [электронный ресурс]: https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2018_num_51_1_2857 DOI: 10.3406/russe.2018.2857 [The position of Lydia Zinovieva-Annibal ...is particularly unique: she was a woman, the mother of four children, and the wife of one of the most famous figures of the symbolist movement, Viacheslav Ivanov <...> She managed to make her mark as a female writer by creating acknowledged original works (перевод мой. — Л.В.).]

¹²¹ Богомолов Н.А. ...И другие действующие лица // Переписка. 1894–1903 / Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. М., 2009. С. 22.

должна быть в первую очередь музой, вдохновительницей, Прекрасной дамой. И Лидия Дмитриевна была таковой. На Башне она была Диотимой, мудрейшей женщиной из диалога Платона «Пир». Бердяев даже считал, что именно она была «душой, психеей “Ивановских сред”»¹²². Благодаря соединению ее «женской стихии» с «утонченным академизмом Вяч. Иванова» там возникала «талантливая, поэтически претворенная атмосфера общения»¹²³. При жизни поэт посвящал ей стихи, она оставалась адресатом его стихотворений и после смерти (раздел «Любовь и смерть» в книге «Cor Ardens» едва ли не лучшее в любовной лирике Иванова). Он женился на ее дочери Вере, уверяя свое окружение, что это ее «дар»¹²⁴. Возможно, что он одобрял ее творческие импульсы потому, что «заражался» от них. По крайней мере, в этом был уверен Бердяев, писавший, обращаясь к Иванову в 1915 г., что «тайна Вашей творческой природы в том, что Вы можете раскрываться и творить лишь через женщину, через женскую прививку, через женщину-пробудителя. <...>. Творческое начало в Вас падает без взаимодействия с женской гениальностью. <...> Ваша необычайная творческая одаренность цвела и раскрывалась под воздействием сначала жизни Лидии Дмитриевны, а потом ее смерти»¹²⁵. Действительно, одним из современных проектов супругов было создание журнала, где они бы оба печатались. Это издание не было осуществлено, но была издана драма Зиновьевой-Аннибал «Кольца» со статьей Иванова «Новые маски», расшифровывающей смысл пьесы, это тоже можно считать «сотворчеством».

Следовательно, Иванов пытался соединить в своей жене два культурных кода — Диотиму и Менаду. И если в частной жизни она продолжала быть вакханкой, т.е. оставалась послушной ученицей своего повелителя-Диониса, то

¹²² Бердяев Н.А. Ивановские среды // Русская литература XX века / под ред. С.А. Венгерова. М., 2000. Т. 2. С. 234.

¹²³ Там же. С. 234.

¹²⁴ Иванов В.В. Собр. соч. Т.2. Брюссель, 1974. С. 697.

¹²⁵ Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках. М., 1997. С. 616, 617.

Диотима требовала иного проявления. И этим выходом стало обретение Зиновьевой-Аннибал своего творческого голоса, формировавшегося, тем не менее, в сфере ивановских интересов.

Одной из общих конструкций четы Ивановых стала эротическая идея «новой церкви», «новой человеческой общины», где Эрос (в платоновском смысле как созидательное творческое преобразующее мир начало) «воплощается в плоть и кровь». Расшифровать это положение можно было так: если «два человека, как они оба, совершенно слились воедино, то они могут любить Третьего <...>»¹²⁶. Этот план супруги попытались реализовать в жизни. Весной 1906 года они начали подбирать подходящие кандидатуры для реализации своей теории тройственного союза. Третьими попеременно становились то поэт С. Городецкий, то художница М. Сабашникова. Однако ни тот ни другой не соответствовали масштабному замыслу.

Зиновьева-Аннибал во всем поддерживала супруга, и набросок этой утопии был художественно воплощен ею в пьесе «Кольца» (1904). Пьеса обычно воспринимается как ключ к мистической концепции любви, предложенной мужем. Это объясняется не только тем, что предисловие к пьесе написал В. Иванов, но и самочувствием самой Зиновьевой-Аннибал, которая обрела счастье семейной жизни и творческий дар. Возникло своеобразное повторение того чувства, которое она испытывала в юности, когда «стала думать о бедности и богатстве, о разнице положения и, смутно чуя несправедливость в жизни <...> принялась искать разгадку своим сомнениям». Рассказы некоторых людей из ее окружения об их «стремлениях помочь народу, об девушках, учащихся на курсах и готовящих себя на служение тому же народу <...> все это беспорядочно, клочками, перевернуло» все ее существо, а «душа наполнилась сознательным стыдом за свою барскую, сытую жизнь»¹²⁷. Теперь она хочет делиться своей личной любовью, расширить ее до вселенской

¹²⁶ Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 128.

¹²⁷ Богомолов Н.А. ...И другие действующие лица // Переписка. 1894–1903 / Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. М., 2009. С. 26–27.

любви.

Теоретик психоанализа К. Юнг справедливо полагал, что «художественное творчество, с одной стороны, переплетено с личной жизнью художника, а с другой — все-таки возвышается над этим переплетением», что жизнь художника «не может не быть полна конфликтов, поскольку две силы воюют в нем: с одной стороны, вполне оправданное стремление нормального человека к счастью, удовлетворенности и безопасности, а с другой стороны — неудержимая страсть к творчеству, заходящая так далеко, что она подавляет любое личное побуждение»¹²⁸. А крупнейший исследователь творчества Иванова и эго-документов Зиновьевой-Аннибал Н.А. Богомоллов подчеркивал, что писательницу мучил вопрос, чему отдать предпочтение: «красоте ли трагизма больших чувств и катастроф», или «холодной мудрости и изящному эпикуреизму»¹²⁹?

Однако в художественном творчестве она с самого начала демонстрировала сопротивление заданным правилам. В пьесе «Кольца» еще еле угадываемое. По сюжету Аглая, узнав, что ее муж Алексей, увлечен ее невесткой Анной, мучается ревностью, но потом понимает, что единственный способ избавиться от разрушающего ее индивидуализма — это разомкнуть «кольца» любви. Казалось бы, воплощена теория Иванова о дионисийском экстатическом растворении во всеобщем, которому, по его убеждению, соответствовала «соборность» как русское национальное начало. Но тогда почему в конце Алексей и Аглая умирают, и только Анне доверено идти в мир в поисках новых союзников? Пафосно-трагедийное разрешение конфликта не позволяет читателю уверовать в однозначно оптимистический финал.

То, что описано в повести «Тридцать три уroda», имеет биографическую канву. В 1905 г. Иванов и Зиновьева-Аннибал, уже вернувшиеся в Россию из Европы и поселившиеся в Петербурге, организовали литературно-философские

¹²⁸ Юнг К. Психология и литература // Психоанализ и искусство. М., 1996. С. 50.

¹²⁹ Богомоллов Н.А. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: избранные страницы / Российская академия наук, Научный совет по истории мировой культуры. М., 1993. С. 170.

встречи у себя дома в полуприватном и полуоткрытом формате. Они проходили каждую среду вплоть до 1907 года и стали главным событием в культурной жизни Петербурга. Приходящие на «Башню» внимали мэтру, считали Иванова учителем, наставником. Общение на башне строилось по модели платоновского «Пира» (поэтому Зиновьева-Аннибал получила имя Диотима) и призвано было отразить концепцию Вл. Соловьева о всеобщем единении. «Тридцать три уroda» явили «собой художественное воплощение модели эроса, созданной Ивановым в его теоретических сочинениях и реализованной им вместе с его женой Зиновьевой-Аннибал в формах жизни, которые культивировались ими на “башне” ...». Автор приведенной цитаты утверждает, что в произведении «соединяются в единое целое и присутствуют на равных правах теория, жизненная практика и литература, интегрирующая в себя подчеркнуто внелитературный жанр интимного дневника. Иванов стремился реализовать свою теорию эроса в жизни, Зиновьева-Аннибал реализует ее в форме литературного текста»¹³⁰. И именно в нем явственно прозвучало мрачное пророчество о гибельности проводимых на Башне экспериментов. Под покровом лесбийского сюжета велась дискуссия (наряду со множеством других) о плодотворности эротического пути преодоления индивидуализма. Героиня Вера решает отдать возлюбленную людям. Метафорически это изображено как написание портрета девушки 33 художниками ради сохранения ее красоты. И что в результате? Красота не сохранена, на картинах Вера видит уродливые изображения любимой, единственное и неповторимое превращено в ширпотреб, мгновение не переплавлено в вечность. И Вера не остается ничего другого, как принять решение о добровольном уходе из жизни.

Т. е. Иванову (которому была посвящена повесть) наглядно демонстрировалась возможность трагического исхода. Сама Зиновьева-Аннибал оправилась от болезни, которая подкосила ее в зиму

¹³⁰ Шахадат. Ш. Лидия Зиновьева-Аннибал: «Тридцать три уroda» роман о художнике // Шахадат. Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. М., 2017. С. 250.

1906–1907 годов, она хотела продолжать жить. Но что-то в ней надломилось, поэтому она единственная в семье осенью 1907 года заразилась скарлатиной и скончалась почти молниеносно буквально за несколько дней. Хотя это не было, конечно, самоубийством, но Иванов почувствовал поселившееся в ней напряжение, написав позже, что рядом с ним она жила как уже «вкусившая смерть», перешагнувшая «за порог ее», «наполовину уже принадлежащая тому миру, жила подле меня, со мною, отмеченная»¹³¹. Своеобразным пророчеством писательницы могут служить и слова Веры из этого произведения: «Кто может продохнуть через себя трагедию, тот — спасенный — ее герой и усмиритель»¹³². В жизни это не удалось.

Пости одновременно с повестью писалась пародийная пьеса «Певучий осел», в которой развенчивались все высокие философские построения Иванова. Взяв за основу «Сон в летнюю ночь» Шекспира, писательница совершила сюжетный «кульбит»: у Шекспира влюбляется в осла царица Титания, а у нее в это глупое животное превращен поэт Лигей (намек на Городецкого), и уже в него влюбляется Оберон-Иванов. Множество смешных ситуаций, сексуальное помешательство Оберона, символом которого становится пылающий Алцвет, имеющий фаллическую форму, — все это получило карнавальное воплощение, с насмешкой передающее настроения посетителей Башни, для которых «Эрос стал формулой, соответствующей эпохе и стремлениям современной души»¹³³. Из-под пера Зиновьевой-Аннибал вышел сатирический маскарад, высмеявший дионисийскую мифогенную любовь, отрицающий восхождение к вершинам духа путем экстатической любви к другому, порицающий оторванность подобного житнетворчества от реальной жизни.

Но «дионисийство» и «соборность» были, как уже было отмечено,

¹³¹ Иванов В. Дневники Вячеслова Иванова // Вячеслав Иванов. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1979. С. 774.

¹³² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 48.

¹³³ Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. (На пути к философии любви). Томск — Москва, 2004. С. 20.

«глубоко прочувствованны и выстраданы»¹³⁴ этой уникальной женщиной. И это, несомненно, определило душевный надрыв, от которого она не смогла оправиться. Тем не менее, в рассказах, составивших цикл «Трагический зверинец», она заявила о себе как о творческой личности, обретшей женскую идентичность, освободившую от мужского доминирования. Это точно уловил Блок, сказавший, что писательница «по-женски таинственно и просто» воспроизвела «дикое, порывистое, тревожное», что терзает души людей нового времени; она нашла «слова о забытом и страшном, которого мы дичимся, потому что оно поет о свободе <...>»¹³⁵.

В рассказах цикла прослеживается зависимость Зиновьевой-Аннибала от русской классики. «Кошка», «Помогите Вы!», «За решетку» были написаны во время первой революции в России. По словам М.В. Михайловой, «с Достоевским Зиновьеву-Аннибал сближает и мысль о свободе, той последней, невообразимой свободе духа, к которой всегда будет устремлен человек, и о том “великом хаосе свободы”, в который ввергается мир, лишенный Божеских установлений, и человек, не совладавший с волей и не справившийся со свободой выбора»¹³⁶. В рассказе «За решетку» тень Раскольникова нависает над измученным мстителем в тюрьме. «Помогите Вы!» напоминает «Записки из подполья», в них представлены практически одни и те же идеи: скука и разрушение мира, процветание фанатизма, заменившего анархию.

Удачным можно признать сравнение С.Н. Сергеева-Ценского с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (о котором она, кстати, писала), в статье М.В. Михайловой¹³⁷. Филолог подчеркивает очевидное сходство их

¹³⁴ Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьева-Аннибал // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 813: Блоковский сборник. 8. Ал. Блок и революция. Тарту, 1988. С. 132.

¹³⁵ Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 226.

¹³⁶ Михайлова М.В. Страсти по Лидии // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 18.

¹³⁷ См. Михайлова М.В. Бывают странные сближенья... (С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) // Вопросы литературы. 1998. N 2. С. 83–96. [электронный ресурс]:
file:///Users/w.liuyang/Zotero/storage/U3NR3X9E/byvayut-strannye-sblizhenya-s-n-sergeev-tsenski

повествовательного метода и стилистических приемов в контексте неореализма. Кроме того, в рассказах, составивших сборник «Нет!», «Зиновьева-Аннибал не упускает из виду и заветы русской классической литературы. В «Электричестве» она вслед за Чеховым решается подхватить один из важнейших тематических пластов литературы XX века — тему взаимонепонимания и отчуждения. Для этого она связывает внутренний мир своих героев с внешней реальностью с помощью сложных и порой абстрактных форм изображения. Сложность эта хорошо видна в этом произведении. Зиновьева-Аннибал рисует женщину, нервы которой обнажены до предела. Героиня как личность «распадается», растворяется, принимает форму другого живого существа. Ее душа может покинуть физическое тело и существовать самостоятельно. Она соединяется со всем на свете и бурно воспринимает все сущее: «переливалась, сочувствуя и не проникая, в души странных и тайных людей, что так близко теснились, рядом и напротив меня, — что вместе со мною, неподвижные в быстром лете, мимо гладко убегающих предметов и пестро-горланистых остановок, мчали свои участи радостей, пыток и разлук; опустошаясь, отчуждаясь, изнемогало мое тело; тусклое, в слабых, остреньких ознобах умирало; а душа из большой тишины чрезмерного сочувствия вызволялась, получая тот крылатый, бестелесый полет, который и есть начало и конец всякой жизни»¹³⁸.

Вероятно, здесь Зиновьева-Аннибал, находясь под влиянием западноевропейской литературной традиции, обогащает свою работу психологическими приемами и методами письма, схожими с приемами Генри Джеймса. Зиновьева-Аннибал проанализировала его творчество в рецензии на роман «Золотая чаша»¹³⁹. М. В. Михайлова разъяснила понимание писательницей творческой задачи Джеймса следующим образом: «в этой работе она пишет об игре “масок” и “лиц”, о способности искусства

j-i-l-d-zinoveva-annibal-invariatsii-neorealizma.html#cite (дата обращения: 06.06.2024).

¹³⁸ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Электричество // Тридцать три уroda. М., 1999. С. 191.

¹³⁹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Золотая чаша // Там же. С. 425.

“размывать” границы личностного опыта, о возможности для художника совмещать, сливать воедино самые разнообразные миры — органический и неорганический, миры, имеющие различные основы, несовместимые и даже принципиально противоположные друг другу. И эти миры под пером художника-субъективиста (думается, что к таким относилась она и себя) будут то “гармонично” притягивать друг к другу, то в “мучительной какофонии” взрывать один другой, одновременно притягивая, извергая и отторгая...»¹⁴⁰.

Зиновьева-Аннибал часто отказывается от привычного, традиционного и банального в психологизме русской литературы XIX века, ее поиски в этом направлении «должны были явить в русской литературе новый тип психологизма, уже осваиваемого литературой мировой, психологизма “потoka сознания”, психологизма, призванного соединить природное и человеческое, разрушить грань, отделяющую внутренний мир человека от мира внешнего»¹⁴¹. Нельзя не согласиться с мнением, что «искусство, которое пробовала создавать она, должно было уподобиться “тончайшей, как кружевная пена, волне”, в которую будет погружаться и захлебываться читатель ее произведений. Только такое искусство, неуловимое и одновременно скульптурно-статичное, способно подчинить себе ускользающую, неверную, изменчивую, трепетную действительность. Вторя Андре Жиду, она жаждала искусства, вызывающего “к вниманию всех <...> чувств”, стремящегося “превратить чувство жизни в сосредоточенное ощущение всех ее прикосновений”»¹⁴².

Многие надежды в этом отношении она возлагает на женское творчество. В рецензии на книгу Жоржетт Леблан «Выбор жизни» Зиновьева-Аннибал отмечает стремление к женской солидарности. Женский

¹⁴⁰ Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе Серебряного века // Преображение. Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 150–158. [электронный ресурс]: <http://www.philology.ru/literature2/mikhaylova-96.htm?ysclid=lz2ykanve729714133> (дата обращения: 18.08.2024)

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Там же.

союз должен возникнуть «из пробуждающегося инстинкта влюбленности женщины в свой пол»¹⁴³. Безусловно, здесь прослеживается общая с Ивановым идея преодоления индивидуализма, но стоит подчеркнуть важность для писательницы именно женской солидарности. Напомним, что в то время, когда Иванов организовывал мужское объединение «Друзей Гафиза» на башне, Зиновьева-Аннибал создала свое женское собрание «Фиас»¹⁴⁴.

Со временем писательница все чаще начинает прибегать к форме дневника, записок, писем, создаваемых в горячечном бреду или в состоянии длительной бессонницы. Это вполне согласуется с общей устремленностью женской литературы. Такие жанры, как письма и дневники, широко использовались женщинами, начиная с XVIII века, для того, чтобы высказаться. Авторская точка зрения выражается в виде агента (то есть личности героя письма или дневника). Это особый стиль, который женщины взяли на вооружение, чтобы закрепить свое участие в писательском пространстве¹⁴⁵.

Изучение процессов и стратегий самоидентификации женщин-творцов не может быть просто объяснено в рамках определенной теоретической схемы. Женское художественное творчество и самоидентификация — это запутанный и сложный процесс. Кристина Беттерсбай описала это так: «Прогресс женщин в искусстве был похож на медленное, боковое продвижение краба к морю: краба, которого все время подбирают злобные проказники и ставят обратно где-нибудь на берегу»¹⁴⁶. О помощи в этом случае психоаналитических теорий писала И. Жеребкина, напоминая о существовании связи между психоанализом и феминизмом: «психоаналитический дискурс так же, как и феминистский,

¹⁴³ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. М., 1999. С. 408.

¹⁴⁴ См.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 125.

¹⁴⁵ См.: Lanser Susan. In a class by herself: self silencing in Riccoboni's *Abeille* // *Fiction of authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press. 1992. 287 с. [электронный ресурс]: <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6vm> (дата обращения: 07.06.2024)

¹⁴⁶ Battersby C. *Gender and Genius: towards a feminist aesthetics*. London, 1990. С. 23. «The progres of women in the arts has been like the slow, sideways progress of crab towards the sea: a crab that keeps being picked up by malicious pranksters and placed back somewhere high on the beach.» – (перевод мой. – В. Л.)

представляет собой вызов классическим концепциям унифицированного и саморепрезентирующегося субъекта традиционной философской рациональности»¹⁴⁷. Она считает что фрейдовская и лакановская формы психоанализа «дают возможности для обоснования феномена гендерно сконструированной субъективности разделенной по параметрам “женского” или “мужского” в условиях патриархатной культуры»¹⁴⁸. Мы также прибегнем к помощи Лакана, оговаривая при этом, что не со всеми выводами философа согласны. Однако его характеристики взаимодействия «Я» с Другим способны многое прояснить в случае с Зиновьевой-Аннибал.

Когда женщины, долгое время остававшиеся «Другими» в системе патриархатного дискурса, пытаются понять, какую роль они играют в окружающем мире, это выглядит как пошаговое подтверждение теории «стадии зеркал» Лакана, которая многое говорит о трудности женского самопозиционирования. Теория Лакана о «стадии зеркала» возникла в результате психологических экспериментов с зеркалами. Ученый считал (не совсем обоснованно!), что животные в природе очаровываются, когда впервые сталкиваются со своим зеркальным отражением, но вскоре теряют интерес, когда понимают, что это всего лишь их собственное отражение. Люди ведут себя иначе. Когда младенец в экстазе «узнает» себя, он становится одержим своим зеркальным отражением и с удовольствием взаимодействует с зеркалом, осознавая взаимосвязь между собственным телом и окружающими его людьми и предметами. Согласно описанию Лакана, «радостное усвоение ребенком <...> собственного зрительного образа является идеальной ситуацией для изучений той символической матрицы, где Я оседает в своей первоначальной форме — прежде чем будет объективировано <...>»¹⁴⁹. В процессе формирования субъектности Лакан выделяет три этапа: 1) неузнавание субъекта в зеркальном

¹⁴⁷ Жеребкина И. Феминизм и психоанализ // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие/ Под ред. И.А. Жеребкиной — Харьков: ХЦГИ, 2001, СПб., С. 346.

¹⁴⁸ Там же. С. 346.

¹⁴⁹ Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 8.

отражении; 2) объективация и фальсификация в поисках идентификации с другим; 3) полное «убийство» субъекта через символизм языка. С этого момента начинается конфликт Я-идеала с Другим, который продолжается на протяжении всей жизни.

Беттерсбай не признает лакановский взгляд на культуру, язык и субъективность в качестве основы для феминистской эстетики. По ее убеждению, «имагинативная сфера у Ланкана не означает область потенциальной психической свободы. <...> По мнению самого Лакана, развитие человека может происходить только путем освобождения от иллюзий воображаемого и перехода к иллюзиям символического. Однако в системе Лакана есть и позитивная сторона женственности. В самом деле, он описывает свои тексты в терминах *jouissance*: крайности женского (сексуального и мистического) экстаза, которые разрушают и разоблачают умозрительные представления мужского эго. <...> Если “женское” действительно исключено из языка и всех символических репрезентаций, как оно может быть подрывным? Если язык «совпадает с патриархатом», почему бы понятию «женское» не быть просто фикцией патриархата? <...> Это женщины были исключены из культуры, а не женское начало». И с этим утверждением трудно не согласится. Она продолжает: «И женщины не продвинутся вперед, если примут мифологию патриархата, которая превращает женское “Другое” в некую метафизическую метафору для того, что ускользает от сознания и языка»¹⁵⁰.

Фрейд определяет женское начало как страдание из-за «отсутствия

¹⁵⁰ Battersby C. *Gender and Genius: towards a feminist aesthetics*. London, 1990. С. 136-138. «Lacan's imaginary realm is thus by no means an area of potential psychic freedom. <...> According to Lacan himself, human development can only occur by breaking free of the illusions of the imaginary and into those of the symbolic. There is, however, also a positive side to femininity in Lacan's system. Indeed, he describes his own texts in terms of *jouissance*: the extremes of feminine (sexual and mystical) ecstasy that disrupt and expose the conceits of the male ego. <...> If the 'feminine' is genuinely excluded from language and all symbolic representation, how can it be subversive? If language is 'coincident with the patriarchy' (as Kelly claims) why isn't the notion of the 'feminine' simply a fiction of the patriarchy? <...> It is women who have been excluded from culture, not the feminine'. And women won't progress by embracing the mythology of the patriarchy that turns female Otherness into some kind of metaphysical metaphor for that which eludes consciousness and language.» (перевод мой. – В. Л.)

фаллоса». И Лакан вслед за ним утверждает, что женщина способна найти свое означаемое только в каком-то Другом: «ее имя — это всегда имя ее символического Отца, символического фаллоса, без имени которого она оказывается неназванной, отсутствующей, неспособной найти свою идентичность»¹⁵¹. Поэтому в обществе, в центре которого стоит мужчина, женщины вынуждены мириться со своим подчиненным положением. Так в психоанализе объясняется подчиненность женщины в обществе (Как видим, акцент сделан не на социальном, а на физиологическом моменте). По мнению психоаналитиков, женщины заранее обречены на унижение и подчинение. В обществе глубоко укоренился миф о мужественности во многих областях, включая религию, культуру, искусство и науку. Теория Лакана несомненно усиливает объектное и зависимое положение женщин, против чего женщины-писательницы усиленно восстают.

В книге «Второй пол» С. де Бовуар подчеркивается давняя трудность осознания женской субъективности. «Привилегия, которой мужчина обладает с самого детства, заключается в том, что его предназначение в качестве человеческого существа не вступает в противоречие с его судьбой как представителя мужского пола. Фаллос для него равнозначен трансцендентности, поэтому он находит, что все его социальные или духовные достижения наделяют его еще большей мужественностью. Он не раздвоен. В то же время для того, чтобы женщина состоялась в своей женственности, от нее требуют превратиться в объект, в жертву, то есть отречься от своих потребностей в качестве полноценного субъекта. Именно это противоречие определяет ситуацию женщины, избравшей свободу. Не желая калечить себя, она не хочет ограничиваться ролью самки, но ведь отказ от особенностей своего пола — тоже увечье»¹⁵².

Итак, женщина раздвоена, находится в двойственной позиции в поисках

¹⁵¹ Жеребкина И. Феминизм и психоанализ // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие/ Под ред. И.А. Жеребкиной — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб., С. 355.

¹⁵² Бовуар С. Второй пол. СПб., 1997. С. 762.

творческой субъективности Гиппиус, например, оказалась в рамках сложившегося дискурсивного порядка культурной среды. Гиппиус решила быть типичным символистом, который следует доминирующей гендерной парадигме мужского творчества. Это напрямую отразилось в ее псевдониме, стиле и образе жизни. Гиппиус хотела существовать как автор и субъект культурного круга на равных с мужчиной, и она сознательно приспособилась к статусу субъективности как мужчина. Для Гиппиус позиция мужской субъективности — единственно возможная в символистском дискурсе. Здесь мог полностью солидарны с Эконен, которая считает: «Для Гиппиус маскулинная субъектная позиция была единственно возможной внутри символистского дискурса, и достижение этой позиции требовало сильной житнетворческой и философской работы»¹⁵³.

Как видим, женщины пытаются пробиться в центр социального порядка, но сталкиваются с традиционным толкованием гендерных ролей. Они пытаются вырваться из нарратива патриархатного дискурса. И при этом они часто встают на путь исполнения мужской роли, и их сопротивление женской судьбе становится способом сохранения патриархатной культуры.

Отношения между «Я» и зеркальным отражением, по Лакану, имеют агрессивный характер потому, что самовосприятие «Я» в зеркальном отражении вступает в противоречие с телесным опытом, переживаемым в реальности. Поэтому женщины пытаются разрешить конфликт между фантазией и реальностью, совместить свое «отражение» и тело. А это значит самоидентифицироваться. Традиционно считается, что субъектами творчества являются мужчины, а женщины как пассивные существа — лишь второстепенные объекты, лишённые самостоятельности и подверженные разнообразным смыслам, навязываемым писателями-мужчинами. В случае с Зиновьевой-Аннибал частично это так. До встречи с Ивановым она не имела,

¹⁵³ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 185.

видимо, никакого понятия о дионисийстве и мало была знакома с греческой религиозной мифологией (она вообще, по сути, получила образование только в процессе общения с мужем; известно, что даже «Мертвые души» не были ею прочитаны!). Однако после того как Иванов сделался ее наставником, она приняла роль его музы, действительно «перевоплотилась» в Менаду дионисийских торжеств и стала ретранслятором его идей.

Следовательно, если женщины не будут отчаянно бороться или искать уникальную стратегию творчества, то будут вынуждены оставаться на «предначертанной» позиции. И многие женщины Серебряного века России активно отказывались войти в установленный порядок. Многие писательницы упорно пытались заявить о себе в патриархатном дискурсе: старались ориентироваться на женские литературные традиции и писали о женском жизненном опыте. Зиновьева-Аннибал, можно сказать, вызывающие «переписала» мужской текст: подражая классической комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», она вторично «карнавализовала» ее и создала пьесу «Певучий осел». Это произошло не из-за привязанности к мужскому творчеству или традиционным текстам, напротив, она сознательно деконструировала исходный материал и заявила о своем «женском» видении проблемы.

Итак, разные творческие стратегии приводят к разным результатам. Нина Петровская не смогла довершить предпринятых усилий, своеобразно разрешила спор о традиционной гендерной идентичности, Зиновьева-Аннибал тоже решилась на смелый шаг. Но использовала совершенно иную творческую стратегию.

ГЛАВА II Формирование Л.Д. Зиновьевой-Аннибал как творческой личности.

Важный аргумент, на котором стоит сделать акцент: творческий и жизненный опыт и процесс самореализации Зиновьевой-Аннибал — это не фемининный, не феминистский, а фемальный выбор. Showalter в книге «The literature of their own» делит историю развития женской литературы на три этапа: фемининный (feminine), феминистский (feminist) и фемальный (female), которые представляют три характеристики женского письма: имитация (imitation), протест против (protest) и самосознание/идентичность (self-discovery/identity). Первый этап (1840–1880) как «длительная фаза подражания господствующей моде доминирующей традиции, усвоение ее стандартов искусства и взглядов на социальные роли»¹⁵⁴. На втором этапе (1880-1920) «наступает фаза протеста против этих стандартов и ценностей и отстаивания прав и ценностей меньшинств»¹⁵⁵. В третьей фазе, начиная с 1920 года, происходит процесс «самосознания, обращение внутрь себя, освобождение от некоторой зависимости от оппозиции, поиск идентичности»¹⁵⁶.

Встает вопрос: как рассматривать и определять творчество Зиновьевой-Аннибал, а также ее жизненный опыт? К какой фазе отнести? Е. Showalter считает, что в первой фазе распространение стратегия для женщин-авторов была компромиссной. Было принято использовать мужские псевдонимы. Это позволяло рассчитывать на справедливое восприятие критиков, чье внимание было приковано именно к половой принадлежности

¹⁵⁴ Showalter E. The literature of their own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. Princeton, 2020. 384 с. [электронный ресурс]: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv173f0v7> (дата обращения: 12.12.2024) «A prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles». (перевод мой. — В. Л.)

¹⁵⁵ «Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy». (перевод мой. — В. Л.)

¹⁵⁶ «phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity». (перевод мой. — В. Л.)

писателя. О том, как писательница пришла к выбору фамилии Зиновьева-Аннибал, было сказано в I главе. Возможно, в некоторой двойственности фамилии также был скрыт определенной умысел.

Впрямую относить Зиновьеву-Аннибал ко второму этапу также не совсем правильно: работы Зиновьевой-Аннибал и вся ее творческая карьера не имеют не посредственного отношения к феминистской организации и политически заряженному протесту. Ее тексты посвящены осознанию равенства мужчин и женщин и гендерному заточению женщин, но ее высказывания не служат политической цели, хотя они, безусловно, феминистски окрашены. Особенно это заметно в ее переписке с мужем, А.Л. Топорков по этому поводу пишет: «Основной сюжет этого эпистолярного романа связан с драматическим столкновением интересов и характеров мужчины и женщины (как бы сказали теперь, маскулинных и фемининных стереотипов поведения). Иванов время от времени пытается утверждать свое мужское превосходство, но тут же получает отпор и вынужден с ним согласиться. Сквозной сюжетный ход заключается в том, что Л.Д. настаивает на своем и побеждает, а Иванов сначала сопротивляется, но потом подчиняется ее воле, и именно в этом смиренном подчинении женщине проявляется его сила как мужчины»¹⁵⁷. Действительно в письмах Зиновьевой-Аннибал отчетливо прослеживается идентификация писательницы с собственной женской сущностью и ее отважное желание ставить себя в позицию не Другого, а субъекта: «Еще одно больно поразило меня в твоём письме, ты, конечно, не догадаешься, т. к. писал это совершенно бессознательно и бессознательно выдал свою “мужскую” душу, кот<орая>, как и у всех Вас была, есть и будет нам врагом. Ты пишешь, что знай ты о намерении матери приехать “освободить” дочь, “ничто в мире не заставило бы тебя отделить паспорт”. Ты знаешь, я краснею, когда читаю и пишу эту фразу. О, как живо напомнило это мне моего мужа! О, как Вы все похожи! Вы

¹⁵⁷ Топорков А.Л. Некоторые замечания по поводу переписки Вяч. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. // *Donum homini universalis: Сборник статей в честь 70-летия Н.В. Котрелева*. М.: ОГИ, 2011. С. 399.

способны для защиты своего мужского деспотизма и самолюбия пользоваться даже “паспортною системой” варварской России! Вячеслав, прочитав эти строки, да и все письмо, я подумала: “О, какое счастье, что я не его жена, что я ничья жена и, видит небо Италии, я никогда ею не стану!” Ну вот мне и легче стало, я все выразила, что бурлило в душе моей»¹⁵⁸. Еще в письме к Иванова: «Не думаю, чтобы я еще когда-либо ожила для любви к другому. Слишком больно разочарование, а мужчины, вероятно, все наши враги». ¹⁵⁹ На основании приведенных фраз Топорков даже считает, что ее письма — «это еще и памятник феминистского движения рубежа XIX-XX вв.»¹⁶⁰. Такое же мнение у французской исследовательницы Ф. Дефарж: «Зиновьева-Аннибал находится на заре феминистской литературы»¹⁶¹.

И все же тексты Зиновьевой-Аннибал ближе, по сути, к третьему этапу. В эссе «Искусство и ответственность» М. Бахтин исследует взаимоотношения между тремя сферами человеческой культуры: наукой, искусством и жизнью и делает акцент на взаимодействии личности и ответственности в жизни и искусстве. Бахтин считает: «Три области человеческой культуры — наука, искусство и жизнь — обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству....За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней»¹⁶². Думается, что писательница могла бы полностью согласиться с этими словами. Творчество Зиновьевой-Аннибал тесно связано с жизненным опытом, она исследует возможности индивидуальной свободы,

¹⁵⁸ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. 1894–1903. Т.1 М., 2009. С. 205–206.

¹⁵⁹ Там же. С. 247.

¹⁶⁰ Топорков А.Л. Некоторые замечания по поводу переписки Вяч. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. // *Donum homini universalis: Сборник статей в честь 70-летия Н.В. Котрелева*. М.: ОГИ, 2011. С. 399.

¹⁶¹ Дефарж Ф. *Françoise Defarges. Lidia Zinovieva-Annibal: la construction d'un sujet féminin dans la littérature de l'Âge d'argent*. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. С. 295. «Zinovieva-Annibal se situerait ainsi à l'aube de la littérature féministe». — перевод мой.

¹⁶² Бахтин М.М. Искусство и ответственность // *Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. М.: Русское слово, 2003. С. 5.*

рассматривая себя как субъект, действительно «стремится <...> выйти за рамки женской традиции и стать полноправным участником литературного мейнстрима»¹⁶³.

Первые свои произведения она создала в конце 80-х гг., потом был довольно долгий перерыв, напряженно творить она стала только в конце 90-х. Прервала ее творчество смерть в 1907. Среди этих произведений наиболее репрезентативными можно считать пьесу «Кольца» (1904), повесть «Тридцать три уroda» (1906), рассказы сборника «Трагический зверинец» (1907). Эти произведения стали «вехами на пути обретения писательницей своего собственного художественного видения». Важно и то, что «жанрово-стилистическая структура» произведений Зиновьевой-Аннибал позволяет оценить их «как “первые ласточки” того направления в литературе, которое получит развитие гораздо позже, а в середине XX века будет обозначено как “женское письмо” в терминологии феминистского литературного критицизма»¹⁶⁴. Однако из-за двойственности функционирования феномена Зиновьевой-Аннибал (субъект собственного творчества и объект творчества своего мужа в образе менады) не только трудно уловить проявление ее личности как творческого субъекта, но и полностью осознать всю глубину ее произведений. Поэтому до недавнего времени в филологии она фигурировала или как хозяйка «сред», или как адресат стихов Иванов.

Противоречие между различными идентичностями вызывает у нее конфликт самосознания, что отражается в меняющемся ракурсе освещения

¹⁶³ Showalter E. The literature of their own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. Princeton, 2020. 384 с. [электронный ресурс]: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv173f0v7> (дата обращения: 12.12.2024) «devote...to move beyond the female tradition into a seamless participation in the literary mainstream» (перевод мой. — В. Л.).

¹⁶⁴ Суковатая В.А. «Тридцать три уroda» Лидии Зиновьевой-Аннибал, или Эротический “Другой” женской наррации // Гендерные исследования. 1999. № 2. [электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/318100397_33_uroda_Lidii_Zinovevoj__Annibal_ili_Eroticeskij_Drugo_j_zenskoj_narracii_Gendernye_issledovania_1999_No_2 (дата обращения: 11.05.2023)

событий ее жизни, которые становятся основой ее произведений. Это происходит потому, что, как считает американская исследовательница, «стремясь утвердить свой собственный голос как писательница, она вынуждена была настойчиво определять свою позицию по отношению к ряду сильных, проникающих влияний»¹⁶⁵. И согласно мнению Т.Л. Никольской, подчеркнувшей глубокую связь творческой жизни писательницы с Вяч. Ивановым и его воздействием, она, тем не менее, всегда пыталась выработать свою собственную манеру письма, «старалась найти свой собственный путь в жизни и литературе»¹⁶⁶. Об этом пишет и Ф. Дефарж: «Зиновьева-Аннибал соглашалась с традиционной женской ролью в обществе и знала, как воспользоваться поддержкой своего культурного окружения. Однако она сопротивлялась ассимиляции и играла с двойственностью своего образа, находя в себе силы бросить вызов общепринятым нормам, и выбирала свой собственный путь, проходящий в стороне от проторенных дорог»¹⁶⁷. Обобщает видения проблемы Дж. Престо: «Тенденция к вытеснению “функции жены” и “функции музы” у подавляющего большинства женщин в символизме происходит одновременно с усилением “функции автор а”<...>»¹⁶⁸.

¹⁶⁵Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's The Singing Ass: A woman's view of men and Eros. // Gender and Russian Literature Cambridge, 1996. С. 156.

¹⁶⁶ Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Ученые записки. Тартуский ун-т. Вып. 813. Тарту, 1988. С.131.

¹⁶⁷ Defarges, F. Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age. Paris: Revue Russe N°51. 2018. С. 29–40. [электронный ресурс]: https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2018_num_51_1_2866 DOI: 10.3406/russe.2018.2857 «Zinovieva-Annibal accepted her role as a woman, and she knew how to benefit occasionally from the support of the powerful and the wealth brought by their companionship. Yet she resisted assimilation and played with the ambivalence of images, finding the strenpeph to challenge them and choose her own path, off the beaten track» (перевод мой. – В. Л.). (дата обращения 07.06.2024)

¹⁶⁸ Presto J. Women in Russian Symbolism: Beyond the algebra of love. In A. Barker & J. Gheith (Eds.), A History of Women's Writing in Russia 2002. pp. 134-152. Cambridge: Cambridge University Press. [электронный ресурс]: https://archive.org/details/historyofwomensw0000unse_k1z7/page/n9/mode/2up (дата обращения: 21.04.2023)

Стоит указать на важные факторы, в целом повлиявшие на творчество женщин на переломе XIX и XX веков. Символистский дискурс привлек внимание к творчеству женщин и в определенной степени создал для них позитивную творческую среду. По мнению С. Аверинцева, «в атмосфере, порождаемой такими умственными движениями, как немецкая романтика и русский символизм, женщины не хотят быть только женщинами»¹⁶⁹, они действительно устремляются к творчеству. Китайский ученый Чэнь Фан отмечает, что «за каждой успешной женщиной-писателем Серебряного века стояли один или несколько великих писателей-мужчин <...> В Серебряном веке, когда распространялись литературные школы и литературные салоны, женщины-писатели часто играли роль “хозяек”. Благодаря браку или семейным связям некоторые женщины-писательницы смогли раньше и легче проявить свои дарования и таланты»¹⁷⁰. Этот культурный запрос создал среду относительного равенства для художественного творчества женщин. Одним из таких пространств для проявления талантов и стала знаменитая ивановская “Башня”. Литературное творчество Зиновьевой-Аннибал обрело силу и осмысленность именно после встречи с Ивановым. Он подчеркивал важность гендерного равенства и женской независимости: «каждый пол в человечестве должен раскрыть свой гений отдельно и самостоятельно: мужчина и женщина равно должны достичь своей своеобразной красоты и мощи, своей завершительной энтелехии, не приспособляя свой пол к запросам и требованиям другого»¹⁷¹.

«...tendency for the “wife-function” and “muse-function” of the vast majority of women in Symbolism to supersede what Michel Foucault would refer to as the “author-function” (перевод мой. – В. Л.) (дата обращения: 07.06.2024).

¹⁶⁹ Аверинцев С. Культура русского символизма в мировом контексте. К постановке вопроса // In memoriam: Сергей Аверинцев. 2004. С. 217–231. [электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-russkogo-simvolizma-v-mirovom-kontekste-k-postanovke-voprosa-doklad-na-uchenom-sovete-mgu-16-dekabrya-2002-g> (дата обращения: 06.04.2024).

¹⁷⁰ 陈方, 俄罗斯文学的“第二性”. 北京: 北京语言大学出版社, 2015. 页数:260 (Чэнь Фан, “Второй пол” русской литературы. Пекин: Издательство Пекинского университета языка и культуры, 2015. С.178.)

¹⁷¹ Иванов Вяч. О достоинстве женщины // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1979. С.144.

Но вопрос о том, способны ли женщины сконструировать свою собственную идентичность как субъекты художественного творчества в символистском пространстве или они остаются зависимыми от теоретических поисков мужского литературного канона, все еще требует конкретного анализа. По мнению Н. Бердяева, «женщина в полярной своей противоположности мужчине имеет свое индивидуальное призвание, свое высокое назначение. <...> в утверждении метафизического начала женственности, которое призвано сыграть творческую роль в ходе всемирной истории. <...> Назначение женщины — конкретно воплотить в мир Вечную Женственность, то есть одну из сторон божественной природы, и этим путем вести мир к любовной гармонии, к красоте и свободе. <...> Женщина должна быть произведением искусства, примером творчества Божьего, силой, вдохновляющей творчество мужественное»¹⁷². Т. е. мы видим превращение женщины в объект, пусть и прекрасный, но объект. Женщина в такой парадигме лишается субъектности. Она становится сосудом,местилищем творческих импульсов, пусть и освященных Богом, но способным в первую очередь вдохновлять и стимулировать творчество мужское.

Итак, закономерен вопрос: под чьим влиянием проходило формирование творческих импульсов Зиновьевой-Аннибал? Во-первых, в качестве значимого воздействия следует упомянуть о женском божестве, образ которого берет свое начало в мифологии и религии (для Вл. Соловьева это мистическое космическое существо, первоисточник мира — София) и глубоко укоренен в культуре, философии и эстетике русской ментальности. Бердяев определяет русскую религиозность как «женственную», как «религиозность коллективной биологической теплоты, переживаемой как теплота мистическая. <...> Это не столько религия Христа, сколько религия Богородицы, религия матери-земли,

¹⁷² Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С.253-254.

женского божества, освещающего плотский быт»¹⁷³. Философское понимание этого сложного женского образа лучше всего выражено в поэзии Серебряного века, где Вечная Женственность, София, Богоматерь, Земля стали олицетворением богоискательства и символом духовного обновления России.

Элементы эстетических и философских теорий Иванова с опорой на учение Вл. Соловьева отчетливо проявились в трех главных произведениях Зиновьевой-Аннибал: пьесе «Кольца», повести «Тридцать три уroda», цикле рассказов «Трагический зверинец». Особенно это заметно в драме «Кольца», написанной в Париже в 1903 г., в период, когда отношения Иванова и Зиновьева-Аннибал были на пике эмоциональной напряженности. Она интересна именно своею двупланностью, своим подтекстом, выявляемым при деконструкции, и соотношением внешней фабулы и внутреннего сюжета.

¹⁷³ Бердяев Н. Судьба России. М., 1990. С. 10.

2.1 Нахождение в сфере влияния Вяч. Иванова (драма «Кольца»)

На рубеже XIX и XX веков в неустойчивой России, переживавшей кризис веры и убеждений, сосуществовали различные литературные направления и школы. Наплыв идей и доктрин из греко-римской мифологии, немецкой философии, французского символизма и т.д. привел к восприятию этапа как небывалой катастрофы. В знаменитой речи о взаимоотношениях народа и интеллигенции Блок описывает это время как вулкан, разрушительное извержение которого неминуемо, в то время как трудолюбивые муравьи, не замечая окружающего, неустанно следят за порядком в своем микрокосме. «Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном аполлиническом сне, или — в муравьином сне»¹⁷⁴, — писал поэт.

Начиная с 1890-х годов, символисты находили в оппозиции Аполлона и Диониса темы, которые перекликались с их эстетическими идеями. Идеи Ф. Ницше переосмысливались по-разному, подчеркивая одни аспекты и игнорируя другие, но почти все они черпали в них вдохновение, чтобы бросить вызов устоявшимся авторитетам, рационализировать и узаконить новое. Слово «дионисизм» получило распространение среди интеллектуалов и было транскрибировано в различных значениях, в частности, как модель жестокого поведения, подпитываемого личными страстями, вырвавшимся на свободу без опоры на моральные принципы. Противостояние Аполлона и Диониса подчеркивает темное, труднопонимаемое существование нового мировоззрения, где за иллюзией гармонии Аполлона скрывается насилие. Дионисийская сила на время становится инструментом, грозящим обществу разрушением. В то же время для А. Белого и Вяч. Иванова это то, что призвано преодолеть господствующий индивидуализм и заново открыть возможности духовного объединения людей, где соединяются искусство и религия.

¹⁷⁴Блок А. Стихия и культура // Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 354.

В августе 1905 года в эссе «О кризисе индивидуализма» Иванов утверждал, что индивидуализм дошел до такой грани, что в нашем сознании начались некоторые изменения, когда «глубина наша и утонченность наша кажутся симптомами истощения <...> Сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное¹⁷⁵. Вяч. Иванов был эрудирован и начитан, он переводил Ницше еще в 1880-х гг. Будучи специалистом по греческой истории, он прочитал лекцию о Дионисе в Париже в 1903 г. и создал религиозную утопию, объединившую греческих богов, соборность православной культуры и богочеловечество Владимира Соловьева. В ивановской религиозно-философской концепции Дионис стал символом преодоления индивидуализма и прообразом соборной общины. В итоге он вписал русскую соборность в контекст европейской культуры. В результате «сверхчеловечество» Ницше стало в русском изводе принципом построения нового религиозного вселенского сообщества и главным способом преодоления индивидуализма.

Культ Диониса и творчество в состоянии экстаза позволяют человеку проникнуть в тайны Вселенной, восстановить связь человека с космическим миром и преодолеть острое чувство изоляции. Но это определило появление в учении В. Иванова и другой крайности. Вот как описывает ее Г. Зобин: «Это <...> носило в себе более тонкий яд, который надолго отравил мечту поэта о преображающем мир всеобщем действе. Будущая “соборная” утопия Вячеслава Иванова парадоксальным образом сочетала в себе два несовместимых, казалось бы, состояния: келейное одиночество и всенародный оргийный экстаз»¹⁷⁶.

В 1892 году Иванов отправился в Рим, чтобы завершить работу над диссертацией о Дионисе, с которым он познакомился через Ницше. В Риме состоялась его встреча с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, которая дала ему

¹⁷⁵ Иванов Вяч. Кризис индивидуализма // Вячеслав Иванов. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. Брюссель, 1971. С. 836–837.

¹⁷⁶ Зобин Г.С. Вячеслав Иванов: путь жизни. М., 2022. С. 44.

возможность увидеть дионисийскую теорию в практическом преломлении. Эта встреча стала отправной точкой для мощного и продолжительного творческого подъема обоих. Они стали не только партнерами, но и в какой-то степени союзниками в реализации идеалов. Эрудированный молодой ученый пережил ощущение встречи с реальным воплощением Диониса в лице возлюбленной, а для Зиновьевой-Аннибал это было обретение наставника, который развил ее интуицию и чувства в тот момент, когда она была разочарована, одинока и растеряна.

В то время Зиновьева-Аннибал только что пережила бурный разрыв с мужем К.С. Шварсалоном, ее домашним наставником, и уехала из России в Европу с тремя детьми. Молодую Зиновьеву-Аннибал увлекло «отношение к миру» учителя-студента, который считал себя социалистом. Но «социализм служил ему удобным плащом, который он нарядно набрасывал на себя в кругах передовой интеллигенции. Своей юной ученице он с жаром и красноречием сообщал что-то высокое и весьма благородное о “лучших людях”, жертвовавших всем народу, о каком-то великом героическом деле, которое уже началось. И сердце девушки трепетало, радостно рвалось навстречу жертве, подвигу, тому “делу”, про которое он говорил и которому она решила отдаться»¹⁷⁷. Это, безусловно, совпадало с жизненными устремлениями юной Лидии. Когда же она поняла, что так называемые великие подвиги и идеалы мужа — пустые и бессодержательные слова, она решительно порвала с ними. В Иванове же она увидела человека тех же устремлений; однако не притворных, а подлинных: «Я говорила Вам, что люблю человечество и люблю каждого человека и поэтому мне особенно дорого, когда я встречаю людей, с которыми имею много общего. Если бы мы с Вами виделись дольше и успели или захотели бы высказать друг другу свой credo <так!>, то, быть может, с виду мы не вполне сошлись бы в нем, но в сущности, в глубине мне чувствуется, что мы

¹⁷⁷Дешарт О. Вступительная статья // Иванов В. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. I. Брюссель, 1971. С. 20.

молимся одному Богу»¹⁷⁸. После мучительных любовных терзаний¹⁷⁹ Зиновьева-Аннибал и Иванов официально обвенчалась. Брак с Ивановым привел к переменам в ее личности! Она «почувствовала непреодолимую потребность высказать “что пало в недра духа” посредством чернила и пера»¹⁸⁰.

Кроме того, в ней начала просыпаться Менада, та ее истинная сущность, которую угадал Иванов. Эти превращения она постаралась запечатлеть в роман «Пламенники», который был начат в 1903 году, но по разным причинам не был завершен и опубликован. Существовало мнение, что Зиновьева-Аннибал «не могла закончить “Пламенники”», ибо боролась «с неким поселившимся в ней духом, истощавшим и угнетавшим ее личность, а источником этих внушений является ее муж»¹⁸¹. Зато ей удалось завершить драму «Кольца», опубликованную вместе со статьей Иванова «Новые маски» в 1904 г. Ее смысл заключен в словах главной героини: «Мы любим все. Мы слепы все. Земля и море, заклеванная птичка и стонущий лев ждут нашей любви в прозрении. Мы не можем быть двое, не должны смыкать кольца, мертвым зеркалом отражать мир. Мы мир. <...> Океану любви — наши кольца любви!». Это не только признание в любви героини Аглаи, но и внутренний монолог самой писательницы. В пьесе «Кольца» Зиновьеву-Аннибал можно идентифицировать с Аглаей, поскольку та произносит почти те же слова, что писательница неоднократно воспроизводит в своей переписке с мужем, так же чувствуя свое перерождение: «Не помню себя до него, какая была. Была ли вовсе?»¹⁸². Статья Иванова «Новые маски» служит предисловием к драме, давая анализ и

¹⁷⁸ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. 1894–1903. М., Т. 1. 2009. С. 73.

¹⁷⁹ Иванов познакомился с Зиновьевой-Аннибал, будучи женатым. Впоследствии Иванов развелся с женой. Зиновьева-Аннибал официально расторгла свой брак с К. Шварсалом в 1899 году, после череды сложных бракоразводных процессов.

¹⁸⁰ Дешарт О.А. Введение // Иванов В. И. Собр. соч.: в 4-х томах. Т. 1. Брюссель, 1971. С.86-87.

¹⁸¹ См.: об этом А.Н. Тюрин и А.А. Городницкая. «Обнимаю вас и матерински благословляю...» Переписка Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал с Александрой Васильевной Гольштейн // Новый мир.1997. № 6. С. 162.

¹⁸² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 228.

толкования этого во многом невразумительного произведения. Драма «Кольца» являет, по мысли Иванова, “характеристические симптомы выше очерченной эволюции дионисического искусства: пафос расширения нашего страдального Я до его мировой беспредельности через углубление личного страдания, отрешенность от внешнего ради откровений внутренних и тяготение к тому дифирамбическому разрешению духа, которое снимает всякое **что** и как бы топит его в одном неизрекаемом **как**»¹⁸³. Вслед за Ивановым его соратник по символизму Г. Чулков рассматривает «Кольца» тоже как «опыт приближения к дионисическому искусству»¹⁸⁴. Позже он вспоминал: «Лидия Дмитриевна <...> была связана с Вячеславом Ивановым не только узами любви, но и удивительною гармонией мыслей, чувств, вкусов и всего душевного стиля. Даже словарь у них был общий. Они воистину говорили на одном языке»¹⁸⁵. Влияние Иванова на жену было огромным. Их брак давал им настоящую объединяющую силу и раскрыл индивидуальность каждого¹⁸⁶.

Написанные в гармоничный период брака с Ивановым «Кольца» можно рассмотреть, как «дублирование» мистической религиозной эстетики Иванова. В этой пьесе «сплелись идеи отречения и самоотречения, отказа от уединенности и необходимость жертвы»¹⁸⁷.

Однако идея пьесы, близкая к концепции дионисийского искусства, трактуемого Ивановым как преодоление индивидуализма и вхождение в «соборное» сообщество через «дионисийское очищение», не была услышана. Пьеса получила единичные отзывы, хотя представляла собой едва ли не

¹⁸³ Иванов Вяч. Новые маски // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 436.

¹⁸⁴ Чулков Г. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. «Кольца» // Новый путь (Вопросы жизни). 1905. N 6. С. 259.

¹⁸⁵ Чулков Г. Годы странствий. М., 1999. С. 97.

¹⁸⁶ Подробнее см.: Михайлова М.В. Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза», или «Яркий образ возможного счастья?» // Философские эманации любви. М.: Языки славянских культур. 2019. С.77–78.

¹⁸⁷ Михайлова М.В. Страсти по Лидии // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 8.

канонический образец символистской драмы. В пьесе сложный клубок взаимных желаний и привязанностей разрастается до космических размеров, демонстрируя глубины самопожертвования и вершины вселенской любви. В духовной трансформации и сублимации героини пьесы Аглае сосредоточена философская идея Иванова о мистическом дионисийском начале. И читатель смог прозреть общее направление, прочитав статью Иванова «Новые маски».

Театр как вид искусства, по утверждению Ницше детище Диониса. Он возник из культовых мероприятий и праздников в его честь. Иванов подчеркивал, что «драма была некогда только жертвенным дифирамбическим служением, и маска жертвы — трагического героя — только одним из обликов самого Страдающего Бога. По мере отдаления драмы от ее религиозных истоков, все менее прозрачною становится маска, все определеннее дифференцируется и сгущается трагический характер. Из агонии жертвы развивается трагическое действие с его перипетиями и прагматизмом внешним и психологическим <...> Снова разгоревшийся в нашу эпоху пафос живого проникновения в единство духа страдающего должен вновь опрозрачить маску и повлечь драму к ее другому полюсу... Драма отрешается от явления, отвращается от обнаружения <...> Наше самозабвение тогда уже не сладостное самоотчуждение чистого созерцания: под обаянием потустороннего взора вещей маски, надетой на лицо Ужаса, мы, сораспятые в духе со всем, что глянуло на нас ее глазами, требуем от художника врачевания и очищения в искупительном, разрешающем восторге»¹⁸⁸. Следовательно, Иванов предлагает увидеть в Аглае не женщину, а трагическую маску, за которой скрывается безличная боль и жертвенное страдание. И проникнув за маску, художник должен очистить и приблизить к нам «земной» мир.

Расшифровывая замысел пьесы в предисловии, Иванов мыслил «Кольца» как доказательство возможности общего с женой творчества. Он

¹⁸⁸ Иванов Вяч. Новые маски // Соб. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 78.

делился с А.В. Гольштейн в 1903 г. планом «совместного литературного дебюта»¹⁸⁹: «мы и напали на мысль издавать последовательные выпуски наших сочинений под общим заглавием. Содержание первого выпуска составили бы первые главы «Пламенников», моя трагедия (первая в трилогии) «Тантал», моя статья о лирической поэзии и афоризмы. <...> мы получаем возможность объединить наш труд, внутренне глубоко солидарный, и с полной свободой и двойным голосом высказать наше мирозерцание, эстетическое и философское, не подходящее ни под одну из существующих категорий, но полное и созревшее до внутренней необходимости выражения и провозглашения»¹⁹⁰.

Кроме этого, В. Иванов в этом письме предложил различать «художника» и «творца» по отношению Мечты и Жизни. Согласно его убеждению, «художник истинный и только художник противопоставляет Мечту Жизни. Есть творческие души», такие как Байрон, Ницше, Достоевский, которые жаждали «налагать Мечту на Жизнь, запечатлевать ее на действительности». Иванов относит себя и жену к категории таких «налагателей». Или, как мы бы сегодня сказали, утопистов.

Духовная близость супругов сказались на их литературной деятельности, что привело к созданию общего литературного текста. По мнению М. Михайловой, незаконченный роман “Пламенники”, возможно и был именно таким «совместным деянием» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и Вяч. Иванова, Много цитат из романа стали эпиграфами к стихотворениям поэта¹⁹¹.

В то же время эпиграфом к пьесе «Кольца» становятся строки из стихотворения Иванова «Жертва»: «Дар золотой в Его бросайте море — /

¹⁸⁹ Аверинцев С.С. Скворешниц вольных граждан...Вяч. Иванов. Путь поэта между мирами. СПб., 2002. С. 45.

¹⁹⁰ Цит. по: Тюрин А.Н. и Городницкая А.А. «Обнимаю вас и матерински благословляю...» Переписка Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал с Александрой Васильевной Гольштейн // Новый мир.1997. № 6. С. 181.

¹⁹¹ Михайлова М.В. Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 323.

Своих колец: / Он сохранит в пурпуровом просторе / Залог сердец...» Этот эпиграф задает основную эмоциональный тон всей пьесы. В пьесе не только цитируются стихи Иванова, но и отражается биографический характер жизни супругов: сложные любовные взаимоотношения двух женщин (Аглая и Анна) и мужчины (Алексей) отсылают к проблемам тех лет, когда Иванов еще не был разведен с первой женой.

Летом 1905 года Иванов планировал опубликовать свои теоретические статьи в сборнике, где должна была быть и статья Зиновьевой-Аннибал о творчестве А. Жида. Это свидетельствует о том, что Иванов не только спешил заявить о себе как о теоретике искусства и символизма, но и сразу обозначить эту деятельность как общую со своей женой, как деятельность некой группы¹⁹².

Все перечисленное практически указывает на то, что творческое ядро пьесы «Кольца» вписывается в теоретические рамки понимания Ивановым дионисийства и его экстатических основ. Однако вопрос о том, была ли пьеса создана в рамках теории Иванова о новом сообществе людей в форме брака или как утверждения великого подвига внутренней стойкости, остается открытым. Этот вопрос уже начинал обсуждаться Зиновьевой-Аннибал и Ивановым. Еще в 1895 г. Зиновьевой-Аннибал писала в письме: «смысл жизни лишь в умении найти середину между Вакханизмом и самообузданием»¹⁹³.

Пьеса «Кольца», написанна под влиянием мужа, в ней налицо присутствуют дионисийские элементы. Исследовательница Е. Баркер проанализировала это произведение в аспекте преодоления индивидуализма. Она считает, что в этом произведении отчетливо слышен голос Зиновьевой-Аннибал, раздався призыв к освобождению любви от эгоистического начала, стремление очистить ее от греха индивидуализма

¹⁹² См.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 2. М., 2001. С. 235–236.

¹⁹³ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. 1894–1903. Т.1 М., 2009. С. 373.

«посредством Диониса»¹⁹⁴. С.В. Алешина тоже рассматривает «Кольца» как «попытку автора найти выход из "замкнутости" любви земной, любви "для двоих", и через страдания, боль и кровь, преодолев отъединенность индивидуалистического "я", прорваться к новому, соборному, сверх индивидуалистическому "я", которое откроет объятия миру и Вселенской Любви»¹⁹⁵.

Носительницей этой идеи является Аглая, которая появляется в первом акте одетой в светлое. Она жизнерадостна и приветлива. Но «за окном» таится иное, «глубокое темное»¹⁹⁶. Аглая «распахивает окно», и «темные ветки сосен врываются в комнату»¹⁹⁷. Это явно указывает на риск вторжения темных сил. Страдание демонстрирует и другая героиня, Анна, которая входит в дом своей родственницы, неся боль утраты мужа и детей. Она «одета в черное гладкое платье <...> любит тень»¹⁹⁸. Аглая олицетворяет доброту, совершенство и стойкую непоколебимую любовь, соединенную с силою жизни. Анна тоже любит, но ее любовь мрачна, мертвенна, как коробки с игрушками ее умерших детей, с которыми она не расстанется. Так писательница с самого начала обозначает наличие конфликта.

По мере его углубления Зиновьева-Аннибал указывает на необходимость выйти за пределы узкой отгороженной от мира любви двоих людей (такая любовь — «железное кольцо», «мертвое зеркало, не живая вода»¹⁹⁹). Для уничтожения этого «железного кольца» надо преодолеть ревность и ненависть. («Моя любовь распята. Здесь распятие моей любви <...> Моя любовь уходит, уходит дальше <...> дальше... чтобы не было железного

¹⁹⁴ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2001. С. 42.

¹⁹⁵ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Липецк, 1999. С. 75.

¹⁹⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 223.

¹⁹⁷ Там же. С. 222.

¹⁹⁸ Там же. С. 225.

¹⁹⁹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 227.

кольца для двоих, чтобы не было мертвого зеркала для мира»²⁰⁰.) Восторжествовать должна гармоничная и всеобщая любовь («Мы не можем быть двое, не должны смыкать кольца, мертвым зеркалом отражать мир <...> Вот брак двоих, жертва на алтаре, пылающей вселенской Любви! Беру, беру. Океану Любви — наши кольца любви!»²⁰¹). Так устами Аглаи Зиновьева-Аннибал расшифровала идею Иванова «отдать любимого всем»²⁰². Важна здесь и метафора зеркала, которое в случае преодоления индивидуализма перестанет механически отображать мир (т. е. удваивать имеющееся в нем зло), а сделает его цельным и объемным (о символике зеркала в философии Иванова говорилось ранее).

Космичность проблемы воплощается в расширении пространства. Пространство — фактор, который используется здесь для отражения дионисийской стихии и роста самосознания личности Аглаи. Значение пространственных образов в творчестве Зиновьевой-Аннибал варьируется. Если в ранних упор делается на мифологическом элементе, то в последующих значение пространства становится средством обогащения образа главной героини и раскрытия авторского самосознания.

В первом действии пространство наполнено светом: это белая комната Аглаи, в которой «вся мебель из некрашеного очень светлого дерева». С.В. Сомова связывает изображение пространства, даже с жертвенной сценой дионисийского типа: «не становится ли комната оркестрой с тяжелым жертвенником Дионису посередине? А узкая белая кровать в смежной комнате? Сосновые доски — не гробовые ли, лес и море рядом — не то ли море, которое ждет колец влюбленных, жертвы»²⁰³?

²⁰⁰ Там же. С. 284.

²⁰¹ Там же. С. 303.

²⁰² Там же. С. 9.

²⁰³ Сомова С.В. «Дар золотой в его бросайте море своих колец...» — драма жизни в гранях быта («Кольца» Л. Зиновьевой-Аннибал) // Вестник Самарского гос. ун-та. 2013. № 8. 1 (109). С. 161.

Муж Аглаи, Алексей, увлекается своей невесткой Анной. Аглая мучается ревностью, переживая предательство любимого. Желая оставить прежнее обиталище, Алексей вместе с Анной садится на корабль, за ним следует Аглая, охваченная пока еще эгоистичной безответной любовью. Измученные люди оказываются все вместе на корабле. Алексей там умирает. И после его смерти Аглая преодолевает муки ревности и желание убить возлюбленного. Она бросает в море их обручальные кольца. Пьеса завершается трагически. Инициатор тройственного союза Алексей не выдерживает взятого на себя груза. Вслед за ним умирает и его жена Аглая. Оставшиеся обещают распространить новые идеи. И вот уже образуется как бы новый семейный узел: бывший муж Аглаи Ваня и возлюбленная Алексея Анна, соединяются. Взявшись за руки, они устремляются вперед на поиск третьего участника... Следует указать, что на корабле возникают и другие союзы нового типа.

Истинный смысл пьесы Зиновьевой-Аннибал отличается от того, который может возникнуть при первом прочтении. По мнению М.В. Михайловой, начиная с этого произведения, все последующее, выходявшее из-под пера писательницы, свидетельствуют «о внутреннем сопротивлении их автора рационально принимаемым и внешне разделяемым идеям мужа. Можно сказать, что Иванов существует в мире апорий — вымышленных, логически верных комбинаций, чью жизненность он хочет непременно доказать и утвердить, а Зиновьева-Аннибал выявляет в своем творчестве — сознательно или неосознанно — апоретичность суждений мужа. Поэтому сквозь духовную разреженность уже в драме «Кольца» просвечивало “человеческое, слишком человеческое” содержание. Писательница прослеживала все возможные модификации любовного чувства: любовь-страсть, любовь-упоение, любовь-ослепление, любовь-жертвенность, любовь-дружбу (особенно значимым в этом контексте оказывалось противопоставление любви-Эроса и любви-Агапе) — и наделяла ими героев». Автор отчетливо дала понять, что «выполняет в “Кольцах” не упражнение в диапазоне дифирамбического жанра,

как мыслилось Иванову, не дает иллюстрацию к его идее о “новых масках”, а занимается исследованием особенностей любви мужской и женской половин человечества, пытается провести границу между мужской и женской чувственностью»²⁰⁴. А еще высказывает сомнение в достижимости искомого Ивановым идеала вселенской эротической церкви, хотя и не оставляет надежды на его обретение.

Для героини Аглаи любовь — это главный и единственный способ выжить в этом мире. Любовь для нее — путь к идеалам, к преодолению себя и самореализации. Это способ существования жизни. Поэтому когда один из героев, Пущин, сказал ей, что любовь — это желание, она решительно возразила, что: «Любовь — это роды. Когда любишь, все от тебя рождается»²⁰⁵.

Для Аглаи энергия, возникающая в любви, может подвигнуть ее к творчеству жизни, а Пущин предлагает ей только стабильное спокойное существование. И Аглая решительно отвергает это: «Слушайте, пусть я лгу! Но я в это верю. Нет, я это знаю. Человечество живо не целями, оно живо идеалом. За невозможным оно пойдет, ему мало достижимого. Безумием, безумием живо человечество — и бесцельным, бесцельным, да, одним бесцельным»!²⁰⁶ По словам С. Городецкого, Аглая «умирает от невыносимой для человеческого тела любви к миру»: «Вселенская любовь вошла в нее, она в непрестанном экстазе, она — менада...— «Новое чудо любви свершилось... Мир весь поместился в смертной груди! Снесу ли мир моей любви?» — Не снесла»²⁰⁷.

Любовь же других героев мучительна и отравлена грехом индивидуализма. Анна переживает страстную любовь, ревность, неуверенность

²⁰⁴ Михайлова М.В. Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза» или «яркий образ возможного счастья»? // Философские эманации любви /Сост. и отв. ред. Ю.В. Синеокая. М., 2019. С. 86.

²⁰⁵ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 232.

²⁰⁶ Там же. С. 237.

²⁰⁷ Городецкий С. Огонь за решеткой //Золотое руно.1908. №3-4. С. 96.

в себе и чувство вины: «Я горю, мне мука гореть, я ненавижу себя, презираю»²⁰⁸. Таковы любви Вани, Пущина, Алексея. На трагичность сюжета «Колец» обратила внимание С.В. Сомова, написав, что писательница «воспринимала и воплощала» идеи Иванова «по-своему, исходя из собственных представлений о жизни, собственном месте и предназначении в этой жизни», превращая их «в модель жизни для себя и своих героев: трагическую модель»²⁰⁹. И действительно, под пером жизнетворчество Зиновьевой-Аннибал превратилось в трагитворчество.

Можно с уверенностью сказать, что дионисийская раскрепощенность не приводила ее в восторг. Недаром она использовала миф об Агаве, в дионисийском самоупоеании участвующей в растерзании своего сына, при разработке романа «Пламенники». Так что прямое применение теории Иванова в качестве ключа к анализу «Колец» не совсем правомерно.

В письме к Вяч. Иванову, написанном в январе 1915 года, Н. Бердяев отмечал, что Иванов пытался сформулировать свое понимание Диониса через поведение и душевный опыт Зиновьевой-Аннибал: «Вы все хотели, чтобы я сказал Вам откровенно, что я мыслю о Вас. <...> Думаю я прежде всего, что Вы изменили заветам свободолюбия Лидии Дмитриевны, ее мятежному духу. Ваш дионисизм, Ваш мистический анархизм, Ваши оккультные искания, все это, очень разное, было связано с Лидией Дмитриевной, с ее прививкой. <...> Таков Вы, это роковое для Вас. Творческое начало в Вас падает без взаимодействия с женской гениальностью. Ваша огромная одаренность вянет. Вы сами по себе не свободолюбивы: Вы боитесь трудности истинной свободы, распятия, к которому ведет путь свободы. Вы слишком любите легкое, отрадное, условное, в Вашей природе есть оппортунизм»²¹⁰.

²⁰⁸ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 252.

²⁰⁹ Сомова С.В. «Дар золотой в его бросайте море своих колец...» - драма жизни в гранях быта («Кольца» Л. Зиновьевой-Аннибал) // Вестник СамГУ. 2013. № 8. 1 (109). С. 160.

²¹⁰ Цит. по: Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., Новое литературное

Если даже посчитать диагноз Бердяева преувеличением, то рассматривать творчество и тексты Зиновьевой-Аннибал в аспекте «свободы», «любви», «эроса», «бунта» исключительно как дионисийство в ивановской интерпретации, все же будет не совсем правильно. Исследователь творчества В. Иванова Г. Зобин высказал интересное предположение, упомянув Айседору Дункан. Она танцевала босиком в греческом хитоне и «возродила на балетной сцене исступленный, неистовый дионисийский танец, словно уловив те ритмы времени и истории, которые чувствовали и русские поэты Серебряного века»²¹¹, но она никогда напрямую не связывалась с Дионисом и не носила имя «Мэнады». Иванов же, конечно, жаждал создать, возродить «Мэнаду» в творчестве и жизненных реалиях. Т.е. Иванов предпочитал сочинять свой миф, подчинив ему всех окружающих.

Сосредоточенность Зиновьевой-Аннибал на темах свободы, любви, веры было проявлением самостоятельности. Глубокое прочтение и понимание ее текстов с точки зрения проявления личностного начала является более объективным и всесторонним, чем понимание творчества Зиновьевой-Аннибал исключительно в рамках идей Вяч. Иванова. Собственно, это и есть путь к открытию субъектности писательницы.

обозрение. 1995. С. 93.

²¹¹ Зобин Г. Вячеслав Иванов: путь жизни М., 2022. С. 100.

2.2 Внутренняя дискуссионность произведений Л.Д.

Зиновьевой-Аннибал («Тридцать три урода», «Певучий осел») *

Темы Эроса и любви всегда были важны в философии. Философские рассуждения о любви и желании оказали глубокое и длительное воздействие на развитие культуры и искусства в целом. От платоновской любви к Истине, божественной любви у Августина, акцента Боккаччо на эротике в человеческом мире, любви Декарта к разуму до прекращения желания в идеях неоконфуцианства²¹².

Трактовка Эроса и формирование концепции любви в России в конце XIX — начале XX вв. развивались по трем основным направлениям: как «отцелюбие» Н. Ф. Федорова, обращенное в прошлое, «абсолютная любовь» В.С. Соловьева, направленная в будущее, и «родительская любовь» В.В. Розанова, нацеленная на настоящее человечества²¹³. В статье «Смысл любви» В. Соловьев трансформирует аскетическую традицию христианского учения, обсуждает значение любви и Эроса, придавая ей философское измерение с точки зрения единства всего сущего. Уже современники выделили эту работу как «самое замечательное из всего им написанного», «единственное оригинальное слово, сказанное о любви-эросе в истории христианской мысли»²¹⁴. Под влиянием Соловьева находились в той или иной степени все младосимволисты. Не стал исключением и Вяч. Иванов, для которого особое

²¹² Сун-Мин Ли Сюэ (Китайская транскрипция 宋明理学): Западное название синкретической китайской философской системы, сформировавшейся в XI—XVI веках (со времен династии Сун до династии Мин). Эта система стала синтезом основных интеллектуальных традиций, существовавших в Китае того времени.

²¹³ Брылина И.В. Философия русского Эроса как социокультурный феномен // Евразийство и мир. 2014. № 3. С. 65. [электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-russkogo-erosa-kak-sotsiokulturnyy-fenomen-1> (дата обращения: 10.01.2024).

²¹⁴ Бердяев Н.А. Русская идея. Париж, YMCA-PRESS, 1971. С. 178.

*При подготовке данного параграфа были использованы материалы статьи:

Ван Л., Михайлова М.В. Источник трагедии: любовная проблематика и концепция Эроса в повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» // Вестник Российского Университета Дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика, Изд-во РУДН (М.). 2023. Т. 28. № 2, С. 210–218.

значение имела именно соловьевская концепция любви, подтолкнувшая его к созданию, «новой церкви», где Эрос потеснит аскетизм²¹⁵.

Иванов не только стремился подчеркнуть «важность эротического начала для многих сфер духовной жизни и творческой деятельности человека», но и жаждал возратить «эросу его исконное, Платоново значение, стремление к нобилитации “извечного Эроса Невозможного”»²¹⁶. Зиновьева-Аннибал во многом следовала его установкам, о чем говорилось выше, но в итоге создала свое миропонимание, куда привнесла «холодноватую трезвую рассудочность шведов, русский максимализм, стремление во всем идти до конца, горячую сербскую кровь, да еще с примесью необузданной эфиопской»²¹⁷. Став хозяйкой «Башни», впитав «соборные идеи» мужа, она обернулась в итоге «русской Менадой». Сложность этого превращения отражена в самой спорной ее вещи — повести «Тридцать три уroda».

Эта повесть — трагическая любовная история, связавшая талантливую актрису и молодую девушку, которая ведет дневник, фиксируя там все перипетии их взаимоотношений. Подтекст этих взаимоотношений был настолько явственен, что повесть была запрещена судом. «Тридцать три уroda» вызвали много споров и негативных отзывов, потому что в повести «впервые в русской литературе была открыто заявлена тема лесбийской любви»²¹⁸, а эта тема «была запретна для русской классической литературы и неприемлема для консервативного читателя»²¹⁹. Впоследствии запрет был снят, и повесть

²¹⁵ Сабашникова М.В. Зеленая Змея. История одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. Вступ. ст. С. О. Прокофьева. М., Энигма, 1993. С. 161.

²¹⁶ Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вяч. Иванова // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Tartu: Tartu university Press, 1997. С. 54.

²¹⁷ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Липецк, 1999. С. 8.

²¹⁸ Суковатая В.А. «Тридцать три уroda» Лидии Зиновьевой-Аннибал, или Эротический “Другой” женской наррации // Гендерные исследования. 1999. № 2. [электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/318100397_33_uroda_Lidii_Zinovevoj_Annibal_ili_Eroticeskij_Druoj_zenskoj_narracii_Gendernye_issledovania_1999_N_2 (дата обращения: 11.05.2023).

²¹⁹ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: дис. ... канд. филол.:

выдержала два издания.

Но рискованный сюжет на самом деле заключал в себе глубокий философский смысл. Это признавал и сам В. Иванов, рассматривая ее как вариацию на тему платоновского «Пира». Она, по его словам, есть «реалистическая по форме внешней, символическая по внутренней форме, платоническая по духу»²²⁰. И, зная историю жизни и творческих интенций автора, можно осознать, что, «несмотря на нагромождение эротических аллюзий», повесть «повествует совсем не об эротике»²²¹. Она крайне важна для понимания всего контекста художественного творчества и духовной жизни Зиновьевой-Аннибал и ее мужа. Французская исследовательница заметила, что «основной мотив сюжета обращается к теме красоты и Эроса как пути к высшей реальности, теме, дорогой символистам»²²².

Из дневниковых записей, составляющих содержание повести, мы узнаем, что девушка, имя которой в тексте не названо, влюбляется в актрису Веру, бросает своего жениха и сбегает с возлюбленной накануне свадьбы. Вера поражена красотой девушки, но предвидит, что тело человека, как и все остальное в природе, материально, подвержено старению, изменениям и в итоге — гибели. Поэтому Вера хотела бы сохранить красоту своей возлюбленной навечно. И лучший способ — ее портрет. Кроме того, она понимает, что нужно отдавать, жертвовать, делиться своим счастьем, чтобы сохранить возвышенный

10.01.01. Липецк, 1999. С. 119.

²²⁰ Иванов В. Предисловие к посмертному изданию «Тридцать три уroda» // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 439.

²²¹ Суковатая В. А. «Тридцать три уroda» Лидии Зиновьевой-Аннибал, или Эротический «Другой» женской наррации // Гендерные исследования. 1999. № 2. [электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/318100397_33_uroda_Lidii_Zinovevoj__Annibal_ili_Eroticeskij_Druoj_zenskoj_narracii_Gendernye_issledovania_1999_N_2 (дата обращения: 11.05.2023).

²²² Defarges, F. Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age. Paris: Revue Russe N°51. 2018, С. 35. [электронный ресурс]: https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2018_num_51_1_2857 DOI: 10.3406/russe.2018.2857. Английский : the main motif of the plot addresses the theme of beauty and Eros as the pathway to a higher reality, a theme dear to the symbolists (дата обращения: 10.01.2024).

строй души. Разве это не высшая степень благородства — предложить того, кого любишь больше жизни, мирозданию?

И вот она обращается к знакомым художникам с просьбой о портрете. Но эксперимент закончился неудачно. Результат оказывается плачевным: ни на одном из портретов не сохранена неповторимость и уникальность модели. Получается нелепость: Вера «бескорыстно» поделилась своей любимой с миром, преодолела индивидуалистическую тягу к единоличному присвоению и владению, но не сумела сохранить красоту возлюбленной. Придя в отчаяние, не соглашаясь с жестокими законами этого мира, Вера предпочитает добровольную смерть. Она отказывается жить в мире, лишенном любви и красоты.

Стоит, однако, заметить, что за кажущейся романтической, бескорыстной и возвышенной любовью Веры кроется стремление доминировать. Она склонна к авторитарности, хочет контролировать свою возлюбленную, в ней живет ревность и уязвленное самолюбие. И отдает она свою возлюбленную на «растерзание» художникам, как бы переступая через себя.

Пишущая же дневник нежна покорна, что хорошо уловил В. Иванов: «Речь ее записей проста, трезва и умна, — порой как-то по-женски прозаична, порой же проникнута женственною прелестью, грацией и поэзией»²²³. Вера же — «живая, страстная, страдающая, жарко и безоглядно любящая»²²⁴, и она женщина, способная «возлюбить большее и большего потребовать»²²⁵. Неравенство партнеров, распределение ролей как «тирания-подчинение»

²²³ Иванов В. Предисловие к посмертному изданию «Тридцать три уroda» // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 442.

²²⁴ Козлова Л.Н. «Тридцать три уroda» Зиновьевой-Аннибал — о чем? Психологический аспект истории контактов семьи Волошина и семьи Вячеслава Иванова в Петербурге // Киммерийский топос: мифы и реальность: Сборник научных статей Международной философско-культурологической конференции, пгт. Коктебель, 2013–2016 гг. / Составители Н. М. Мирошниченко, Т.М. Свидова. Коктебель: «Антиква», 2017. С. 52.

²²⁵ См. Михайлова М.В. Страсти по Лидии // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М.: Аграф, 1999. С. 13. Эти слова можно считать кредо самой Зиновьевой-Аннибал — ведь она поставила их эпиграфом к своему рассказу «Медвежата».

изначально таили угрозу для взаимоотношений двух женщин, предвещая трагедию.

Стоит подчеркнуть и значение числа 33: «Число 33 умножает троицу, причем удвоение числа 3 отсылает к тем двум попыткам создать тройственные союзы, которые были предприняты Ивановым и Зиновьевой-Аннибал, когда они возлагали свои надежды сначала на Городецкого, а затем на Сабашникову»²²⁶.

«Тридцать три уroda» действительно можно прочесть как вариацию на тему «Пира» Платона. Иванов это хорошо ощущал, напоминал, что Эрос присущ благородным душам и что он — признак «духовного возрастания», которое проделывает путь от «прекрасных тел», через «души прекрасные», устремляясь к «Идеям умопостигаемых сущностей»²²⁷. И в соответствии с пониманием в этом платоновском диалоге «лестницы красоты» любовь должна подниматься от любви к телу до любви к душе, от единичной любви к всеобщей, от любви к случайности до любви к Вечной Истине. И похоже, что Вера находится пока на нижней ступени этой лестницы, что опять-таки верно уловил Вяч. Иванов: «Все отличительные признаки первой ступени этого восхождения налицо перед нами в разбираемой повести»²²⁸. Это подтверждается признанием самой Веры: «Я люблю твоё тело, оттого что оно прекрасно. Но души твоей не знаю. Не знаю, есть ли душа. И не нужна она мне, потому что прекрасно твоё тело»²²⁹. Следовательно, любовь Веры не является полноценной, потому что цельной любовь должна быть «не только по силе чувства, но и по объекту своего устремления на целостную личность

²²⁶ Шахадат Ш. Лидия Зиновьева-Аннибал: «Тридцать три уroda» роман о художнике // Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. М., 2017. С. 253–254.

²²⁷ Иванов В.И. Предисловие к посмертному изданию «Тридцати трех уродов» // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. М., 1999. С. 443.

²²⁸ Там же.

²²⁹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 40.

любимого»²³⁰.

В повести нам явлен бесконечный диалог «Я» и «Другого». Согласно пониманию В.С. Соловьева, в реальной жизни существует различие между «Ты» и «Я», и каждый человек представлен как «Я», но явлен как «Ты» для кого-то Другого. И только сняв границы этого различия в жизни и в восприятии, можно стать целостной личностью, приобретя абсолютный смысл. По словам В. Соловьева, «человек (вообще и всякий индивидуальный человек в частности), будучи фактически только этим, а не другим, может становиться всем, лишь снимая в своем сознании и жизни ту внутреннюю грань, которая отделяет его от другого. “Этот” может быть “всем” только вместе с другими, лишь вместе с другими может он осуществить свое безусловное значение стать нераздельною и незаменимою частью всеединого целого, самостоятельным живым и своеобразным органом абсолютной жизни»²³¹.

Такова философия всеединства. Эгоизм же стремится отрицать Другого, эгоистичный человек не способен увидеть в Другом личность. Отрицая других и утверждая только себя, эгоист лишает себя реального жизненного содержания, превращает собственную индивидуальность в пустую форму, которая не способна к самосознанию, не является осуществлением индивидуальности. Такое явление скорее можно назвать самоотрицанием и саморазрушением. «Смысл человеческой любви», по Соловьеву, «есть оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма»²³².

Философ выделил понятия, связанные с мифом об Эросе: такие как вечная любовь и абсолютный смысл. Это и есть «смысл любви». «Авторитарное» поведение Веры есть проявление собственнических желаний, она не уважает личность своей возлюбленной, не признает ее

²³⁰ Иванов В.И. Предисловие к посмертному изданию «Тридцати трех уродов» // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. М., 1999. С. 442.

²³¹ Соловьев В.С. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России: Сборник / сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А. Н. Богословского. М., 1991. С. 76.

²³² Там же. С. 32.

индивидуальности. Она ведет себя так, как будто с абсолютной точностью знает, что и как нужно делать. «Ты должна их покинуть»,— говорит она своей избраннице. «Ты не их. Я тебя научу самой себе. Я тебя сделаю прекрасной»²³³. И сама девушка замечает происходящие в ней изменения: «Вера меня делает. Мне кажется, что я становлюсь красивой оттого, что она меня видит. Это делает меня такою спокойною, уверенною и легкой в то же время»²³⁴. Но это изменения внешние, доступные глазу... Читателю становится ясно, что «сформировать» идеальную любовь и «взрастить» индивидуальность Другого Вере не удастся. И сама Вера понимает, что не может избавиться от собственнических инстинктов, от желания властвовать и руководить, т.е. от эгоистической природы своего «я». В этом причина ее борьбы с самой собой и ее неизбывных мук. Разум подсказывает ей, что она должна «давать» любимую «людям». Она взывает к себе: «Великодушие! Великодушие! Вот что делает из зверя человека»²³⁵, но едва может переступить через себя, не в силах справиться с собою. Однако все же приходит к катастрофическому решению: я «не могу не давать тебя людям. Они смотрят. Видят красоту»²³⁶. Т. е. она готова поделиться красотой девушки, но это тоже оказывается неисполнимо. Красоты нет, есть уродство. То, что далось ей так нелегко, — не приводит к желаемому результату.

Вера не может спасти ни себя, ни свою любовь. В. Иванов утверждал, что «акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения»²³⁷. Вот почему он всегда проводил границу между пониманием «воли» Зиновьевой-Аннибал и пессимистической трактовкой воли А. Шопенгауэром. Вера не относится к

²³³ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 27.

²³⁴ Там же. С. 33.

²³⁵ Там же. С. 29.

²³⁶ Там же С. 29.

²³⁷ Иванов В.И. Религиозное дело Владимира Соловьева // Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 304.

девушке как к другому субъекту, не учитывает ее желаний, почти не вступает с нею в диалог на равных. Когда известный художник Сабуров предложил написать портреты обеих, Вера, не задумываясь, отказала. И девушка узнала об этом от кого-то другого. У нее не только не было права выбора, она даже не имела права знать о чем-то. Вера, по сути, диктовала ей свои условия. И насколько девушка хотела «отдаваться» другим — тоже неизвестно.

Соловьев утверждает, что «предмет истинной любви не прост, а двойствен: мы любим <...> то идеальное (не в смысле отвлеченном, а в смысле принадлежности к другой сфере бытия) существо, которое мы должны ввести в наш идеальный мир, и <...> то природное человеческое существо, которое дает живой личный материал для этой реализации <...>»²³⁸. И еще: «Небесный предмет нашей любви только один <...> — вечная Женственность Божия; но <...> задача истинной любви состоит не в том только, чтобы поклоняться этому высшему предмету, а в том, чтобы реализовать и воплотить его в другом, низшем существе той же женской формы <...>»²³⁹, т. е. прозреть эту Вечную женственность в обычной женщине. Но Вера ищет не Вечную Женственность Божию, а вечную красоту, поэтому так боится физического изменения возлюбленной. Ведь неслучайно, плача, она произносит: «Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься». Пишущая дневник девушка смутно догадывается об этом: «Мне кажется, она боится больше всего двух вещей: привычки и измены»²⁴⁰. Вера явно путает идеальное существо с природным человеческим существом, не понимая, что она должна увидеть в природном небесное. Старение — это неотъемлемая характеристика существа органического мира. Но если в нем можно узреть Вечную Женственность, то и изменения не будут страшны! Слепое стремление к предмету любви, в котором ценится только телесность, также является причиной трагической развязки этой

²³⁸ Соловьев В.С. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России: Сборник / сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А. Н. Богословского. М., 1991. С. 63.

²³⁹ Там же. С. 64.

²⁴⁰ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 47.

истории.

Напомним: в конце концов Вера решает отпустить возлюбленную «в мир», позволив тридцати трем художникам написать ее портрет. Но изображенная на портрете женщина — не Царица, каковою видит Вера свою избранницу, ибо, как писал Соловьев, «при любви непременно бывает особенная идеализация любимого предмета, которой представляется любящему совершенно в другом свете, нежели в каком его видят посторонние люди»²⁴¹. Вместо этого появились тридцать три уroda, «тридцать три любовницы, тридцать три Царицы»²⁴². Происходит дробление, возникают осколки человека, утрачена целостность. А это и есть самое трагичное.

Зиновьева-Аннибал рисует свою Веру так, что мы понимаем, что она, по-видимому, далеко не совершенна, ею владеет иррациональная слепая страсть. Однако не забудем, что Вера — это отражение самой Зиновьевой-Аннибал. И в ней воплотились не только ее переживания, но и собственный опыт. Писательница вложила в произведение «много своего, автобиографического <...>»²⁴³. Ведь неслучайно в другом своем произведении — цикле «Трагический зверинец» — Зиновьева-Аннибал дает героине опять имя Веры, доверяя ей свои детские воспоминания и впечатления. В повести она «дублирует» себя даже в деталях. Так, подробно описаны ее любимые одеяния “хитоны” — вид платья в древнегреческом духе, которые надевала Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Хитоны точно описывает ее дочь: он «состоял из двух кусков материи, длинных, до полу, скрепленных на плечах брошками, сверху накидывала ткань в виде длинного и широкого шарфа, спускающегося с плечей вдоль рук»²⁴⁴. Но в такие же одежды обряжает Вера свою возлюбленную: она

²⁴¹ Соловьев В.С. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России: Сборник / сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского. М., 1991. С. 62.

²⁴² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 44.

²⁴³ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: диссертация ... канд. филол. 1999. С. 121.

²⁴⁴ Иванов Вяч. Автобиографическое письмо С.А. Венгеру // Цит. по: Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 15.

заказала для нее «шелковых и шерстяных тканей, <...> от них отрезает по три аршина. Скалывает у плеч и вдоль одного бока сверху до колена»²⁴⁵. И комната Веры очень похожа на комнату, где собирались гости Ивановых на «Башне».

Зиновьева-Аннибал писала «Тридцать три урода» в то самое время, когда она и ее муж В. Иванов практиковали дионисийские эксперименты и пытались создать тройственный союз, чтобы возникла новая органическая общность. Иванов характеризовал свое намерение как невозможность для любящих принадлежать «только друг другу»²⁴⁶. Это означало, что он и жена, любя друг друга, ощущают «себя одним существом», а следовательно «могут вместе полюбить кого-то иного, третьего»²⁴⁷. Однако гармонично выглядящее в теории, на практике давало сбой. Для участия в первой попытке «тройственного союза» был выбран поэт Сергей Городецкий, «молодой фавн, прибежавший из глубины скифских лесов»²⁴⁸. Но он не выдержал предписанной роли. Потом появилась М. Сабашникова, жена поэта М. Волошина, отношения с которой развивались также непросто. Таким образом, Городецкий и Сабашникова оказались не на высоте задуманного Ивановым монументального проекта.

Все это вызывало у Зиновьевой-Аннибал сложные чувства. По мнению С.В. Алешиной, у писательницы «страсть к мужу, ревность, ненависть и гордость спутались в дьявольский клубок противоречий»²⁴⁹. И поначалу она надевает маску и берет на себя роль Веры, снова и снова увещевая себя, уговаривая быть великодушной. Иванов и Зиновьева-Аннибал в один голос говорят «об отречении от любовного плена двух и переходе к Одной Любви —

²⁴⁵ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 25.

²⁴⁶ Иванов В.И. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 96.

²⁴⁷ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: диссертация ... канд. филол. наук. С. 95.

²⁴⁸ Волошин М.А. «Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого // Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С.464.

²⁴⁹ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: диссертация ... канд. филол. наук. С. 98.

ко всем и для всех»²⁵⁰. Самой Лидии Дмитриевне присутствие третьего человека в их браке причиняло боль, что и отражено в повести. Следует учитывать, что она еще и анализировала роль жертвы в дионисийском культе, примерив на себя и эту роль.

Известно, что и после смерти жены Иванов не захотел полностью отказаться от выношенной идеи. В своем дневнике он записал, что Лидия Дмитриевна во сне явилась к нему со словами: «Мой верный дар тебе моя Дочь»²⁵¹. Далее начались его отношения с ее дочерью, а его падчерицей, Верой Шварсалон. Об этом упоминается в воспоминаниях его дочери Лидии: «Вячеслав и Вера любят друг друга и решили соединить свою судьбу и всю жизнь. Это не есть измена маме. Для Вячеслава Вера есть продолжение мамы, как бы дар, который ему посылает мама. Будет ребенок. А ребенок всегда создает новую жизнь, новый свет»²⁵². Следовательно, женитьбу на падчерице и продолжающееся общение с умершей тоже можно рассматривать как некое подобие возрождения тройственного союза. Иванов был убежден, что покойная остается участницей брачного эксперимента.

Мы же можем свидетельствовать, что имеется прямое соответствие между фигурами проживающих на «Башне» и вымышленными персонажами повести. Вера выступает в роли Диониса, Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал, а безымянная рассказчица тоже вмещает в себя черты обоих супругов, но одновременно и всех тех безымянных претендентов на роль «третьего», которых они ищут. Вера жертвует своей любовью, отдавая во власть художников свою возлюбленную (сама Зиновьева-Аннибал проделала то же самое, «отдав» мужа Городецкому и Сабашниковой). Но повесть заканчивается самоубийством Веры потому, что она не сумела создать искомого

²⁵⁰ Козлова Л.Н. «Тридцать три уroda» Зиновьевой-Аннибал — о чем? Психологический аспект истории контактов семьи Волошина и семьи Вячеслава Иванова в Петербурге // Киммерийский тоpos: мифы и реальность. Симферополь: Антикva, 2017. С. 54.

²⁵¹ Вячеслав Иванов. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 777.

²⁵² Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 45–46.

множественного союза, не сумела сохранить красоту возлюбленной, которая превратилась на картинах в уродство (по крайней мере, так она видит образ любимой). Таким образом, попытка воплотить трансцендентную красоту в земных подобиях приводят к окончательному разрушению красоты. Трагическое разрешение сюжетного узла можно трактовать как предупреждение о возможном последствии дионисийского эксперимента. Стоит в связи с этим вспомнить о посвящении повести мужу, что позволяет считать повесть не только монологом, но и диалогом, который ведет Лидия Дмитриевна с супругом.

Финал повести трагичен, но он знаменует собой уверенность в перерождении и возрождении Зиновьевой-Аннибал в реальном мире уже не в облике Менады, а как серьезной самостоятельной писательницы. После первого испытания с Городецким и в процессе второго дионисийского эксперимента с Сабашниковой Зиновьева-Аннибал явила лицо «Менады». Когда Сабашникова столкнулась с проблемой в своих отношениях с В. Ивановым (она совсем по-земному влюбилась в своего Учителя!), она сказала Лидии, что хочет «уехать». Тогда Лидия от лица Менады дала ей ответ: «Ты вошла в нашу жизни и принадлежишь нам. Если ты уйдешь, между нами навсегда останется нечто мертвое. Мы оба уже не можем без тебя»²⁵³. Т.е., раз включившись в дионисийскую оргию, участники не могут с нею распрощаться по своему желанию. Не напоминает ли это роли в «пятерке» Петра Верховенского в «Басах»? Не так ли отзывается символистское «жизнетворчество» в реальности? Но зато в реальном творчестве участники оказываются более свободны.

Можно сопереживать Вере, которая неверно выбирает «второго субъекта», ища в нем только «вечную красоту», идеализирует свою возлюбленную и, в конце концов, кончает жизнь самоубийством после ее «измены» и разрушения своих идеалов. Но сама Л.Д. Зиновьева-Аннибал

²⁵³ Сабашникова М.В. Зеленая змея. История одной жизни. М.: Энигма, 1968. С. 161.

попыталась избежать трагедии, реализовавшись как писательница. Она избрала форму повести, чтобы, надев маску, «произнести те слова, которые она не могла (да и не хотела) обратиться к своему мужу напрямую»²⁵⁴. Ведь о многом говорит то, что повести предпослано посвящение Вячеславу Иванову, именно реальному человеку, мужу. И думается, что «В. Иванов точно прочитал замысел повести и высоко его оценил, но предпочел не заметить личного подтекста оной»²⁵⁵.

Стоит обратить особое внимание на слова Н.А. Богомолова, что «в этом чадном рассказе оказалось какая-то пророческая сила»²⁵⁶. Наверное, литературовед имел в виду предсказание Зиновьевой-Аннибал собственной смерти. 17 октября 1907 года она скончалась от быстротечной скарлатины. Жизнь Веры в повести и жизнь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в реальности завершились трагически.

Эта повесть — попытка поиска ответов на вопрос об отношении к любви и Эросу в контексте противоречий, борьбы, жертв и разногласий реальной жизни. Дух нельзя отделять от тела, нельзя идеализировать внешность любимого человека — таково было наставление В. Соловьева символистам. Несомненно, В. Иванов и Л.Д. Зиновьева-Аннибал как «первый и второй субъекты» акта любви пытались преодолеть индивидуализм и эгоизм в надежде, что им удастся создать идеальную форму общественного устройства. Но это был утопический проект. Е. Баркер верно обобщила наблюдения над житетворчеством Зиновьевой-Аннибал: «крушение утопического идеала

²⁵⁴ Михайлова М.В. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. Харьков, 1998. С.117-132. [электронный ресурс]: http://az.lib.ru/p/petrowskaja_n_i/text_0030.shtml?ysclid=lcqs63kcyl470918874 (дата обращения: 10.01.2024).

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Богомолов Н.А. «Мы — два грозой зажженные ствола». Эротика в русской поэзии от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 56–65. [электронный ресурс]: <http://silverage.ru/bogomol2/?ysclid=lcqqlks3du678154607> (дата обращения: 10.01.2024).

“священной”, “соборной”, любви в мире дионисийского “раздора и хаоса” оказывается знаковым и отражает появление у писательницы сомнений в правильности выбранного к преосуществлению “здешней” реальности пути, в благотворности и безопасности “дионисийских” экспериментов»²⁵⁷.

Как упоминалось выше, жертвенная концепция дионисийства присутствует и в повести «Тридцать три урода». Главная идея, которая проходит через все повествование, — это крик героини, обращенный к ее возлюбленной: «Ты воистину прекрасна — я не могу не давать тебя людям <...> Я должна тебя дать людям»²⁵⁸! Но Вера все же решает покончить с собой именно после того, как отпустила любимую в мир, т. е. преодолела свой эгоизм, но, как видим, не смогла принять на себя роль жертвы, отдающей миру поистине бесценное. Следовательно, возникают сомнения в возможности благостного разрешения столкновения дионисийского начала с проявлениями земной любви. Ученые отмечают, что «на основе мифа о Софии Л.Д. Зиновьева-Аннибал конструирует в “Тридцати трех уродах” свой собственный миф, вслед за Ивановым пытаюсь примирить Вл. Соловьева и этически прочувствованного Ф. Ницше»²⁵⁹. Это могло быть осуществлено путем «воссоединения части с целым» с помощью «утонченной идеи Вл. Соловьева», а также «посредством древнего дионисийского оргазма, экстатического выхода из граней своего эмпирического “я” (в “земном”, “человеческом” измерении)»²⁶⁰. Но подспудный аскетизм Соловьева и дионисийская «разнузданность» явно диссонировали между собой.

Идея «вселенской Любви» организует повествование в «Тридцати трех уродах». Существует мнение, что эта повесть «свидетельствует о бунте и

²⁵⁷ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. СПб., 2001. С. 76.

²⁵⁸ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 29.

²⁵⁹ Баркер Е.Н. Там же. С. 72.

²⁶⁰ Там же. С. 76.

протесте против символистской эстетики и особенно против символистских взглядов на женщину и фемининность, хотя на первый взгляд вписывается в этот эстетический дискурс»²⁶¹. Пожалуй, это так. В отличие от явного и прямого влияния Иванова в «Кольцах» в «Тридцать трех уродах» чувствуется сопротивление его концепции. В повести, разрабатывая тему влечения актрисы Веры к прекрасной девушке, Зиновьева-Аннибал, хотя и надевает маску Менады и погружается в стихию Диониса, на самом деле опровергает установки дионисийства и показывает трагический результат осуществления «вселенской любви». Лесбийский сюжет оказывался всего лишь прикрытием философской основы. И если отвлечься от «лесбийской» канвы, то ее можно рассмотреть как феминистский проект, как свидетельство освобождения женского сознания. В данном случае речь идет об освобождении сознания автора.

Это наше утверждение опирается на следующее рассуждение М. М. Бахтина: «автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства <...> Автора нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть»²⁶². Если это применимо к любому произведению, то еще в большей степени это касается произведений, опирающихся на автобиографическую основу. А те произведения, о которых говорится в этой главе, несомненно, автобиографичны.

Анализ сохранившихся мемуаров о Зиновьевой-Аннибал доказывает, что все ее произведения базируются на автобиографическом материале, в них отразился микрокосм самого автора. Противодействие мужскому всевластию находит подтверждение и в бытовых реалиях жизни на «башне». По инициативе Зиновьевой-Аннибал было организовано женское объединение

²⁶¹ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 298.

²⁶² Бахтин М.М. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 303–311.

«Фиас», призванное быть дубликатом мужского «Гафиза», сформированного Ивановым. В «Фиас» не допускались мужчины, как в «Гафиз» — женщины. Подробности создания этих сообществ найдем у Н. Г. Чулковой: «Вяч. Иванов называл свои собрания *Symposion* по примеру и в подражание “Пира” Платона. Устраивались еще и другие собрания, более интимных и более близких друзей, — на них не приглашались женщины. В противовес этим собраниям Лидия Дмитриевна собирала по вторникам своих друзей-женщин и назвала эти собрания Фиас. На этих вечерах, помню я, бывала Маргарита Васильевна Сабашникова <...> жена А. Блока — Любовь Дмитриевна Блок <...>. Всем давались имена исторических или мифологических героинь древности. Сабашникова названа была «Примавера», Лидия Дмитриевна носила имя “Диотима”, Любовь Дм. Блок “Беатриче”²⁶³. Об автобиографической основе повести свидетельствует и письмо Зиновьевой-Аннибал М.М. Замятниной: «А я вчера написала рассказ: “Тридцать три уroda”. Это моя мука высказалась в очень странной форме. Задуман он давно»²⁶⁴.

Далеко не случайно для повести был выбран жанр дневника, что нацеливало читателя на биографический контекст. Н.А. Богомолов отмечал, что при обращении к дневниковому жанру «граница между литературой и не-литературой перешагивается открыто, и переход осознается совершенно отчетливо <...> функции дневников решительно меняются, приобретают значение, далеко выходящее за пределы интимного жанра, находящегося за границами литературы»²⁶⁵. Монологическая дневниковая форма повествования, избираемая автором, позволяет предположить, что его сознание близко человеку, пишущему дневник. И хотя мы имеем в повести дневник

²⁶³ Цит. по: Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 76.

²⁶⁴ Цит. по: Кузмин М.А. Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2000. С. 471.

²⁶⁵ Богомолов Н.А. Дневники в русской культуре начала XX века // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 150.

возлюбленной, а не Веры, на самом деле больше общего у Зиновьевой-Аннибал с Верой, а не с девушкой. Но такая «запрограммированная» автором «тройственность» делает повествование еще более многоуровневым, позволяет автору-героине как бы наблюдать за собой, видеть себя глазами Другого, о важности чего напоминал М.М. Бахтин: «Я гляжу на себя глазами другого, оцениваю себя с точки зрения другого»²⁶⁶. Это явно «утяжеляло» образ Веры, делало его более достоверным и правдоподобным.

С. Лансер (Susan Lanser) считает, что «эпистолярность становится готовым убежищем, это композиционный суррогат, благодаря которому читатель может предположить идеологическую эквивалентность между автором и вымышленным автором письма, и она, кажется, лучше всего достигается через эпистолярную структуру, в которой доминирует один голос»²⁶⁷. Эти слова можно отнести не только к письмам, но и к дневнику. Таким образом, выбранная для повествования в «Тридцати трех уродах» форма дневника послужила для объединения голоса автора и голоса главной героини, что повысило доверие к прагматике текста и позволило «наблюдать» за поведением носительницы идеи всеобщей любви. Выбор такой жанровой формы стал принципиальным. Об этом определенно пишет К. Эконен: «“Тридцать три урода” как металитературная повесть поднимает и связывает воедино вопросы фемининности, женщины и творчества. Другими словами, жанровый выбор объединяет друг с другом две центральные темы повести — женщин и символизм»²⁶⁸. Можно даже утверждать что, избрав такую форму

²⁶⁶ Бахтин М.М. К вопросам самосознания и самооценки // Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 241.

²⁶⁷ Lanser, S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press. 1992. [электронный ресурс]: <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6vm>

«Epistolarity be-comes a ready refuge, this compositional surrogacy, by which the reader might assume an ideological equivalence between the author and the fictional letter-writer, seems best accomplished through an epistolary structure that is dominated by a single voice» (перевод мой. – В. Л.).

²⁶⁸ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011.С. 304.

повествования, автор старается избежать запрета, наложенного на женщин-творцов доминирующей патриархатной культурой, принимает «мужественное решение заявить о себе как о писателе в литературном мире, который был почти полностью мужским»²⁶⁹.

С появлением этой повести и публикацией рассказов в периодике Л.Д. Зиновьевой-Аннибал женщины в литературном кругу символистов получили относительно свободное творческое пространство, хотя это было заметно по отношению к ее коллегам и раньше (Гиппиус еще в 90-е годы сумела прочно заявить о себе). Но нельзя забывать, что ей это было сделать достаточно трудно. Известно, что «на протяжении всей своей жизни Вяч. Иванов умел сохранять предельную ясность, твердость и трезвость мысли. Он был человеком сильной воли, умевшим удерживать полный контроль над своими словами, над своими поступками, над своим ближайшим окружением и, прежде всего, над членами своей семьи»²⁷⁰. Поэтому, безмерно любя мужа, Зиновьева-Аннибал попала в круг его притяжения, и освобождение давалось с трудом (особенно, если учесть, что внешне Иванов не препятствовал этому).

Явно высказана точка зрения, что «прокламируемое в повести несогласие с деспотическим началом в любви, с его претензией на монопольное владение другим человеком, готовность отдать любимую другим не укрепляют любовного союза <...> истерически-взвинченный тон повести отразил болезненность переживаний автора, осознавшего обусловленное ими художественное несовершенство произведения.<...> “Тридцать три уroda” — это не иллюстрация к платоновской лестнице восхождения к красоте, как

²⁶⁹ Defarges, F. The body in the work of Lydia Zinovieva: an agent of liberation. *Revue Russe*. Paris: *Revue Russe* N°51. 2019 [электронный ресурс]: https://www.academia.edu/73253290/The_body_in_the_work_of_Lydia_Zinovieva_an_agent_of_liberation

«... her courageous determination to assert herself as a writer in a literary world that was almost entirely male» (перевод мой. – В. Л.). (дата обращения: 10.01.2024).

²⁷⁰ Паперный В. О символизме Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена, 1998. С. 353.

хотелось бы видеть Иванову, а крик отчаяния»²⁷¹. Признание в смятенности и сомнениях можно обнаружить в письме, обращенном писательницей к А.Р. Минцловой в 1907 году: «Теперь о “Тридцати Трех” два слова <...> Этот “огонь”, “искажающий, уродующий”, “вечность форм”, — огонь чадный. Это “ненахождение выхода слов”, “отчаяние, искание” — плоды уныния, падения, отчаяния, как я однажды подписала под заглавием книги. Но все это не настоящее. Это первая книга, которую я писала не всею собою, в которой передавала горение и корчи своей ряби, даже не средней глубины. Это Кузмин, странное весна и лето, Сомов, и апогей — Городецкий (предчувствием) в девушке без имени, и беспомощность, безверность ряби моей, ветром смятой поверхности, — в бедной Вере. И все же она Вера. Умерла, себя не познавши. Я же дальше живу и даже когда писала, то знала за книгой (не о?) чем сказала книга, но нравилась мне сказать только то, что сказала. И все же, или именно потому (ведь это, может быть, именно мое преступление дурного демонизма,— это книга, написанная с какой-то злостью и намеренно не договоренная) — в этом чадном рассказе оказалась какая-то пророческая сила»²⁷². Итак, как видим, сама Зиновьева-Аннибал прочитывала свой текст как предсказание.

На первых порах Иванов видел в Зиновьевой-Аннибал музу, он почти внушил ей, что ее природа — дионисийская. Это был, говоря современным языком, его дионисийский «проект» (у него были для этого основания, и это помогло ее самораскрытию, сконструировало, по словам К. Эконен, ее «творческую идентичность»²⁷³). На этой почве появились «Кольца». Но вскоре она «пришла к выводу, что невозможно творить в позиции “отражения

²⁷¹ Михайлова М.В. Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза» или «Яркий образ возможного счастья»? // Философские эманации любви / Сост. и отв. ред. Ю.В. Синеокая. М., 2019. С.91.

²⁷² Богомоллов Н.А. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: избранные страницы / Российская академии наук, Научный совет по истории мировой культуры. М., 1993. С. 196–197.

²⁷³ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С 64

Иванова”»²⁷⁴. И это, наверное, самый весомый аргумент против концепции Ж. Лакана, о котором упоминалось в первой главе настоящей диссертации.

Если повесть «Тридцать три уroda» обозначила поворот в мышлении писательницы, то пьесу «Певучий осел» можно считать прямой пародией на дионисийскую мифогенную любовь и отрицание восхождение к вершинам духа путем экстатической любви к другому. По мнению П. Девидсон (P. Davidson), ««Певучий осел» предоставляет убедительные доказательства того», что писательница «начала отделяться от своего окружения и освобождаться от влияния мужа»²⁷⁵. Пьеса «Певучий осел» не получила такой широкой огласки, как «Тридцать три уroda», потому что она предназначалась для «домашнего потребления». Ее текст продолжает привлекать исследователей потому, что в нем ярко и интересно изображено то, что происходило на «Башне». Новаторской и смелой была форма пьесы: автор «перекроил» комедию Шекспира «Сон в летнюю ночь», сделав из нее пародию. Зиновьева-Аннибал использовала материалы комедии как «пародический костяк»²⁷⁶, что придало ее концепции оригинальность. Были сохранены отдельные юмористические сцены, но ключевым событием и центральной темой является сцена превращения человека в осла. В Шекспировскую основу внесены изменения: Титания «стала» Обероном, Оберон — Титанией. Не Титания влюбилась в Осла, а мужчина оказывался влюблен в животное. Это удвоило комический эффект. Прототипы угадывались легко: Вяч. Иванов — Оберон, Л.Д. Зиновьева-Аннибал — Титания, поэт С. Городецкий — Лигей. Есть даже цитации: однажды Вяч. Иванов увидел в Городецком «что-то птичье», назвал его «полу-отрок, полу-птица», а в пьесе Лигей «получеловек - полу ... осел!»

²⁷⁴ Там же: С. 64.

²⁷⁵ Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's *The Singing Ass: A woman's view of men and Eros*. // *Gender and Russian Literature* Cambridge, 1996. С. 174.

«The Singing Ass provides compelling evidence that she was beginning to detach herself from her surroundings and to emancipate herself from her husband's influence» (перевод мой. — В. Л.).

²⁷⁶ Тынянов Ю.Н. О пародии // *Поэтика. История литературы. Кино*. М., Наука, 1977. С. 291.

Это подтвердил автор предисловия к первой публикации Н.А. Богомолов, «читателю, хоть сколько-нибудь знакомому с творчеством русских символистов, не может не броситься в глаза, что и сами портреты этих персонажей и их речи стилизованы под описания внешности и творчества известных русских поэтов», завсегдатаев ивановских «сред»²⁷⁷.

Пьеса была написана в марте-апреле 1907 года, когда шел второй этап экспериментов тройственного союза на Башне. Иванов прекратил отношения с Городецким, объект эксперимента был заменен на Сабашникову. В письме к М.М. Замятиной Зиновьева-Аннибал написала об этом: «Жизнь моя, помимо рабочей спешки, складывается в такие драмы, одной из которых в обычной атмосфере было бы достаточно, чтобы или написать жалостно-трагический роман, или прожить его, или избавиться от него смерти. Но на башне организмы приспособлены к всасыванию крепчайших ядов. Башенникам все на пользу. Поболит живот шибко, зато кровь вся обновилась, и, вечные кочевники красоты, они взлетели в новые и новые дали»²⁷⁸. Принципы жизнотворчества восторжествовали, хотя смерть все же вскоре последовала. Баркер уточняет: «Выводя на сцену своих собратьев по модернистскому цеху и делая предметом ироничной самокритики собственную жизнь, писательница следовала тем специфическим нормам поведения и условиям литературного быта, которые сложились в кругу завсегдатаев ивановской "Башни"»²⁷⁹. В пьесе неоднократно упоминается само слово «Башня»²⁸⁰, где обитают небожители Оберон и Титания. И она заменила волшебный лес в комедии Шекспира.

С.В. Алешина подчеркивает, что «несмотря на то, что в произведении

²⁷⁷ Богомолов Н.А. На грани быта и бытия // Театр. 1993. N 5. С. 161.

²⁷⁸ Цит. по: Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993. С. 200.

²⁷⁹ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: диссертация ... кандидата филологических наук СПб., 2001. С. 188.

²⁸⁰ См. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 354. Например, Какой печальный оборот. Вдруг приняли дела на башне.

используются мотивы английской комедии, в нем много исконно русского»²⁸¹. Так, родная черемуха, белая и горько пахнувшая», «и весь этот заколдованный лес воспринимается нами как дремучий бор из русской сказки: с уханьем филина, перепархиваньем воробьев, зарослями жгучей крапивы, где “от земли несетя /Пьянящий, благовонный дух”, дух “лога и корней”»²⁸². И еще возникает волшебный цветок «Алцвет», название которого восходит к «Аленькому цветочку» С.Т. Аксакова. Исследовательница также отметила, что пьеса написана живо, в ней нет и следа «декадентской изломанности», за которую практически все публиковавшиеся произведения писательницы справедливо подвергались жесткой критике²⁸³.

Сюжет пьесы «Певучий осел» незамысловат (у Шекспира он гораздо запутаннее, т.к. там есть еще и простолюдины: ткач Основа и пр.): эльф Пок пролил сок волшебного цветка на глаза своему хозяину, королю эльфов Оберону, пока тот спал. Это заставляет того, открыв его неземную красоту, влюбиться в поэта Лигея, который эльфом превращен в осла. Есть точка зрения, что «магические силы, управляющие любовью, больше не подвластны мужчинам, и Оберон становится жертвой той участи, которая изначально была уготована Титании»²⁸⁴. Здесь Зиновьева-Аннибал совершает важное гендерное замещение, делая “жертвой” мужчину. И это, «несомненно, озорной кусок феминистского переписывания Шекспира»²⁸⁵.

В пьесе Зиновьевой-Аннибал сок Алцвета объединяет человеческую и звериную природу: «Снабдил людей чужими головами Пок, озорник, и брызнул

²⁸¹ Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция Липецк, 1999.С.137.

²⁸² Там же. С. 137.

²⁸³ См.: там же.

²⁸⁴ Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's *The Singing Ass: A woman's view of men and Eros.* // *Gender and Russian Literature* Cambridge, 1996. С. 168. «the magic forces governing love are no longer controlled by men, and Oberon falls victim to the plight originally assigned to Titania» (перевод мой. — В. Л.).

²⁸⁵ Там же С. 167. «There are several alterations, of which the major one is undoubtedly a mischievous piece of feminist rewriting of Shakespeare» (перевод мой. — В. Л.).

сок в глаза. Люб деве вепрь, а отроку — коза»²⁸⁶. Теперь полулюди-полуживотные переполнены желаниями, безумные страсти подавляют их рассудок. Пародия перерастает в страшную картину. Распутство богов разрушает законы земного бытия: «Царь упоил весь мир любовным зудом. И люди занялись, и звери — блудом»²⁸⁷. Davison писала, что целью автора было «указать на опасность догматических утверждений о связи между этим миром и трансцендентной реальностью, оспаривая тем самым главное утверждение мистицизма и эстетики Иванова <...> Зиновьева-Аннибал четко опровергла надежды, которые Иванов возлагал на ее пьесу “Кольца” тремя годами ранее, называя ее предвестницей новой символистской драмы будущего, которая преобразит жизнь через искусство»²⁸⁸.

Эпизоды, связанные с отношениями Оберона и поэта Лигея намекают на изменения в отношениях между Ивановым и Городецким. Превозносимый Ивановым образ божества, исполненного страстной любви, «вживлен» в осла, который традиционно считается глупым и похотливым. Таким образом, таинственный язык эротики обесценивается и сводится к бессмыслице.

Оберон .

Какие соки жилы обтекают?
И отчего мне к сердцу приникают
И травы, и цветы, и пышный лес?
И тучки тянутся ко мне с небес?
Растет неизъяснимое томленье:
Всех дивных див ко мне, мое же к ним.
Горит пожар любви без утоленья,
Желаньем необъятным я палим.

²⁸⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 349.

²⁸⁷ Там же. С. 348.

²⁸⁸ Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's The Singing Ass: A woman's view of men and Eros. // Gender and Russian Literature Cambridge, 1996. С. 174. «to point out the dangers of dogmatic assertions about the link between this world and transcendent reality, thereby challenging the central claim of Ivanov's mysticism and aesthetics, a realibus ad realiora. In this way Zinov'eva-Annibal has neatly countered the claims which Ivanov had made for her play Rings three years earlier, hailing it as a precursor of the new Symbolist drama of the future which would transform life through art» (перевод мой. — В.Л.).

Вмещало сердце все, что сердцу мило;
Но милым стал весь мир – и не вместило.
Мне тесно! Я люблю!
Ко мне, ко мне!
От стрел несметных меркну я в огне.
*Лигей выбегает из-за кустов, на копытах, с ослиным хвостом под
короткой туникой, с ослиной головой и с флейтой в руках <...>*

Оберон (в экстатическом созерцании).

Прекрасный, кто ты? Дивного как звать?
Ты человек? Иль бог? Мое желанье,
Хватавшее весь мир, ты полонил. <...>²⁸⁹
Пародия заключается уже даже в том, что, мировая космическая любовь
в конечном счете сосредотачивается на осле.

Вяч. Иванов и Зиновьева-Аннибал были увлечены решением вопроса об идеальном соотношении между любовью и браком как на физическом, так и на духовном уровне. Согласно Соловьеву и идеалу Диониса, духовное благополучие человека зависит от достижения им самосовершенствования через любовь к другому человеку. Но любовь может угаснуть. Как этому противостоять? Теоретически об этом рассуждает Иванов в статье «О достоинстве женщины» (1909), указывая на выход из унылой, закрытой, традиционной формы брака. Иванов видит в этом средство достижения гендерного равенства: «Семья, основа нашей общественной жизни, предполагает постоянное и бессрочное сожительство двух людей разного пола: это — космическая попытка соединить оба природных и духовных начала человечества в двуполой слитности удвоенного индивидуума... Современное сознание не хочет более мириться с этой биосоциологической формулой, — быть может, еще неизбежной в хозяйственной жизни преимущественно аграрных масс, пока не изжит весь современный экономический строй, но уже

²⁸⁹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 338.

несостоятельной перед лицом новых запросов личности, ее потребностей равно элементарных и низших, как и духовно-благороднейших. “Дальше, дальше!” — читаем в драме Л. Зиновьевой-Аннибал “Кольца”, — “чтобы не было железного кольца для двоих, чтобы не было мертвого зеркала для мира”. Индивидуальный симбиоз закрепляет дурную индивидуацию человечества; семья отъединяет и успокаивает человека в гранях эмпирической личности. Мертвеет энергия мужественного почина; женская же энергия делается, почти неизбежно, служебной, дополнительной, биологической частью сознательного мужского начала. <...> Церковь уподобляет брак мученичеству <...> единственно семья осуществляется адекватно своей религиозно-нравственной идее, под знаменем которой она, продукт материально-социологического процесса, заняла в христианском и христиански-высветленном сознании уважаемое место в ряду определяющих правую жизнь бытовых норм. И ныне, кто не счел бы прекрасным такое соединение двух для совместного подвига и служения на целую жизнь их или (что непредвиденно могло бы наступить при мистическом восхождении обоих, так соединенных) до того жертвенного мгновения, когда Дух позовет обоих к “алтарям горящим отречения”: На подвиг вам божественного дара / Вся мощь дана. Обретшие! Вселенского пожара / Вы семена! / Дар золотой в Его бросайте море / Своих колец...» Предварение этих слов уже были в драме «Кольца»: «Мы не можем быть двое, мы не должны смыкать кольца. Не надо жалеть тесных, милых колечек. Кольца в дар Зажегшему»²⁹⁰.

Попытки сломать оковы брака не увенчались успехом. Иванов регулярно жалуется, что Городецкий не хочет его любить. «Он не устает повторять, что очень не любит меня — прежде всего потому, что я мужчина. <...> Он говорил: «Я буду любить тебя всеми моими другими, кроме

²⁹⁰Иванов В.И. О достоинстве женщины. // Собр.соч.: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 142–143.

чувственной, любовью»²⁹¹. Н.А. Богомолов дает этому более земное обоснование: «расчетливый Городецкий, интересовавшийся Ивановым лишь до тех пор, пока рассчитывал на его помощь в своих литературных делах, явственно демонстрировал — изредка подчиняясь домогательствам — свою откровенную неприязнь к отношениям подобного рода, да и с Диотимой, как многие звали жену Иванова, у него особой симпатии не возникло. Истерическое напряжение душевных сил, находящихся почти в запредельном состоянии, завершилось сильным охлаждением и постепенным отходом друг от друга. Посвященный Городецкому восторженный “Эрос” Иванова сменился насмешливой комедией Зиновьевой-Аннибал “Певучий осел”»²⁹².

Этому эпизоду реальной жизни находится параллель в пьесе.

Оберон

Цып, шут!
Не зубоскалить зря! Молчи!
Эрот, приди, и сердце научи
Еще неведомым, сладчайшим ласкам.
<...>

Лигей

Ио! Ио!.. Нет!

Оберон

Что косных уст мне тайна изрекла?
Меня любя, ты станешь полубогом.
Два сильных выращу тебе крыла.

По мнению Davison, «главным объектом» сатиры Зиновьевой-Аннибал были «ложные притязания, окружавшие мистический культ Эроса, и в особенности тенденция подменять реальность человеческого опыта

²⁹¹ Иванов В.И. Собр. соч. в 4-х т. Брюссель, 1971–1987. Т.2, С. 569.

²⁹² Богомолов Н.А. “Мы - два грозой зажженные ствола”. Эротика в русской поэзии // Литературное обозрение. 1991. N 11. [электронный ресурс]: <http://silverage.ru/bogomol2/?ysclid=lzuqf92i9p85987865> (дата обращения: 11.06.2024)

литературными или метафизическими конструкциями. Она ставит под сомнение тот акцент, который соловьевские и дионисийские взгляды на любовь делали на достижении осуществления через экстатическую любовь к другому существу. Автоматическое предположение о том, что физическая любовь всегда будет нести в себе мистическое измерение, оказывается иллюзией или притворством»²⁹³.

Пародийность в «Певучим осле» нашла отражение и в изображении посетителей башни²⁹⁴. Приведем пример: «на снежную прогалину выбегает Прекрасный Поэт, как бы спасаясь от преследования. Потом Женщина с крыльями и с головой летучей мыши. Она тычется слепо и беспорядочно из стороны в сторону по обычаю летучих мышей».

Прекрасный Поэт (Воображая себя преследуемым и перебежав стремительно через прогалину).

Она преследует. О смерть!
Увы, поэт!

²⁹³ Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's The Singing Ass: A woman's view of men and Eros. // Gender and Russian Literature Cambridge, 1996. С. 171. «It is clear ... that the main butt of her satire was the false pretensions surrounding the mystical cult of Eros, and in particular the tendency to substitute literary or metaphysical constructs for the reality of human experience. She questions the emphasis which the Solov'evian and Dionysian views of love placed on the attainment of self-transcendence through the ecstatic love of another being. The automatic assumption that physical love will always carry a mystical dimension is shown to be an illusion or pretence» (перевод мой. — В. Л.).

²⁹⁴ См.: Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 486. В комментариях читаем: «Растрепанный человек — Г. Чулков, чья буйная шевелюра являлась предметом насмешек в символистских кругах. На одной из художественных выставок даже был представлен “Портрет парикмахера Чулкова”, что тоже прочитывалось как легкая насмешка. В словах о шаманстве возникают мотивы его “таежной” лирики и пьесы “Тайга”». «Человек с Головою Пантеры — по предположению Н. Богомолова, это В. Брюсов. Его стихотворение “В Дамаск” заканчивалось строками: “Вот он, от века назначенный Наш путь в Дамаск” (оно было опубликовано в сборнике “Urbi et orbi”, 1903). Для Брюсова “путем в Дамаск” являлась страсть — как воплощение священного пути к мистическому прозрению. (Согласно христианскому преданию, иудей Савл, преследовавший христиан, на пути в Дамаск услышал голос Иисуса, после чего, придя в Дамаск, стал проповедником христианства — апостолом Павлом.) Голова Морского Льва — вероятнее всего, Ф. Сологуб. Об этом пишет Н. Богомолов, который обнаруживает сходство между высказываниями этого персонажа и мыслями из авторского предисловия к сборнику стихов Сологуба “Пламенный круг”».

Метелью заткана вся твердь,
Спасенья нет.
В метели гибель мне сладка,
Но не люблю.
Пришла за мной издалека
Шепнуть: «Сгублю»²⁹⁵.

Описание Прекрасного Поэта отсылает к стихотворению А. Блока «Снежная маска». Это уловил Н. Богомолов: «Конечно, “Прекрасный Мужчина” — Блок, и произносимые им фразы о кострах, метелях, снежной могиле, смерти представляют собою экстракт основных мотивов “Снежной маски”, выпущенной, напомним, домашним издательством Вяч. Иванова “Оры” и воспринимавшейся как одно из крупнейших литературных событий 1907 года»²⁹⁶. По мнению М.В. Михайловой, сцена, навеянная взаимоотношениями поэта с Н. Волоховой, «черты которой угадываются в женщине с крыльями и головой летучей мыши»²⁹⁷.

В одном из своих рассказов, в «Голове Медузы», Зиновьева-Аннибал так же пародировала реальных людей и события из «башенной» жизни. «Голова Медузы» — метафорическое олицетворение поэзии А. Блока, напоминающее читателю о Вечной Женственности и загадочной «Незнакомке»²⁹⁸. А.В. Лавров считает то, что в рассказе имеются «прямые вариации на темы»²⁹⁹ этого стихотворения. Действительно, читатель легко найдет «блоковские» мотивы в «Голове Медузы»: там есть и «кабачок», и «испытанные остряки», и «пьяницы с глазами кроликов». А следующий пассаж — это просто написанная прозой

²⁹⁵ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 365–366.

²⁹⁶ Богомолов Н.А. На грани быта и бытия // Театр. 1993. N 5, С. 161.

²⁹⁷ Михайлова М.В. Комментарии к пьесе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел». // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 486.

²⁹⁸ На это обратила внимание М.В. Михайлова, указавшая, что комментарии к пьесе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел» // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 476. «Незнакомое — фамилия героя прямо соотносит его с Блоком как автором стихотворения «Незнакомка» (1906)».

²⁹⁹ Лавров А.В. Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. // А.А. Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 184.

сцена из «Незнакомка»: «Критик с кабаньим лицом, только что заказавший еще две бутылки шампанского, наклонялся, припнухиваясь толстыми, вздутыми, как волдыри, ноздрями, к мерцающим под сквозною вуалью ткани плечам. Хохотал. Всех звал кончать пир к своей богатой любовнице. Рыжий барон, которого толстый, потный и вислый профессор направо называл баронессой, испитой и высокий, с намекающим, двойственным взглядом серых бесстыдных глаз и повислым носом с тонкими расширенными крыльями, зорко и жадно следил за соседом, восемнадцатилетним мальчиком с пугливым, прячущимся взором карих глаз <...> Профессор, редковолосый, бородатый, с пуговкой между двумя подушками щек и детским взором, еще молодой, все корячился, поводя бревнами плеч, дурачился и бранил себя громко и хохотливо, чтобы быть услышанным и оправданным <...> художник, быстроглазый, черноокий, с вывороченными ноздрями задорного носика и мулатским цветом одутлого, слишком моложавого лица, жеманничал с непонятным соседом, мощевидным, в серых очках и без возраста, который, мало обращая внимания на него, ловил и глотал на полпути молящие сигналы юноши к молчаливой женщине»³⁰⁰. Зиновьева-Аннибал сатирически изображает гостей «Башни»: «образы “Незнакомки” представляют собой иронически переосмысленные, сниженные литературные образы первого тома лирики А. Блока, а Л.Д. Зиновьева-Аннибал сатирически высмеивает под масками посетителей вечернего ресторана “реальных” людей. <...> в “редковолосом профессоре” мы без труда узнаем Вяч. Иванова, в “восемнадцатилетнем мальчике с пугливым прячущимся взором карих глаз” и “вырезанными по-детски полными губами под первым пухом усов” С. Городецкого, “быстроглазый черноокий художник” — вполне достоверный портрет К. Сомова, под маской “рыжего барона” предположительно скрывается В. Нувель»³⁰¹.

³⁰⁰ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 193–194.

³⁰¹ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. 112

Так, можно сказать, буквально накануне ухода из жизни издевательски расквиталась Зиновьева-Аннибал со всеми искусственными построениями, определявшими ее жизненную позицию в браке с мужем. Она сумела заявить о себе как о полноценном творческом субъекте и яркой неповторимой писательнице.

2.3 Обретение творческой идентичности (цикл «Трагический Зверинец» и сборник «Нет!») *

«Трагический зверинец» — последнее, что было издано при жизни Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Этот цикл рассказов, частично напечатанных ранее, считается вершиной ее творчества. Он повествует о детстве девочки Веры, в которой напечатлены черты самой писательницы.

Жизнь и творчество Зиновьевой-Аннибал можно разделить на несколько этапов: от неудачного первого брака, встречи с новым партнером до эксперимента с союзом из трех человек на «Башне». И в отличие от многих символистов, чаще прибегавших к фантазии, она постоянно черпала свои творческие импульсы из реальной жизни. Первые писательские шаги, хотя и осуществлялись под влиянием мужа, доказывают отличие ее мировидения от теорий Иванова. В своей последней и самой значительной работе писательница уже открыто демонстрирует автобиографический дискурс, выстраивая собственную идентичность с помощью своего alter ego, ребенка, каким она было 40 лет назад.

По мнению М. Эпштейна и Е. Юкиной, «личность, достигшая высшей остроты самосознания, ищет в своем прошлом нечто противоположное одинокому, разорванному настоящему — детство и становится темой нового, если так можно выразиться, индивидуального эпоса о бытии личности в гармонии с собой и с миром»³⁰². При всем богатстве «повестей о детстве» в русском наследии уникальность предложенного Зиновьевой-Аннибал была замечена, но не всеми критиками принята. А. Чеботаревская отметила сложность соединения «взрослого» и «детского» сознания в образе главной

*При подготовке данного параграфа были использованы материалы статьи: Ван Л. Женское самосознание в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: переосмысление и разрушение «Я» // Вестник Томского государственного университета, издательство Том. гос. ун-та (Томск), 2023. № 496. С. 52–60.; Ван Л. Осмысление творческого наследия Ф.М. Достоевского в произведениях Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Litera. 2025. N 1. С. 85–93.

³⁰² Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. 1979. N 12. С. 243.

героини: «Рассказ ведется от лица девочки, самостоятельно выраставшей в атмосфере дворянско-помещичьих традиций, самостоятельно переживавшей подчас трагические коллизии на фоне столкновения “барских” и человеческих интересов, самостоятельно доходившей до безусловного отрицания классовых устоев и бессознательно додумывавшейся до принципов революционного социализма. <...> Вот эта чрезмерно подчеркиваемая самостоятельность и бессознательность-инстинктивность <...> показались нам немного подозрительными. <...> Дети вообще впечатлительны, подвижны, восприимчивы, склонны к бунтарству, к открытому мятежу... но и так же категоричны, как героиня рассказов г-жи Зиновьевой-Аннибал. Вряд ли возможен в голове девятилетнего ребенка мыслительный процесс, в одно мгновение сметающий все привитые воспитанием и обстановкой традиции, и ставящий на место их <...> почти <...> экспроприацию собственности и обязательный восьмичасовой рабочий день»³⁰³. З. Гиппиус, вообще не признававшая женского творчества, снисходительно произнесла: «В <...> рассказах из детской жизни (“Трагический зверинец”) есть места милые, искренние, женски теплые, — беспретенциозные кусочки подлинной жизни»³⁰⁴. Зато А. Блок дал высокую оценку: «В последней книге писательница овладела словами — теми словами, <...> которых искала мятежно и наконец обузда, как диких коней; это — слова о забытом и страшном, которого мы дичимся, потому что оно поет о свободе, свистит, как ветер в уши. Вся книга говорит о бунте, о хмеле, молодости, о любви тела, о звериной жалости и о человеческой преступности. Об этом любят говорить утонченно; Зиновьева-Аннибал сказала об этом как варвар, по-детски дерзостно, по-женски таинственно, и просто, как может сказать человек, чего-то существенно нужного не предавший. От того книга рассказов “Трагический зверинец” — одинаково волнует простые души и

³⁰³ Чеботаревская А.Н. Трагический зверинец. Рассказы. СПб., 1907 // Образование. 1907. N 7. Отд. III. С. 127–128.

³⁰⁴ Крайний А. Братская могила // Весы. 1907. N 7. С. 61.

останавливает внимание одряхлевших под бременем литературного опыта»³⁰⁵.

Собственно Блок в этой характеристике нащупывает возможность особого «женского языка» литературы. Творчество Зиновьевой-Аннибал привычно характеризуют как символистское, что во многом диктуется связями между реальной личностью писательницы и двойником в ее произведениях. Если в ранних, откровенно символистских ее произведениях, параметры характеров героев обуславливались мистическими теориями Вяч. Иванова, то постепенно в ее замыслах начали преобладать неореалистические тенденции³⁰⁶. По крайней мере, об ее причастности к неореализму убедительно пишет М.В. Михайлова в статье «Бывают странные сближенья...»³⁰⁷. И «Трагический зверинец» вполне доказывает это. Использование экспрессионистских, импрессионистических, реалистических, а также натуралистических элементов свидетельствует о трансформации художественного метода писательницы.

Кроме того, тема взросления и страданий детей в «Трагическом зверинце» легко наводит читателя на мысли о произведениях Ф. Достоевского. Однако, в отличие от упомянутого выше «Певучего осла», где через имитацию мужской классической литературы просвечивает пародия и ирония, в «Трагическом зверинце» автор скорее выступает в роли «ученицы», пытаясь глубже проникнуть в творчество Достоевского, осмыслить его и органично ввести его идеи в собственные произведения и мировоззрение. Вяч. Иванов в статье «Новые маски», явившейся комментарием и предисловием к пьесе «Кольца» Зиновьевой-Аннибал упомянул имя Достоевского: «Нам, воспитавшимся на идеях Достоевского о круговой поруке всего живущего как

³⁰⁵ Блок А.А. Литературные итоги 1907 года // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 226.

³⁰⁶ См.: отзыв Г. Чулкова о ней в сборнике его статей «Покрывало Изиды», который можно истолковать как причисление творчества писательницы к неореализму.

³⁰⁷ См. Михайлова М.В. Бывают странные сближенья... (С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) // Вопросы литературы. 1998. N 2. С.83–96. (М. В. Михайлова в своей статье указывает на типологическое сходство идеологии, тематики и стилей С.Н. Сергеева-Ценского и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и утверждает, что творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал следует включить в категорию неореализма.)

грешного единым грехом и страдающего единым страданием, на идеях Шопенгауэра о мировой солидарности, — на этих прозрениях в таинство всемирного распятия (по слову Гартмана) и в нравственный закон сострадания как сораспания вселенского, — трагическая Муза говорит всегда о целом и всеобщем, являет своих героев в аспекте извечной жертвы и осиявает частный образ космического мученичества священным литургическим венцом»³⁰⁸. Анализ произведений Достоевского и восприятие его художественного метода Зиновьевой-Аннибал позволяет в определенной степени утверждать, что она активно восприняла интерес к Достоевскому, существовавший в символизме.

Социальная критика Достоевского, его философские, эстетические и нравственные идеи создавали поле особого эмоционального напряжения в литературе рубежа веков. Начиная осмысляться «фантастический реализм». Достоевский всегда ставит своих героев в экстремальные ситуации. В таких ситуациях герой, наделенный беспокойным сознанием, вынужден принимать окончательные, роковые решения, которые будут иметь последствия для него самого и его окружения. И последствия этих решений чаще всего разрушительны. Эта структура обнажает философскую и социально-психологическую проблему буржуазного индивидуализма и нередко тщетность попыток его преодоления. Кроме того, катастрофизм бытия как формы существования ощущался этим писателем необычайно остро. Его чувствительность к трагическим сторонам жизни, сочувствие к «униженным и оскорбленным» помогли ему запечатлеть противоречивые черты своего времени, ранящие трепетные души, оставляющие тяжелую память о себе.

Конец XIX — начало XX века стали временем трагических испытаний для России. В это время, повторим, творчество Достоевского приобретает особую актуальность в связи с появлением и пропагандой радикальных способов избавления от зла. Религиозные воззрения художника

³⁰⁸ Иванов Вяч. Новые маски // Соб. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 27.

воспринимаются с особой остротой. Религиозными обновленцами его идеи трактуются различно. В дионисийском ключе рассматривал их Вяч. Иванов: «Достоевский <...> подобно древнейшим трагикам Греции, остался верен духу Диониса. Он не обольщался оптимистической мыслью, что добру можно научить доказательствами и что правильное понимание вещей, само собою, делает человека добрым. Он повторял, как обаянный Дионисом: Ищите восторга и исступления, землю целуйте, прозрите и ощутите, что каждый за всех и за все виноват, и радостью такого восторга и постижения спасетесь; истинно, только так исцелитесь»³⁰⁹. Не менее важны оказываются и открытия писателя в области поэтики. Так, Вяч. Иванов анализирует его прозу в плане проявления в ней трагического начала, предлагая использовать термин «роман-трагедия». Он замечает: «Всякая, в том числе античная, трагедия по своему смыслу сближалась с религиозной мистерией»³¹⁰.

Среди персонажей, возникающих на страницах произведений Достоевского, от аристократов до бедняков, есть люди различных характеров. И везде автор стремился выразить «всю неупорядоченность, хаос <...> существования и сложность <...> духовных переживаний»³¹¹. Но особую группу среди них представляют дети, беззащитные и невинные, испытывающие социальный гнет и страдающие от семейного насилия. Почти в каждом произведении писателя есть фигура ребенка. Обычно это ребенок на пороге взросления, уже способный осознать те бедствия, которые грядут... (Неточка в «Неточке Незвановой», 1849; Нелли в «Униженных и оскорбленных», 1861; Аркадий в «Подростке», 1874; Илюша в «Братьях Карамазовых», 1880). Образы детей у Достоевского сложны, многообразны и разноплановы. Но их страдание — почти всегда в центре внимания писателя. И оно вызывает обостренность их

³⁰⁹ Иванов Вяч. Достоевский: трагедия – миф – мистика // Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 503.

³¹⁰ Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 6.

³¹¹ Фридлендер Г.Ф. М. Достоевский и его наследие // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 9.

восприятия, учит особому поведению. Это, конечно, связано с выработанной им концепцией страдающего сознания, возникающего из-за ущемленности, приниженности, внутреннего рабства. В «Записках из подполья» прямо написано: «страдание — да ведь это единственная причина сознания»³¹².

Уже в дебютной повести «Бедные люди» появились слабые, больные и беспомощные дети. В комнате одного из второстепенных героев, чиновника Горшкова, всегда «тихо и смирно, словно и не живет никто. Даже детей не слышно. И не бывает этого, чтобы когда-нибудь порезвились, поиграли дети»³¹³. Старший сын, девяти лет, умер, потому что не было денег на лечение (бесконечно тянется тяжба его отца в суде). И вот младшая шестилетняя девочка «стоит, прислонившись к гробу, да такая, бедняжка, скучная, задумчивая! ... Кукла какая-то из тряпок на полу возле нее лежит, — не играет; на губах пальчик держит; стоит себе — не пошевелится. Ей хозяйка конфетку дала; взяла, а не ела»³¹⁴.

Конечно, образы несчастных детей многочисленны в литературе XIX века, но именно «комплекс» идей Достоевского был важен для Зиновьевой-Аннибал. Об этом пишет Е.В. Харитоновна: «Существенное влияние на становление концепции детства Л.Д. Зиновьевой-Аннибал оказал опыт изображения ребенка в творчестве Ф.М. Достоевского, чей художественный мир был наиболее близок (в первую очередь, психологической манерой письма) писательнице»³¹⁵. Возможно, здесь сыграли свою роль и биографические обстоятельства (Зиновьева-Аннибал потеряла первого ребенка в браке с Вяч. Ивановым — дочь Елену). В письме к отцу Зиновьева-Аннибал упоминает о безвременной кончине дочери: «Дорогой мой папочка, очень горько мне говорить тебе тяжелую мою потерю. Моя маленькая, ненаглядная Елена

³¹² Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Собр. соч.: в 30 т. Т. 5. С. 119.

³¹³ Достоевский Ф.М. Бедные люди // Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. С. 24.

³¹⁴ Там же. С. 50.

³¹⁵ Харитоновна Е.В. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Диссертация ... кандидата филологических наук. Волгоград, 2012. С. 12.

скончалась на 11-й неделе своей жизни от разрыва сердца. Она была здоровенькая и счастливая девочка, и теперь наша семья в глубокой тоске, я же не знаю, что сказать о себе. Я любила это маленькое существо дороже жизни. Надо покориться воле Вышней, и я покоряюсь. Не тоскуй и ты за меня, а помолись, мой дорогой отец»³¹⁶. И скорее всего в стихотворении в прозе «Тени сна» писательница изобразила ее уход: «Ребенок на моих руках. Удушье ломит его грудь. Глаза его закруглились. Стекланный взгляд изумился муке. Ребенок умирает и изумился непонятной муке...»³¹⁷. И сразу бросается в глаза разница между художественным воплощением ужаса угасания младенца и информативным «отчетом» в письме.

М. Эпштейн и Е. Юкина обратили внимание на противоречивость детских характеров в творчестве Достоевского: «У Достоевского же дети чисты какою-то особою, неповторимою чистотою, но и жестоки своею нерассуждающей жестокостью.... Ребенок у Достоевского — и традиционный христианский символ святости, и существо демоническое, готовое попать все христианские святыни. В нем абсолютнее, чем во взрослом, выражены полюса человеческой нравственности — божественное и сатанинское»³¹⁸. Это противоречие воспроизводит и Зиновьева-Аннибал. В цикле рассказов «Трагический зверинец» его главная героиня Вера обладает даже более негативными чертами, чем маленькие герои Достоевского. Она лжет, ворует, бунтует и предается эротическим играм. М.В. Михайлова заметила, что у Зиновьевой-Аннибал ребенок «предстал не невинным Агнцем, не сосудом непорочности и невинности, а существом, буквально сотрясаемым в конвульсиях зла и греха. Но “буйность и бурность” детской души были даны Зиновьевой-Аннибал в сочетании с “глубокой способностью к умилению и

³¹⁶ Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 2. М., 2009. С. 643.

³¹⁷ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тени сна // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 400.

³¹⁸ Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. С. 247.

чистой радости»³¹⁹. И по мнению процитированного литературоведа, в цикле «Трагический зверинец» за маской ребенка скрыт автор.

Действительно, в рассказах цикла граница между взрослым и детским «я» нечеткая. В репликах Веры мы слышим голос Зиновьевой-Аннибал. Писательница создавала эти произведения, опираясь на собственную биографию, делая акцент на детской психологии, реакции ребенка на мир. Это ей тоже было подсказано Достоевским, который углубленно исследовал детскую психологию. Изображение детей у Зиновьевой-Аннибал и русского классика имеет схожие черты.

Вера борется с выбором между добром и злом, между любовью и ненавистью, когда грань между ними меркнет и теряет свою меру. В рассказе «Волк» Вера видит, как на волка жестоко охотятся люди, и в муках трагедии пытается понять законы природы, которые ей объясняет простой человек Федор: «Все друг друга жрут, это уж так положено <...>. И какая есть зверюшка неприметная и тихонькая видом, а кого-нибудь да жрет. Это оттого, что, если не жрать, так с голоду помрешь. Даже и травка и то другую травку душит. Так положено. То же и человек. Только зверь зря жрет, а человеку Богом открыто, какое чисто небо, а какое поганое...»³²⁰.

В рассказе «Чудовище» Вера принесла из болота несколько лягушачьих икринок и положила их в банку. Но в банке вылупилась и головастики, и «чудовище», и Вера с точки зрения зрителя становится свидетелем гибели головастиков в результате своего потакания хищнику. Когда она оказывается в ситуации естественного закона дарвиновского отбора, в ее душе начинается борьба, и она погружается в хаос свободы выбора. Головастики день за днем

³¹⁹ Михайлова М.В. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. Харьков, 1998. С.117-132. [электронный ресурс]: http://az.lib.ru/p/petrowskaja_n_i/text_0030.shtml?ysclid=lcqs63kcyl470918874 (дата обращения: 10.11.2024).

³²⁰ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 68.

исчезают: «толстели и вырастали мои головастики, но редело непонятно их стадо... И вот в третий раз я его увидела и сначала не поняла. Уже с треть моего мизинца, оно казалось огромным. Плоское, жесткое тело выгнуло звенчатую спину круто вверх, опустило книзу колом свой сильный хвост, и, полощась о тот жесткий хвост, обивался другой хвост, и нежная кисея его раздиралась лохмотьями. Тогда я увидела и голову, и клешни. Жирную, глупую, неуклюжую голову головастика в жестких, сильных, пронзительных клешнях чудовища. И поняла <...> Черное тельце-голова серело, становилось более и более цветом схоже с нежно-серым хвостом, в объеме утончалось, и ободранный хвостик дрожал слабее... перестал дрожать вовсе. Ко дну банки медленно опускалась серая пленка... Уже всего тринадцать оставалось головастика, и ничего, кроме них и чудовища живого, не оставалось в болотной мути»³²¹. Вера испытывает противоречивые эмоции по отношению к головастикам и чудовищам. Она переживает внутреннюю борьбу: «Я полюбила чудовище. Оно казалось мне в панцирь одетым. И в беззвучной мути болотной воды, где толпились и толкались зря мягкотелые, бестолковые, совершенно беззащитные головастики, оно одно, четкое, сильное стремительное, — властвовало безусловно над жизнями. И питалось, властвуя. И я презирала головастика. Бегала, впрочем, на реку и к пруду. Подолгу, присев на корточки, заглядывала в воду. Подумывала туда его выплеснуть. Это чтобы не видеть дальше и чтобы хоть тех тринадцать хвостатых лягушат помиловать»³²².

Перед Верой встал сложный выбор: «убить чудовище» или «спасти ручного мягкого лягушонка»³²³. Борьба продолжается, Вера «ходила злая, нетерпеливая. Сердце замучилось. Любила и ненавидела чудовище. Нет, ненавидела чудовище. Так и спать пошла, не решившись»³²⁴. В конце концов, однажды утром исчезла и единственная оставшаяся лягушка. Но чудовище в

³²¹ Там же. С. 90, 94.

³²² Там же. С. 90

³²³ Там же. С. 96.

³²⁴ Там же. С. 96.

банке все же было убито Верой. Трагедия болота в банке закончилась, но в природном болоте оно продолжается.

Но не только исследование феномена детства сближает Зиновьеву-Аннибал с Достоевским. Пиком ее творческой деятельности стали годы Первой русской революции, когда Россия переживала драматические события, которым предшествовал проигрыш в русско-японской войне. Многие воспринимали происходящее как преддверие масштабной катастрофы, ждать которую уже недолго. Вопросы свободы и преодоления индивидуализма оказываются в центре духовных поисков интеллигенции. Интенсивно обсуждаются эти проблемы на «Башне» Вяч. Иванова. В 1906 году Зиновьева-Аннибал написала и опубликовала несколько рассказов на эти острые темы. Готовя ее посмертный сборник, Иванов объединил их под названием «Нет!». По мнению М.В. Михайловой, ближе всего к идеям Достоевского у Зиновьевой-Аннибал были мысли о «той последней, невообразимой свободе духа, к которой всегда будет устремлен человек, и о том “великом хаосе свободы”, в который ввергается мир, лишенный божеских установлений, и человек, не совладавший с волей и не справившийся со свободой выбора»³²⁵. И эта проблема буквально выплескивается на страницы ее произведений в это время.

Героем рассказа «Помогите вы!» Зиновьева-Аннибал сделала психически больного революционера, который погрузился в свои галлюцинации. Он считает свои фантазии единственной «реальностью». Сначала он воспринимает себя как террориста, совершающего акты возмездия. Вполне возможно, что перед внутренним взором писательницы возникал реальный человек — Иван Каляев, убивший московского губернатора Сергея Александровича. При убийстве, как известно, никто, кроме губернатора, не пострадал. Но герою рассказа кажется, что при осуществленном им взрыве

³²⁵ Михайлова М.В. Страсти по Лидии // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 18.

погиб не только враг, но пострадали и невинные люди. Вот его внутренний монолог: «Я был революционером. Бросал бомбы. Убивал виновных и невинных. Над первыми я был судьей. А вторые так себе попались... Это было весело и жутко... до того, что... до тошноты, до приторной тошноты! Как кровь. Как кровь...»³²⁶. Известно, что в литературе образы безумцев часто используются, чтобы показать их нормальность по сравнению с ненормальностью установленного общественного порядка. Но Зиновьева-Аннибал действует не так. Ее герой действительно безумен. Но его безумие — следствие перехода границ человечности. У Достоевского герои балансируют на грани. Его подпольный человек, муж Кроткой, Федор Кармазов наслаждаются, мучая других. Они садисты. В Голядкине же зафиксировано раздвоение личности. То же мы можем констатировать и в герое Зиновьевой-Аннибал. Содеянное заставляет его и радоваться, и ужасаться! Именно допустимость насилия приводит героя рассказа к безумию.

Герой рассказа «За решетку» «дублирует» Раскольникова. Перед нами опять террорист-революционер, но уже попавший в тюрьму за свое преступление и ожидающий казни. Однако реальным наказанием для него становится расщепление сознания, разрушение личности. «Я убил. Меня убьют. Да, конечно, конечно. Но это ничего. Совершенно ничего, потому что не в этом дело, а в свободе. <...> Это одно и то же для меня: убив, я умер и воскрес новым, и вот таким... свободным. Сейчас все разъясню ... Свободен я потому, что, во-первых, я ничего не чувствую, даже голода. И когда били — не чувствовал, и даже приятно было, что голову насквозь сверлом сверлило, и без мыслей... и смерти не боюсь, потому что я же сам другого убил. Этого никто не поймет, кроме меня, какое тут упоение — умереть убившему»³²⁷. Точно сформулировал это состояние Е. Г. Эткинд: «В центре внимания Достоевского — “внутренний

³²⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. За решетку // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 176.

³²⁷ Там же. С. 180.

человек”. Даже в “Преступлении и наказании”, где идет речь об убийстве и следствии, главное — не события, не поединок преступника со следователем, а борьба сил в душе героя»³²⁸. И у заключенного в рассказе Зиновьевой-Аннибал происходит разрыв с миром людей: теперь он отделен от них и тюремной решеткой, и тем, что он «убийца». Как видим, писательница для рассказа выбрала название, имеющее символический и метафорический характер.

В маниакальном, сбивчивом монологе героя ощущается растерянность. Ему необходимо доказывать другим правильность своих идей потому, что он сам не уверен в их абсолютной правильности. Он как бы слышит внутренний голос, который обвиняет его, и хочет его опровергнуть. В его памяти всплывают носители других взглядов. И в первую очередь его друга: «Ты говорила, Маша: “великая Божья любовь, как колокол на башне, зовет сердца. И просветятся все. Тогда и строить будет нечего (всякое же строительство на крови строителствует, это мы с тобой и там еще, за решеткой, давно поняли и постановили), строить будет уже нечего: все уже на месте, и все Божие. Однако волею колокола все Божие...” Ты тогда смеялась, ласкаясь ко мне. Но любовь бесплотна, не вмещается в костяную, грудную тюрьму человека. И во мне уже она зрела, моя ненависть. Местью зрела. И вот накалилась местью и стала жадная, ненасытная, огромная как гора, как гора огромная в маленькой человеческой груди, или как вулкан, или как рысь. Как рысь упала с ветки на жертву, намеченную...»³²⁹. Этот диалог между героем и Машей похож на диалог между Раскольниковым и Соней, потому что «в основе их один и тот же конфликт — между верой и неверием, между христианской любовью и призрачной “свободой” горделивого сверхчеловеческого отъединения от мира и его нравственных законов. Связывая идеал свободного человека не с любовью, не с внутренним духовным просветлением человека, не с развитием и

³²⁸ Эткинд Е.Г. Под микроскопом романа («Преступление и наказание») // «Внутренний человек» и внешняя речь. М., 1998. С. 217.

³²⁹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. За решетку // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 181, 182.

преобразованием его доброй воли, но с ненавистью, с бунтом против Творца, с мстостью за то, что “мир не приятен сердцу человеческому”, герой Л.Д. Зиновьевой-Аннибал очевидно противопоставляет свою “идею” христианской вере»³³⁰. Насколько мысль об объединении людей под властью Великого колокола христианской общности была важна для Зиновьевой-Аннибал, свидетельствует то, что в конце жизни она работала над драмой под этим названием³³¹.

Делая своего героя человеком, обеспокоенным мировым устройством, Зиновьева-Аннибал опиралась, конечно, на образ Раскольникова, чьей главной целью является не улучшение собственного материального положения или положения матери, сестры и других несчастных, а стремление изменить существующий общественный строй. Он мечтает создать новую форму человеческого общежития, но при этом мнит себя сверхчеловеком, устраивает себе проверку, может ли он сравняться с великими мира сего... И другие герои Достоевского размышляют «о необходимости коренного перелома в социальных и нравственных судьбах человечества, об исчерпанности его прежних исторических путей, о необходимости утверждения новых социальных и нравственных норм»³³². Но нравственность как раз и страдает там, где возникает призыв к насилию. Вот и герои революций тоже хотят изменить мир, преступая через кровь, хотят быть «делателями» истории. Они идут при этом разными путями: Опалин в повести «Лондон» ищет вдохновения в восточной философии, героиня рассказа «Кошка», имеющего многозначительный подзаголовок «Письмо о неблагополучии мироздания», отказывается от революционных преобразований и жертвует свое имущество

³³⁰ Баркер Е.Н. Дионисийский символ Серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 116.

³³¹ Подробнее см.: Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Драма «Великий Колокол» / предисл. А. Б. Шишкина, подгот. текста Н. А. Яковлевой и А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / ред.-сост. Е.А. Тахо Годи, А.Б. Шишкин. М., Водолей, 2024. С. 531–571.

³³² Фридлендер Г. В борьбе идей. Достоевский в современном мире // Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 20.

нуждающимся. Вера героини в построение нового человеческого общества не зажигает ее сердце революционным огнем. Постепенно она понимает ложность социалистических убеждений, грозящих утратой индивидуальности, и то, что невозможно никакими идеологическими подходами решить нравственные проблемы, спасти других от одиночества и страданий. «В лице страдающего сплином скульптора-англичанина» Зиновьева-Аннибал, по словам Вяч. Иванова, изобразила «болезненно-пессимистический уклон правого отрицания к мечте о всемирном расплаве и окаменении»³³³. Рассказ «Электричество» рисует как бы молекулярную работу вселенского сочувствия в душе, не приемлющей самостной отчужденности и непроницаемости душ и вещей. Напомним, что Иванов не принимал внерелигиозного характера революции, ибо для него коллективное сознание народа пронизано религиозностью. И это убеждение разделяла с ним его жена. А о восприятии ею идей Достоевского он высказался абсолютно категорично: «раскрывать идейное содержание» рассказов Л.Д.Зиновьевой-Аннибал «соотечественникам, воспитавшимся на Достоевском, — излишний труд и напрасный», потому что «свои мысли автор сам до конца договаривает с лирической непосредственностью и являет наглядными в изображениях душевной жизни с пронзительною жизненною убедительностью»³³⁴.

Возвращаясь к теме детства в «Трагическом зверинце» следует указать на новое ее преподнесение. Обычно в эстетике символизма подчеркивалась мистико-религиозная трактовка этой темы. И.Н. Арзамасцева указывает, что в модернизме «реальный ребенок в его индивидуальном существовании был замещен расплывчатым символом в религиозно-философских построениях символистов, в акмеистических и футуристических “бунтах”. Идея “детского” имела мистико-религиозное обоснование: детство детей рассматривалось

³³³ Иванов Вяч. Предисловие к сборнику «Нет!» // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Нет! СПб., 1918. С. 6.

³³⁴ Там же. С. 7.

сквозь призму отвлеченных понятий»³³⁵. По мнению Е.Н. Баркер, в цикле «Трагический зверинец» «специфика построения образа героини имеет в своих истоках мировидение дионисизма. Все контекстуальные и идеологические проблемы, поднимаемые писательницей в своем произведении: вселенской любви, свободы, богоборческого бунта и самоосуществления, — непосредственно вытекают из дионисийской природы сложного, парадоксального душевного мира героини, сознание и подсознание которой не просто вбирает в себя бытие, но и само творит мир вокруг себя и определяет свою судьбу. Внутри образа героини в “Трагическом зверинце” окончательно оформляется концепция “правого” неприятия мира, приводящего не к отрицанию существующего миропорядка и его законов ради самого отрицания (как в рассказах “Помогите Вы!” и “За решетку”), но к отрицанию, созидающему во имя вселенской гармонии и соборной любви»³³⁶. С нею не согласна Е.В. Харитонова, убежденная, что «воплощение образа девочки Веры в “Трагическом зверинце” связано с обращением к вещному миру героя, в котором предметы не являются носителями некой символической функции, а служат традиционным средством характеристики персонажа. <...> в творчестве Л.Д. Зиновьевой-Аннибал отчасти отражаются те же аспекты изображения мира детства, что и у современников-модернистов, однако в прозе писательницы эти проблемы получают иное решение»³³⁷. Т. е. этот ученый настаивает на более «акмеистском» воплощении образа ребенка, окруженного «вещами». И верно, на самом деле Вера запоминается нами как реально существовавший ребенок в его индивидуальном воплощении. Об этом свидетельствуют и проработка характера Веры, и психологизм изображения ее

³³⁵ Арзамасцева И.Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900-1930-х годов: дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 360.

³³⁶ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 130.

³³⁷ Харитонова Е.В. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. С. 46, 55.

внутреннего мира. Е. Харитоновна особо подчеркнула «ориентированность автора на традиционные для литературы о детстве сюжетные ситуации».

Следует указать и на другие детские образы, например, “глухой Даши”. По словам М.В. Михайловой, «большим обнажением сути личного начала писательницы стала маска ребенка в “Трагическом зверинце”, который впервые в русской литературе предстал не невинным Агнцом, не сосудом непорочности и невинности, а существом, буквально сотрясаемым в конвульсиях зла и греха. Но “буйность и бурность” детской души были даны Зиновьевой-Аннибал в сочетании с “глубокой способностью к умилению и чистой радости”. Однако такого изображения ребенка критики принять не захотели, маска не сумела их обмануть, и они прозрели в тексте “проникновенное, почти мудрое понимание сорокалетней женщины, много испытавшей, много познавшей и вкусившей от горького, но дарящего кубка страданий”»³³⁸. Можно сказать даже больше: здесь образ детства служит «писателю инструментом для истоков личностного самосознания»³³⁹.

Бросается в глаза бунтарское начало натуры Веры, в которой ярко отразилось подобные черты самой писательницы. Зиновьева-Аннибал рисует сначала взбалмошного подростка, а потом мятежную девушку, которая является полной противоположностью чистому и доброму ребенку в традиционной версии русской литературы. Однако в отличие от «Колес» и «Тридцать трех уродов», хотя все три произведения объединяет трагический эмоциональный тон, в «Трагическом зверинце» возникает светлый, открытый финал, демонстрирующий силу любви, имеющую своим истоком сильную волю. Согласно точке зрения переводчицы произведения на английский язык и исследовательницы творчества писательницы Дж. Костлоу, «Вера, которой

³³⁸ См.: Михайлова М.В. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века [электронный ресурс]: https://a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm#appel8 (дата обращения: 10.11.2024).

³³⁹ Харитоновна Е.А. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. С. 57.

исполнилось восемнадцать лет, решает начать жизнь, состоящую из любви и борьбы. Ее обретения вдохновлены как отвращением к инертности и несчастьям России, так и ее собственным неутолимым стремлением к свободе. Она мечтает о возрождении и широких горизонтах, где не долг и молчание, а любовь и справедливость будут соединены»³⁴⁰. Следовательно, Зиновьева-Аннибал вносит коррективы в символистскую эстетическую мысль, насыщая ее элементами женского самосознания. Анализируя основные идеи упомянутых трех произведений Зиновьевой-Аннибал и ее творческую практику, можно прийти к выводу, что в каждом из анализируемых творений наличествуют вариации обозначенных концептов, т. е. женское самосознание так или иначе проявляется.

Но «Трагический зверинец» все же стоит особняком. Как писали исследовательницы А. Розензольм и И. Савкина, он — «ключевое произведение, оригинальное и экспрессивное, наделенное глубокой самобытностью. В нем стремление к автономному женскому миру, осуществляемое в рамках мужского доминирования в культуре. «Трагический зверинец» демонстрирует путь автора к поискам собственного языка и освобождению от “чужих” ролей и маскулинного давления. Рассказы описывают путь самопознания девушки как внутреннюю драму, где эмоции и переживания воспринимаются в чувственном контакте с природой, животными и собственным телом»³⁴¹. Костлоу вообще

³⁴⁰ Costlow, J. The Gallop, the Wolf, the Caress: Eros and Nature in the Tragic Menagerie. The Russian Review, 56(2), 1997. pp.197.

«Vera, now eighteen years old, resolves to embark on a life of love and struggle. Her quest is inspired both by revulsion at Russia's inertia and misery and by her own insatiable longing for freedom. <...> imagines regeneration and a broad horizon, not duty and silence but love and justice conjoined» » (перевод мой. – В. Л.).

³⁴¹ Rosenholm, Arja, Savkina Irina. “How Women Should Write”: Russian Women’s Writing in the Nineteenth Century.” Women in Nineteenth Century Russia: Lives and Culture, edited by Wendy Rosslyn and Alessandra Tosi, 1st ed., Open Book Publishers, 2012, pp. 161–208. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjzsk>. (дата обращения 01. 02. 2024). «The Tragic Menagerie is the key work, original and expressive, endowed with deep identity as well as with desire for an autonomous and female-centred world beyond isolation within male-centred cultural institutions. The work demonstrates the author’s way of finding her own language while freeing herself from alien

считает, что Зиновьева-Аннибал в рассказах «Трагического зверинца» изменила писательскую оптику: «Если ее предыдущие работы иногда казались погруженными в выдуманную и вялую символику, то в “Трагическом зверинце” она двинулась в другом направлении, стала руководствоваться другой эстетикой. <...> Работа обнаруживает свой собственный поэтический источник, взятый не из утонченности символистской Башни, а из мира животных, растительности, эротики»³⁴².

Прежде всего, бросается в глаза, что прослежен долгий путь взросления героини. Вера переживает различные этапы: детство, пубертат, юность. При этом героиня исследует свои внутренние побуждения, меняющиеся при соприкосновении с внешним миром. Она предается эротическим играм, склонна к воровству и мошенничеству. В то же время писательница фокусирует внимание читателя в таких рассказах, как «Медвежата», «Журя», «Волки», «Чудовище», «Мошка», на судьбах животных и на отношениях между человеком и природой. Налицо еще такие важные темы, как выбор между добром и злом, переживание боли за все человечество, сомнение в вере и обретение ее.

В рассказе «Черт» раздираемая эмоциями Вера превращается в «дьявола». Зиновьева-Аннибал подробно описывает болезненный подростковый возраст, показывая духовное смятение героини. Но когда Вера обращается к природе, та укрощает ее неистовые порывы («Красный паучок»). Подлинное обретение своего «Я» знаменует заключительный рассказ — «Воля». Причем это не мрачная взвихренная шопенгауэровская воля, а воля

roles and the pressure of masculine inversion. The stories narrate the journey of a girl's self-discovery as an inner drama, where emotions and experiences are perceived in sensory contact with nature, animals and one's own body» (перевод мой. — В.Л.).

³⁴² Там же: С.195. «For if her earlier work occasionally seemed mired in derivative and turgid symbolism, in *The Tragic Menagerie* she galloped off in a different direction. <...> The work discovers its own poetic source, not in cultural refinement or the Symbolists' “Tower”, but in the animal, the meadow, the erotic» (перевод мой. — В.Л.).

просветленная, расковывающая, высвобождающая. Героиня открывает для себя «мир, не отвергающий, а принимающий и повторяющий ее самое. Такова космология Ницше. Ее можно назвать “amor fati”, “любовь к року”. Мир в отсутствие онтологических оснований нуждается в любви. Человек, принявший мир, открывает, что воля — его сущность. В вечном возвращении он сливается с миром, его воля, принимающая мир, узнает себя в примирении с самой собой. Такой человек добровольно следует по пути, по которому другие бредут слепо. Все бывшее — фрагмент, загадка, случай, пока творящая воля не добавит: это то, чего я хотела, то, чего хочу и буду хотеть, чтобы было всегда»³⁴³. Вспомним письмо Зиновьевой-Аннибал, написанное 4 июня 1906 года: «...Состояние мое такое: если был огромный талант, то написала бы великие, вечные произведения, ибо душа моя большое пустое пространство, где образ за образом отражается чисто и бесцельно, и счастьем полно сердце над разнообразием мира...»³⁴⁴.

Согласно мнению Р. Davidson, «символистский идеал включения абстрактных идей в жизнь часто приводил к превращению жизни в литературный артефакт, а не к ее желаемой интенсификации»³⁴⁵, но свободная воля, соединенная с «всеобщей любовью и жертвенностью», закрепленными в женском мышлении, становится тем путем, который намечает в женском творчестве Зиновьева-Аннибал. И хотя в цикле рассказов действует девочка-подросток, все импульсы ее жизни указывают, что автор «Трагического зверинца» хотела «жить не как молчаливая жена, а как

³⁴³ Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней СПб., 2003. С. 275–276.

³⁴⁴ Цит. по: Харитонова Е. А. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. С. 57.

³⁴⁵ Davidson, P. Lidia Zinov'eva-Annibal's *The Singing Ass: A woman's view of men and Eros*. // *Gender and Russian Literature* Cambridge, 1996. С. 172.

«It is well known that the Symbolist ideal of incorporating abstract ideas into life often resulted in the transformation of life into a literary artefact, rather than in its desired intensification» (перевод мой. — В.Л.).

путешественница, герой, поэт»³⁴⁶.

Очевидно, что в творениях Зиновьевой-Аннибал есть такая духовная энергия, которую Вяч. Иванов определил следующим образом: «Личность женщины ограничена пределами ее индивидуального сознания, как бухта, скрывающая среди обступивших ее береговых высот невидимый выход в открытое море. Сохраняя постоянный доступ через тайну своего пола в сферу жизни подсознательной, женщина едва ли не всеми признается преимущественно одаренною теми способностями, которые коренятся в подсознательном и оскудевают по мере роста индивидуального самосознания, — силами инстинкта и ясновидения. Так до наших дней пол спас в женщине, хотя и в ослабленной сравнительно с далекою стариной степени, некоторые особенные психические энергии — большую и иную, чем какую находим в мужчине, напряженность всемирного чувствования, большую и иную верность земле и чуткость к ее правде, своеобразную цельность характера, проистекающую из какой-то стихийной нормативности подсознательного бытия, более смелую, менее обусловленную нормами сознания, чем у мужчины, любовь к свободе»³⁴⁷.

Конечно, здесь Иванов говорит об особом природном женском начале, уповает на женскую стихийность, считая, что при распространении цивилизации женщина утрачивает ее. Но если отвлечься от превознесения этих качеств, то можно увидеть в творчестве Зиновьевой-Аннибал попытки наладить способы гармоничного вхождения человечества в мир природы. И они представлены в «Трагическом зверинце» как неотложные вопросы. В книге даны сцены, в которых судьба героини Веры переплетается с судьбами различных животных: это медведи, воспитанные людьми, которые погибают от

³⁴⁶ Costlow, J. The Gallop, the Wolf, the Caress: Eros and Nature in the Tragic Menagerie. The Russian Review, 56(2), 1997. pp.206. «The Tragic Menagerie evokes Zinov'evaAnnibal's own unconventional life of creative relationship, suggesting that a woman can live not as the Silent Wife but as a traveler, a hero, a poet» (перевод мой. — В.Л.).

³⁴⁷ Иванов В.И. О достоинстве женщин // Собр. соч.: в 4-х т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 140.

рук людей, волк, с которым жестоко расправились во время охоты, журавленок, умерший из-за безответственности девочки, болотное чудовище, по сути, ею возвращаемое. И наконец сама героиня, вообразившая себя кентавром — т. е. существом мифическим, символизирующим слитность природы и человека. В реальности же вмешательство человека в мир природы не приносит положительные результаты; Вера жаждет полей, лесов, бурной жизни, но сознательно или бессознательно все разрушает сама, если видит, как это делают другие. Экологическое видение, заложенное в написанных произведениях, предполагает, что «разрушение природы — это и разрушение нас самих»³⁴⁸.

Протестуя против столкновения природы и культуры, Зиновьева-Аннибал напоминает читателю о «важной роли природы в женском творчестве XIX века и обращается к будущим писательницам, которые реагируют на экологически и духовно разрушенный мир постсоветского периода»³⁴⁹. И от того, как ее творчество будет проанализировано, зависит наше понимание женского творчества в целом. Возможно, что стоит попытаться обсудить творчество Зиновьевой-Аннибал в контексте экофеминизма, к чему призывает Джейн Костлоу: «Зиновьева Аннибал соединяет празднование связи женщин с миром природы с критикой маскулинности, гетеросексизма, классового угнетения и научного дискурса таким образом, что это кажется предвосхищением современного эко-феминизма»³⁵⁰.

³⁴⁸ Costlow J. 'Introduction', in Lydia Zinovieva-Annibal, *The Tragic Menagerie*, trans. by Jane Costlow (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999), pp. xi-xxi, p. xx.

³⁴⁹ Rosenholm, Arja, Savkina Irina. "'How Women Should Write': Russian Women's Writing in the Nineteenth Century." *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*, edited by Wendy Rosslyn and Alessandra Tosi, 1st ed., Open Book Publishers, 2012, pp. 206. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjszk.12> (дата обращения 01. 02 2024). «Zinov'eva-Annibal < ...> reminds readers of the important role played by nature in nineteenth-century women's writing and speaks to future women writers who react to the environmentally and spiritually ravaged world of the post-Soviet period» (перевод мой. – В.Л.).

³⁵⁰ Costlow J. *Landscapes of Girlhood: Forest Space in A Russian Childhood and The Tragic Menagerie* // *Mapping The Feminine: Russian Women And Cultural Difference* 2008. pp. 130. «Zinovieva Annibal link celebrations of women's connections to the natural world with critiques of

В целом становление Зиновьевой-Аннибал как писательницы в условиях доминирующего мужского литературного производства и под значительным влиянием Вяч. Иванова, идеолога символизма, прошло не очень долгий, но мучительно глубокий путь. Исследовательница Дефарж назвала использованную ею стратегию «силой слабых»³⁵¹.

Т. Михайлова назвала свою рецензию на английское издание «Трагического зверинца» «Старца великого тень...». Она использовала знаменитые строки Пушкина, имевшего в виду Гомера. Конечно, Иванов был не старцем, когда влиял на свою жену. Но то, что он раскинул над нею свои крыла, - несомненно. И она пыталась выйти из-под этой опеки, освободиться. И это доказывается ее творческим поведением. Поэтому частично можно принять умозаключения рецензента: «Хотя чаще всего Зиновьева-Аннибал остается в рамках узко-символистской идеологии, мешающей ей судить автора по его собственным законам, присущее ей литературное чутье все же одерживает верх <...> будем исходить из материала, которым располагаем. А это тексты, право которых — быть прочитанными, так же как исконнейшее право читателя — составить о них собственное мнение, не довольствуясь мнениями современников и прочих критиков»³⁵².

masculinity, heterosexism, class oppression and scientific discourse, in ways that seem to prefigure contemporary eco-feminism.» (перевод мой. — В. Л.).

³⁵¹ См.: Defarges, F. Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age. Paris: Revue Russe N°51. 2018. С. 29–40. [электронный ресурс]: https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2018_num_51_1_2866 DOI: 10.3406/russe.2018.2857 (дата обращения 06.04.2023). «The power of weak» (перевод мой. — В.Л.).

³⁵² Михайлова Т. Старца великого тень... рец. на: Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы // Знамя. 1999. № 10. С. 228–230 [электронный ресурс]: <https://magazines.gorky.media/znania/1999/10/lidiya-zinoveva-annibal-tridczat-tri-uroda-lydia-zinovieva-annibal-the-tragic-menagerie.html> (дата обращения: 06.04.2023).

ГЛАВА III Воплощение природных компонентов в творчестве Л.Д.

Зиновьевой-Аннибал.

Основной период творчества Зиновьевой-Аннибал прошел под влиянием ее мужа, поэта-символиста Вяч. Иванова, круга его друзей, собиравшихся на «Башне», большинство из которых было литераторами, исповедовавшими символизм. Как художник она возрастала в символистском дискурсе, поэтому в ее творчестве превалируют символистские образы. И природа в большинстве случаев рассматривается ею в этом преломлении.

Природные образы часто появляются в текстах символистов и наделяются мистическими смыслами. Это имело место уже у старших символистов, которые дорожили экзотикой. В. Брюсов расширяет свое видение до экзотических пейзажей саванны. У него появляются «леса криптомерий», «гибкие лианы», «палящий полдень Явы», удавы, зебры, гиппопотам, лев и т. д. Природа К. Бальмонта — это абстрагирование природных стихий, поэта привлекают не явления природы, а ее изначальный и неизменный характер, некое природное начало. «По богатству поэтической флоры и фауны, по непосредственности эстетического чувства природы Бальмонт занимает одно из первых мест в русской поэзии. Ему же принадлежит и наибольшее количество автохарактеристик, в которых он пытается осмыслить свою личность и творчество в образах природы»³⁵³. Среди младосимволистов наиболее выразительную картину природных образов дал А. Блок. Ветер и снег рождают образ взвихренного мира, воздух у Блока обычно мглист, неясен, наполнен туманом. Ни один поэт не выражал так мощно стихийность природных начал, порывистых, необузданных, дерзновенных, как он. Андрей Белый в начале пути предпочитал сияющие яркие тона, солнечный свет. «Светопенный поток», «лучесветная даль», «пламезарное солнце» формируют мир сборника «Золото в лазури». Но многое меняется, когда он обращается к темам, возникающим во

³⁵³ Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., Высшая школа. 1990. С. 234.

времена общественных потрясений: так появляется мрак «Пепла» и «Урны». Как и у других символистов, в поэзии Вяч. Иванова часто встречаются элементы будто бы реалистического пейзажа: «прозрачность», «лунность», «лазурный дух морей». Но они наделяются символическим содержанием. Позволим себе цитату: «в природе Иванову ближе всего “рдяный плод и пьяный гроздь”, восходящие к исследованному и воспетому им культу Диониса. Багряный бутон, ком, шар — своего рода первообраз ивановского мироздания, приобретающий облик розы, солнца, виноградной грозди, пламенеющего сердца — самых частых образов его поэзии; отсюда и такие словосочетания, как «роза солнца», «солнце-сердце»³⁵⁴, что свидетельствует о мирозидательном соотношении упомянутых компонентов. В работе «Дионис и прадиионисийство» (1923) Иванов подчеркивал, что другие культы, похожие на культ Диониса, в разных формах распространялись на всем пространстве античности. И везде фиксировалась двойственность этого божества: Дионис был одновременно и символом экстаза, хаоса и женского начала, и богом, который страдал и приносил себя в жертву. Иванов отождествлял Христа с Дионисом: «Гениальный автор “Рождения Трагедии” возвратил миру Диониса, в этом было его посланничество, но знаменательно, что в героическом боге Трагедии Ницше почти не разглядел бога, претерпевающего страдание. <...> Трагедия возникла из оргий бога, растерзанного исступленными. Откуда исступление? Оно тесно связано с культом душ и первобытными тризнами. Дионис в глазах древних не был только богом диких свадеб и совокупления, но богом мертвых и сени смертной. Он вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы. Бог страдающий, бог ликующий — эти два лика изначала были в нем нераздельно и неслиянно зримы»³⁵⁵.

В христианстве идея нисхождения и самопожертвования имеет особое

³⁵⁴ Там же. С. 239.

³⁵⁵ Иванов В.И. Ницше и Дионис // Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 717.

значение. Возможно, и Ницше стал Иванову дорог, поскольку утверждал, что в «воле к жизни», в «воле к власти» существует единство противоположностей: боль и радость, рациональность и иррациональность, свет и тьма.

В отличие от мужа Зиновьева-Аннибал балансирует на грани реализма и символизма. Природа у нее может быть вполне конкретна, осязаема. Например, в драме «Кольца» в доме Аглаи много растений (букеты из роз и маков), вокруг дома растут сосны. В то же время они могут наделяться и символическим значением, особенно если уловить отсылку к работам прерафаэлитов. Но стоит указать, что ее образы еще и психологизированы, отражают творческую индивидуальность автора. Именно в ее произведениях чувство природы характеризуется чрезвычайной сложностью психологического склада. Уходя корнями в таинственные глубины бессознательного, оно приближает человека к жизни окружающего мира. С ними оказываются тесно связаны духовная деятельность, эстетические, моральные и религиозные чувства. Конечно, это присуще в целом роду человеческому. Так, А. Бизе писал, что «интенсивное чувство природы обуславливается всегда достаточной высотой культурности, достаточным развитием ума и сердца»³⁵⁶, и важно подчеркнуть, что Зиновьева-Аннибал намеренно выдвигает природные компоненты на авансцену своих произведений.

³⁵⁶ Бизе А. Историческое развитие чувства природы. СПб., 1890. С. 7.

3.1 Открытость природных пространств.

Ориентация в пространстве и его фиксация свидетельствуют о символистском начале в творчестве Зиновьевой-Аннибал. Особенно заметно это в драме «Кольца», которую можно рассматривать как «расшифровку» идей Иванова об основах нового брачного союза. Пространственные изменения представлены переходом от идиллического пасторального сада и дома в первом акте к морскому берегу и бескрайнему океану в последнем. Пространственная образность здесь говорит о «преодолении индивидуализма» символистов. Это «путь освобождения души человеческой, устремленной к Космосу, Неведомому, Вечности, Свободе, Любви...»³⁵⁷.

В соответствии с сюжетной структурой пьесы в «Кольцах» можно выделить три ключевых пространства — «внутренность дома», «берег моря» и «морская глубина»³⁵⁸. В первом действии изображена «Просторная комната, обшитая по стенам узкими сосновыми досками. Направо тонкая деревянная переборка прорублена, и сквозь широкую прорезь видна в прилежащей комнатке, такой же белой, узкая, из некрашеного дерева, кровать, покрытая очень белым покрывалом; возле кровати столик такого же дерева. Прямо, в задней стене, дверь и направо от нее, у стены, широкий шкаф. Налево — дверь и широкое окно в сосновую чащу. В середине комнаты тяжелый четырехугольный стол; справа — столик с зеркалом на нем, покрытый белой вышитой скатертью. В разных местах комнаты — несколько стульев, лавок с вышитыми подушками. Вся мебель из некрашеного очень светлого дерева». Как видим, упор сделан на естественности (некрашеное дерево) и изяществе, привнесённом женщиной (рукоделие). Но при этом подчеркивается объем. Зиновьевой-Аннибал изображает дом как светлое «приютное» или

³⁵⁷ Михайлова М.В. Страсти по Лидии // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 9.

³⁵⁸ Чулков Г. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. «Кольца» // Новый путь (Вопросы жизни). 1905. № 6. С. 259.

«защищенное» пространство любви, находящееся в сосновом лесу. Надо сказать, что в преддверии приезда Анны Аглая украсила комнату «цветами алыми, жаркими», букетом «желтых тюльпанов», поставила в вазу «высокий сноп белых лилий», принесла пионы. Каждый из этих цветов что-то значит. Вот что связывалось с лилией: «Древние греки, приписывая цветку божественное происхождение, считали его и символом надежды <...> Чтилась лилия на Руси и как символ мира»³⁵⁹. Название пиона восходит к греческому богу Пеану: «В догомеровские времена Пеан почитался всемогущим отвратителем зла»³⁶⁰. Очень показателен монолог Аглаи, когда она украшает комнату пионами: «Аглая (*берет вазу с цветами*). Пионы! Нет, Маша, это грубо посередине комнаты. (*Несет вазу к окну*.) Ты только погляди, какая густая сосна! Ничего не видно сквозь! (*Ставит букет на низкий подоконник. Отходит и глядит*.) Это уютно, даже умильно: здесь ваза с веселыми цветами. То глубокое, темное — за окном, а это ясное, простое — дома!»³⁶¹.

Но стоит только распахнуть окно, как «темные ветки сосен врываются в комнату»³⁶². Это выглядит как предупреждение о готовящейся трагедии. Следовательно, дом не защищен от вторжения извне! Лес может предъявить на него свои права. «Образ дома возникает и функционирует благодаря своей архетипической ограниченности от окружающего, внешнего мира-хаоса. Поэтому образ дома в этой функции может выступать как символ и locus утопических проекций — как коллективных, так и личных»³⁶³. Но утопия супружеской любви разрушается: в дом приезжает Анна. Закрытое пространство дома, принадлежащего Аглае, и хаотичное открытое

³⁵⁹ Красиков С.П. Легенды о цветах. М., 1990. С. 180.

³⁶⁰ Там же. С. 214.

³⁶¹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 223.

³⁶² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 222.

³⁶³ Баак Йоост Ван. Дом как утопия в русской литературе // Русские утопии / сост. В.Е. Багно (Альманах «Канун». Вып. 1). СПб., 1995. С. 143.

пространство, из которого появляется соперница, вскоре предстанут в оппозиции друг к другу. Гармоничное утопическое пространство исчезает с появлением Анны, знаменующей собой преодоление индивидуализма супружеской четы Аглаи и Алексея.

Что же символизируют сосны — растения с сильным «дионисовским» началом? Дионис был богом природы и обладал естественной силой, способствующей росту растений и деревьев. Дионис был наделен способностью защищать деревья, выращивать необыкновенные плоды. В греческой мифологии распространенными растениями, связанными с естественной силой Диониса, являются виноград и плющ. Между сосной и плющом можно увидеть связь: сосна, «подобно плющу, остается зеленой в зимнее время. В культе Диониса она также почитается как священное растение. Во время ночных дионисийских празднований ее ветки служат факелами, а ее шишки украшают верхушки тирсов. Жители Коринфа получили от дельфийского оракула приказ поклоняться сосне как божеству, после чего в Коринфе появилась вырезанная из этого дерева статуя Диониса. Мистические отношения связывают сосну с виноградной лозой <...> Богатый сок, который сочится из сосновых стволов, напоминает мистическую силу изобилия жизни, столь полно воплощенную в виноградной лозе»³⁶⁴.

На Диониса многое намекает и внутри дома. Планировка и мебель в комнате с красными и белыми маками, по мнению С.В. Сомовой, ассоциируются с алтарем бога страданий Диониса³⁶⁵? Можно предположить, что соединение предметов и природных образов в комнате предвещает растущее напряжение. И в этой трагедии будут и «религиозная мистерия», и «дионисийская литургия», а через такие священные действия произойдет и

³⁶⁴ Вальтер Ф. Отто. Дионис и элемент влаги // Дионис, миф и культ. М., Клуб Касталия. 2016, С. 155.

³⁶⁵ См.: Сомова С.В. «Дар золотой в его бросайте море своих колец...» — драма жизни в гранях быта («Кольца» Л. Зиновьевой-Аннибал) // Вестник Самарского гос. ун-та. 2013. № 8. 1 (109). С. 161.

«дионисийское очищение»³⁶⁶.

Это движение прослеживается и на уровне сюжета. «Кольца» начинаются с простых и конкретных личных переживаний и любовных треугольников, затем происходит переход от личной любви к вселенской. Читателя постепенно затягивает символическая и мифологическая атмосфера. По мнению Е. Баркер, «внешний, бытовой план пьесы “развеществлен” и при всей своей конкретности не имеет самостоятельного эстетического значения. За внешним сюжетом (измена — разлука — примирение с соперницей — трагическая смерть) проступает сюжет внутренний, “дионисический” — “нисхождение” души в хаос “потери себя”, прохождение ее через этапы внутреннего просветления на пути преодоления “самости личности” и “восхождение” к новому, “соборному” “я”, к слиянию с миром в мистическом акте “всеобщей” любви»³⁶⁷.

Напомним, что важной особенностью поэтического мира Вяч. Иванова являлось дионисийское понимание бытия, которое воплощалось в вечном вихре и хаосе ветров, плясках и хороводах. Например: «Бог — душный вихрь... и безнадежность! Бог — преступленье... и венец! Бог — волн пылающих безбрежность! Бог — смертный ужас! Бог — конец!..»³⁶⁸ Или «В какой гармонии Природа / Легчайшей поступью Харит / Обряд дневного хоровода пред оком видящим творит!»³⁶⁹. Но движущийся природный мир — излюбленный образ и Зиновьевой-Аннибал. Герой ее пьесы думает так же: «В жизни нет линий, нет числа. Все стирается стирая, все уродливо кривится и не выполняет себя, вечно себе изменяет, от себя отчуждается. В жизни вихрь непредвиденных, но роковых течений, где-то когда-то начавшихся, вихрь

³⁶⁶ Иванов В. Новые маски // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 434.

³⁶⁷ Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 148.

³⁶⁸ Иванов В.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 210.

³⁶⁹ Там же. С. 511.

закружил судьбы людей, и люди бьются в уродстве роковой случайности, как мотыльки ночью между костров...»³⁷⁰. «Дымный вихрь»³⁷¹ закрутил и повлек за собой. Но человек не хочет этого кружения, этого бессилия, этого подчинения. Он жаждет преображения и воскресения. И об этом писательница напишет уже в другом своем произведении — одном из рассказов сборника «Трагический зверинец»: «И так, когда преобразится земля тусклая, земля больная, земля мерцающая, из смерти в жизнь, из жизни в смерть, земля, просящая остановиться, но мчащаяся, все мчащаяся в своем дробящем ее вихре (вот так и я была, как в вихре), преобразится и станет Пасха вечная...»³⁷².

По мере развития сюжета место действия драмы перемещается из внутреннего пространства на побережье. Аглая, понявшая, что означал приезд к ней в дом Анны, какие чувства связывают эту женщину с ее мужем, покидает замкнутое пространство. Она уже хочет не уединения, а свободы. Она оказывается на берегу, что может означать берег новой жизни, начало новых испытаний и новых решений. Она до конца еще не рассталась с прошлым (из прошлого перед нею появятся любящий ее доктор Пуцин, первый муж Ваня). И хотя она уже находится на песчаном морском берегу, ей, как и раньше, будут видны сосны: «Сосны совсем вблизи <...>». Но, помимо них, ее обступают заросли: на мысу «силуэты вековых дубов», «густой кустарник растет вокруг, старый пенёк торчит позади него». А устье реки, впадающей в море, «поросло высоким тростником»³⁷³. Такая обстановка очень напоминает лес, в котором может заблудиться героиня. А образ леса всегда несет в себе тайну. Ханзен-Леве, анализируя мифологическую символику лесов, болот и камышей в творчестве символистов, пишет о лесе как «заколдованном месте»: «В

³⁷⁰ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 251.

³⁷¹ Там же. С. 252, 253.

³⁷² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Трагический зверинец // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 60.

³⁷³ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 155.

мифопоэтическом мышлении “лес” — так же как зона “болот” и “камыш” — часто представляет собой переход к нижнему водному миру, почти в неизменном виде заимствованному из ирреальной сферы диаволического (подлунного) мира теней и как составная часть мифопоэтического космоса продолжающему существовать в его низшей точке — черной материальности и бессознательности. Пустой или диаволический демонизм болотного мира как бы “дионисизируется” и — несмотря на свою архаическую дикость или как раз благодаря ей — (мифо)поэтизируется»³⁷⁴. Например, у Белого и Блока в лесу обитают демоны, чертенята, непонятные существа. Этот «мир диаволической магии природы», он устремлен «к болотно-водному миру, а значит, к миру глуши и бездонной глубины»³⁷⁵. В лесу нет «категорий человеческого миропорядка», тут действуют «категории органической, вневременной природы, замкнутой в себе самой»³⁷⁶. Но Аглаин лес находится рядом с бескрайним пространством моря, что вселяет надежду...

Зиновьева-Аннибал подробно прописывает природное состояние: «свет солнца золотится тяжелее. Море лиловет. Облака в высоте розовые; совсем на горизонте черные тучи с среброогненными краями»³⁷⁷. Ощущается приближение грозы. А это все вместе рождает «чувство неопределенности, неуверенности, смятения, ужаса»³⁷⁸. Здесь «гроза» тоже наполняется дионисийским смыслом. Она обещает освобождение людей от бремени «эго» и начало пути к духовному преображению. Любовь к конкретному определенному человеку уступает место соборному началу, о котором писал Иванов в работе «Ницше и Дионис»: «В пафосе боговмещения полярности

³⁷⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 634.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., Аграф, 1999. С. 255.

³⁷⁸ Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 597.

живых сил разрешаются в освободительных грозах»³⁷⁹. Следовательно, сердце героини уже подготовлено к приятию новой религии. Недаром очистительной грозе он уподоблял встречу с будущей женой.

Но пока еще Аглая, мучаясь от ревности, словно лунатик, всю ночь бродит по побережью, ища Алексея, ушедшего с Анной. Доктор Пушин уговаривает ее одуматься и вернуться в тепло реального мира, к своим детям: «Аглая, Аглая, домой! <...> Дети, Аглая, детки ... Они были в лесу. Они давно вернулись. Где мать? Дети, Аглая!»³⁸⁰. Но так как она не внимлет его призывам, он предлагает ей иное решение: «вернуться в красивые уюты»³⁸¹: «...я вас свезу к себе в город, в свою комнату. Вам там постелят на моей кровати. Я сегодня ночью в клинике, ожидаются интересные роды»³⁸². Любопытно это упоминание об «интересных родах». Оно означает разумное, рационалистическое отношение к жизни. Его исповедует доктор, огорчаясь, что «все хотят не разумом, а вином жить»³⁸³. Но Аглая уже живет по иным, иррациональным, экстатическим законам «бессознательного»³⁸⁴, она не принимает совета врача, отказывается возвращаться в ограниченное пространство.

Поэтому в третьем действии все пространство отдано морю. Аглая села на корабль в поисках мужа и попадает в таинственную и странную реальность. Море сводит воедино всех персонажей. И они оказываются в какой-то призрачной ирреальной жизни. Можно утверждать, что образ моря в пьесе почти полностью дионисийский, связанный и с пониманием Иванова мифа о Дионисе и подкрепленный традицией изображения моря в поэзии.

Образы водных стихий всегда занимали важное место в русской

³⁷⁹ Иванов В.И. Ницше и Дионис // Фридрих Ницше и русская религиозная философия. Переводы, исследования, эссе философов Серебряного века: в 2-х т. Т. 1, Минск, 1996. С. 27.

³⁸⁰ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 261.

³⁸¹ Блок А.А. Земное сердце стынет вновь...// Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.-Л., 1960. С. 95.

³⁸² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 256.

³⁸³ Там же. С. 233.

³⁸⁴ Там же. С. 229. «Это просто из бессознательного. Там ключи жизни», — произносит она.

литературе. Они есть в поэзии XIX века (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет, Ф.И. Тютчев). Море символизирует вечное движение, свободу, неустойчивость, тайну. Спокойное море обычно говорит о рождении, молодости, старении, смерти, демонстрируя как бы бесконечный процесс жизни. Морские волны, напротив, могут олицетворять бессилие человека в хаотичном мире, а бурное море — безжалостную стихию, уничтожающую все сущее. Замечено, что «вода — элемент, необычно близкий Дионису. Как и божество, она обладает двойственной природой. Первая форма ее проявления связана с насыщением, жизненными силами, радостью и светом. Вторая несет в себе тьму, скрытое знание, опасности и смерть. Духи, которые происходят из глубин воды, подобны Дионису по своей природе. Они несут не только дар прорицания, но и безумие»³⁸⁵. Эту двойственность надо все время иметь в виду при расшифровке дионисийской символики у Иванова и Зиновьевой-Аннибал. Важно только улавливать, на чем каждый из них делает акценты. Также стоит напомнить, что есть миф о том, как Дионис показал свои божественные силы разбойникам, когда был захвачен ими в море. Он тогда предстал перед людьми в образе красивого мужчины в пурпурном плаще с иссиня-черными кудрявыми волосами, черными глазами и спокойной улыбкой на лице. Когда же разбойники схватили его и связали, он тут же освободился от уз, а на корабле начали происходить чудеса: по палубе стало разливаться ароматное вино, появились разнообразные фрукты, мачты покрылись лозами, с которых свисали виноградные гроздья, они украсились вьющимся плющом. Но тут же вдруг Дионис превратился в ревущего льва, потом свирепого медведя и разорвал пиратских вожаков, превратив их в дельфинов. То есть и здесь подчеркивается двойственность и неоднозначность того, что заключает в себе Дионис и дионисийство в целом. Ясно же, что все, касающееся Диониса, полно «архаических рудиментов — фитоморфных и зооморфных, указывающих на

³⁸⁵ Вальтер Ф. Отто. Дионис и элемент влаги // Дионис, миф и культ. М., Клуб Касталия. 2016, С. 158–159.

древнее прошлое божества стихийных сил природы»³⁸⁶.

Итак, море становится метафорой свободы от пространственных ограничений, символом расставания Аглаи с прежней жизнью. Но его безграничность таит и опасность растворения и исчезновения личности (что в итоге и происходит в пьесе). Но все же акцент писательницей делается на том, что водная стихия — это самостоятельная форма жизни, философская сущность которой представляет собой не только физическое, но и духовно-нравственное пространство. Внешне это напоминает бальмонтское: «... Хочется слиться с Природой, прекрасной, гигантской, и вечной, / Хочется капелькой быть в безграничной пучине морской»³⁸⁷. Но у старшего символиста — это просто восхищение, а у поклонников Диониса — акт жертвы и восстановление в космической безличностной ипостаси. Итак одной стороны, море притягивает, с другой — несет угрозу.

Как пишет Ханзен-Леве, «море фигурирует как визионерская, магическая область мистической тоски и апокалиптического ужаса, где ожидающего исполнения сроков настигает «зов» из потустороннего мира»³⁸⁸. Именно это мы находим в нескольких стихотворениях Иванова: «Твой ли зов я слышу, Море? / Твой ли, Вечность, этот зов? <...> С каждым смутным вздохом веет / В белом сумраке: "Я жду..."»³⁸⁹. Или: «Лучами стрел Эрот меня пронзил, <...> К ногам стекла волна моих ключей... / Ты погребла в пурпурном море тело, / И роза дня в струистой урне тлела»³⁹⁰. Подобные мистические образы встречаются и в «Кольцах»: «Но вот он весь изошел, истаял весь любовью — и истаяла капля в небеса, только капля. Он же жаждал стать океаном — океаном

³⁸⁶ Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999. С. 33.

³⁸⁷ Бальмонт К.Д. У Скандинавских скал // Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2010. С. 31.

³⁸⁸ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 687.

³⁸⁹ Иванов В.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 597—598.

³⁹⁰ Там же. С. 384.

и морями рдеющих облаков»³⁹¹. И в «Кольцах» образ волны воспринимается как метафора изменения чувств героини, трансформации боли в радость. Также можно интерпретировать это как выход на универсальный, экзистенциальный уровень, как метафору реинкарнации, как символ вечного возвращения, единства эфемерного и вечного: «...Слышите волны? Набегают, отбегают и снова набегают, и странные следы, милые следы их на песке — глядите — как тайные слова, обеты возвращения...»³⁹². Можно подытожить наблюдения: в «Кольцах» происходит слияние личного и космического, Аглая умирает, отдав Алексея вечности. Но этим она и дарует ему вечную жизнь-воскресение.

Но со временем, как помним, Зиновьева-Аннибал освобождается от предписанной ей мужем роли дионисийской менады. Начиная с 1906 г., влияние философско-эстетических идей Вяч. Иванова ослабевает, она обретает способность быть полноценным творческим субъектом, что с наибольшей силой воплотилось в рассказах, составивших сборник «Трагический зверинец». Во многом это было связано и с новым постижением природы.

Американская исследовательница проанализировала лесное пространство в цикле «Трагический зверинец» с точки зрения парадигматики женской литературы. Она заметила, что «“сакральное пространство” детства героини — родовое поместье у Балтийского моря», подробно воспроизведено «не столько с целью запечатлеть идиллические ощущения, связанные с заботой о природе, сколько из-за своей открытости дикому миру свободы»³⁹³. И центральным образом здесь выступает море, которое и становится символом свободы и мечты.

В рассказе «Глухая Даша» даже пыльные колеи на проселочных дорогах напоминают главной героине песчаные вихри, оставленные волнами: «Меня же

³⁹¹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 302.

³⁹² Там же. С. 262.

³⁹³ Costlow J. The Gallop, the Wolf, the Caress: Eros and Nature in the Tragic Menagerie // The Russian Review. 1997. № 56. P. 198.

тянуло к той широко в обе стороны растоптанной дороге, и мы спорили о наших желаниях каждый вечер. Я говорила: — Там, на той дороге, волны; это как в Долгове! Я любила море в Долгове и сырой, белый, тонкий песок, на котором волны втиснули глубокие, извилистые бороздки». Все, связанное с морем, вызывает ее восхищение. Когда она бежит «по мокрым камешкам босыми ногами», в эти мгновения жизнь «без порядка и закона» расстилается перед ней. Она представляла, как взбирается на вершину осинового дерева и смотрит вдаль и видит море: «за рощей и полями, лесами и еще лесами. До моря земля наша, а у моря наше Долгово. Там целый день можно бегать босою по светлому, еще сырому песку, подошвами слышать милые извивы, тесные рядочки — память набегавших волнушек. Там целый день можно прыгать босою по красным гранитным валунам, гладко отточенным на прибое жемчужного залива»³⁹⁴. Ее богатое воображение рисует картину: она управляет парусной лодкой: «Сиж у руля. Ветер толкнул парус. Плеснул парус и поддался. Выгнулся, как колыбель зыбкая, и лодка накренилась. Вот она, даль, где небо тронуло море, — гнупкою, широкою, упругой дугой натянулась, как лук тугой. В даль! В даль! Все пути к ней. Ведь море не преграда. Море — путь. Море — все пути»³⁹⁵.

Итак, море — это место, где девочка Вера мечтает о путешествиях, где она устремлена в будущее. Ей нравится опасность и непредсказуемость³⁹⁶. Но реально и даже ритуально она погружается в море уже в Италии, чтобы окончательно реализовать свою мечту о свободе.

«Трагический зверинец» включает в себе множество природных образов, и они в определенной степени отражают судьбы героев. Эту

³⁹⁴ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Трагический зверинец // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 109.

³⁹⁵ Там же. С. 115.

³⁹⁶ Эту особенность характера матери отмечала ее дочь Лидия, которая вспоминала, что, например, проникновение на чужую запретную территорию в Швейцарии в поисках цветов для букета доставляло ей особое удовольствие.

особенность русского сознания подметил еще Д.С. Лихачев: «Природа сочувствует русским. В судьбах русских людей принимают участие звери, птицы, растения, реки, атмосферные явления (грозы, ветры, облака)»³⁹⁷. У Зиновьевой-Аннибал это необычайно обостренно: она словно впускает в себя окружающий природный мир, «присваивает» его. И это во многом определяет особенности построения художественного мира ее произведений, в котором участвуют и детали реальности, и игра воображения³⁹⁸. То, что многое в «Трагическом зверинце» сопряжено с реальным отношением Зиновьевой-Аннибал к природе, подтверждают слова дочери. Семья Ивановых, живя за границей, каждую весну уходила «пешком довольно далеко и, стараясь сделать это тайно, проходили, несмотря на обычную в Швейцарии надпись на столбике «Propriété privée. Défense d'entrer sous peine d'amende»³⁹⁹, в чудное огромное частное владение с полянами и рощами. Солнце ослепительно серебрило пробуждающуюся мокрую траву, а на опушках виднелись целые ярко-голубые разливы цветочков *syllas*, маленьких, на хрупких стебельках, с изрезанными лепестками. Они и были целью экспедиции: мы набирали целые букеты»⁴⁰⁰.

Особая женская сила, какая-то, по определению дочери, «жизненная солнечная сила»⁴⁰¹ и энергия были присущи самой Зиновьевой-Аннибал. Поэтому Бердяев и считал, что она являет собою подлинно дионисическую натуру, поэтому она в свою очередь и подвигала Иванова к его дионисийским откровениям. Как вспоминает опять-таки Лидия, она и в игру на фортепьяно

³⁹⁷ Лихачев Д.С. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд., доп. Л., 1971. С. 403.

³⁹⁸ Д.С. Лихачев определил это так: «Внутренний мир художественного произведения существует <...> не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, “отражает” мир действительности...Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными “географическими” свойствами: быть реальным или воображаемым» // Там же. С. 384.

³⁹⁹ Частная собственность. Вход запрещен под угрозой штрафа (фр.).

⁴⁰⁰ Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 22.

⁴⁰¹ Там же. С. 24.

вносила неистовство. Когда она исполняла шубертовского «Лесного царя», то девочка «чувствовала в нем каких-то бешеных коней и в экстазе галопировала по всем комнатам под его ритм»⁴⁰².

Эти качества и проявились в «Трагическом зверинце», когда писательница как творческая личность освободилась от всевластия мужа. Более того, обсуждая проблему исследования «Я» в творчестве авторов-женщин, Э. Моерс вообще считает, что «чувство вины как удовольствие и отречение — две темы, с помощью которых женщины-писательницы очерчивают ландшафт женского самооправдания; другие — это экстаз, даже мистического характера, а также свобода, независимое самоутверждение и страх»⁴⁰³. Творческой индивидуальности Зиновьевой-Аннибал присуще сочетание этих качеств. Но в большей степени характерны независимость и свобода. Однако ей ведом и страх. И вот это переплавление одного в другое и характеризует этапы созревания души Веры, ее взросления.

Изначально пространство усадьбы воспринимается девочкой как пространство ничем не стесненной жизни. Летом, в деревне, маленькая Вера свободно перемещается: может сходить на конюшню, присоединиться к охотникам, забрести в лес или поплавать в пруду. Постепенно, с возрастом и опытом, ребенок подключает воображение: она начинает воспринимать себя как странствующую принцессу. По этому поводу Дж. Костлоу выразилась категорично: «каждая женщина включает в свою репрезентацию и осознания ранней самостоятельности поэтически воспроизводимое путешествие — не совсем в дикую природу, но в лесной район, значительно удаленный от созданных человеком пространств»⁴⁰⁴.

⁴⁰² Там же. С. 23.

⁴⁰³ Moers Ellen. *Literary women // Metaphors: A postlude*. New York, 1976. С. 254. «Guilty pleasure and renunciation are two of the themes with which women writers set off the landscape of female self-indulgence; others are ecstasy, even of a mystical nature; and freedom, and independent assertion, and fear» (перевод мой. – В. Л.).

⁴⁰⁴ Costlow J. *Landscapes of Girlhood: Forest Space in A Russian Childhood and The Tragic Menagerie*. // *Mapping The Feminine: Russian Women And Cultural Difference* 2008. p. 116. «Each

В ранних произведениях Зиновьевой-Аннибал появлялись преимущественно взрослые женщины-протагонисты. Однако в «Трагическом зверинце» повествование ведется с точки зрения подростка и молодой девушки. И читатель понимает, что за ними скрывается сам автор. Что хочет увидеть глазами юного создания взрослая писательница? Пространство выполняет очень важную психологическую функцию, раскрывая детские настроения. В результате возникает одновременно и буквальное, и метафорическое пространство.

В открытых пространствах дачи и лесной глуши девочка растет «дикой», она имеет множество животных-компаньонов. Но иногда предпочитает и такие замкнутые места, где может предаваться мечтам, не испытывая при этом клаустрофобии. Например, прячется в шкафу, чтобы скрыться: «В этом своем шкафу я была привычным гостем. Я там мечтала, я там плакала, я там спасалась от попреков и преследований»⁴⁰⁵. Но бывает и иначе. Пространство шкафа может быть атрибутировано по-иному, если перестает быть тайным: «Я снова сидела в шкафу, но не в своем, тайна моего шкафа выдана теперь мною же Елене Прохоровне, в большом, душно завешанном шелковыми бальными юбками шкафу, в шкафной комнате. Там, совсем в углу, совсем маленькая, зверек загнанный, зверек испугавшийся, там я не плакала, а сидела неподвижно и, широко раскрыв глаза, глядела неподвижно на темный шкаф, в темную складку шелка, висевшую у моего носа, прижимавшуюся к моему носу»⁴⁰⁶. А итогом исчезновения укрытия становится загнанность и страх: «Вздохну, и сорвется вой! Бегу не дыша. Куда? В шкаф? Все знают про шкафы. Туда прежде всего забираться будут, чтобы найти. Нужно новое сыскать убежище,

woman includes in her representation and exploration of early selfhood a poetically evoked sojourn—not quite in the wilderness, but in a forested site that is significantly distant from humanly-constructed spaces» (перевод мой. – В.Л.).

⁴⁰⁵ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 83.

⁴⁰⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Трагический зверинец // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 85.

где не подумают, что можно плакать»⁴⁰⁷.

Таким образом, и замкнутое пространство может становиться пространством свободы от Других. Но оно же может оказываться едва ли не лобным местом, где «преступник» выставлен на всеобщее обозрение. Оно может оборачиваться и тюрьмой: «Сажали под арест в третьем, пустом этаже... Там было страшно. И пауки...Я закричала высоким, совсем пронзительным и несливающимся голосом, потому что боялась пауков. Никто, конечно, не прибежал на крик. Я же не дома была, а в третьем этаже, под арестом у дьякониц»⁴⁰⁸. По мнению Е.В. Харитоновой, «тайное место Веры — чулан, “в котором живет черт”. Этот пространственный образ служит выражению антиномии моральных запретов и желаний героини, порожденной ими борьбы в сердце девочки»⁴⁰⁹.

Пространства оказываются значимыми и для других персонажей цикла. Верина мать очень больна. Она прикована к креслу. «Вот я и до перил балкона сама дойти не могу. Если бы слезть с кресла сумела, то тут же и закачалась бы, и упала, а между тем не только что свободно могу на наш овраг без ног сходить или на сенокос, я по всей России, я по всей земле пройду, по горам и по деревням и городам, по монастырям и по диким лесам... Я нищенкой пройду без дома, без имущества, без всякой привязи, и людям я помогу словом разумным, и руками свободными и сильными, и ничего мне не страшно, ни холода, ни голода, ни смерти. Всякое дерево мне отец, и всякая старуха встреченная мне мать. И всякий зверь невинный, послушный земле, — брат, и травка — сестрица... А сыновья и дочки — все детки Божьи на земле, и вы, мои любимые, тоже в моем сердце. Потому что места в сердце у человека бесконечно много, а огня любовного больше, нежели нужно, чтобы весь мир опалить, но не опаляет тот огонь любви, как купину неопалимую, не опалял

⁴⁰⁷ Там же. С. 100.

⁴⁰⁸ Там же. С. 156.

⁴⁰⁹ Харитоновая Е. А. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. С. 121.

огонь, но горела и не сгорела...»⁴¹⁰.

Помимо привычных пространств в цикле появляется и балкон. Это по большей части пространство матери, у которой парализованы ноги. Существует наблюдение: «В женской прозе балкон реализуется как женское пространство, и зачастую балкон выступает как своеобразный репрезентант патриархального устойчивого быта бытия, с устоявшимися ценностями, упорядоченностью»⁴¹¹. Это интересное замечание получает развитие: «В женских текстах выход из замкнутого пространства дома может быть реализован в трех вариантах: пространство двора или сада, выход в степь или поле, а также водное пространство (локусы водоемов)»⁴¹². Итак, пространство матери ограничено закрытым домом. У Веры открытое пространство лесов, полей и рек. Можно сказать, что пространственный контраст здесь становится своего рода метафорой.

Мать высказывает программу жизни, которая окажется очень близка Вере. Вот почему, она, качаясь на доске перед домом, воображает себя на верхушке дерева, откуда можно обозревать почти всю землю: «за шиповником высокие светлоствольные осины, нарядные и беспокойные, переблескивают трепетными искрящимися на солнце двухцветными листьями. Хочется взлезть на одну, самую удобную. С предверхней ее ветки, когда верхушка уже гнется и я кажусь себе тяжелой, зато видно море, там, за рощей и полями, лесами и еще лесами. <...> Хочется на верхушку переблескивающей солнечной осины»⁴¹³.

Фантазии Веры нескончаемы. В рассказе «Царевна-кентавр» (тоже отблеск античного мира!), состоящем из нескольких частей, она отправилась в

⁴¹⁰ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Трагический зверинец // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 71.

⁴¹¹ Ляпина Л. Е. Топос балкона в русской классической литературе // Славянские чтения VI. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akademiskais apgads «Saule», 2008. С. 88.

⁴¹² Гаврилина О. В. Чувство природы в женской прозе конца XX века: дис. ... докт. филол. наук. М., 2010. С. 108.

⁴¹³ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Трагический зверинец // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 109.

лес за грибами и «нарочно заблудилась». «Держась к солнцу левым плечом, я шла самую гущею, краем болота и через луговины прогалин до тех пор, пока не стало больше слышно призывных, ручных ауканий, и шорох падающих веток, переклик птиц, и в высоте пение вершин деревьев — стали единственно слышными. Шляпа на затылке болтается на резиночке. Большая тяжелая корзина уже полна, и по животу хлопает широким карманом подвязанный передник, отдувшийся, тоже тяжелый грибами. Башмаки и чулки за плечом, а мысли за много земель в земле невозможной, кочевой и свободной. Я царица кочевого народа. Грибы — моя добыча. Все опасности я побеждаю, все утомления переношу — для добычи»⁴¹⁴. На самом деле не очень понятно, заблудилась ли она вообще или она себе это внушила. Но зато новое состояние дало ей возможность почувствовать себя кочевницей, добытчицей, воительницей и победительницей всех трудностей. Она перевоплощается, надевает на себя разные маски, действительно становится охотницей...

Путешествуя по лесу, Вера освобождается от личины «прогресса», как бы сбрасывает с себя его признак — одежду (ведь ей понадобилась тара для собранных грибов). Невероятно обостряется ее чутье. Она чувствует запах цветов», «благовония ленивого луга», «сладкий мед», «пряную мяту», «березовые листья». Но еще более остро она чувствует грибной запах молоденьких подосиновиков, подберезовиков, сыроежек. Граница между миром людей и миром растений размылась, исчезла, и успокоилась «душа лесным богатством»⁴¹⁵. А чуть раньше гимна сбору грибов была поэма во славу сбору ягод.

Ощущение исчезновения границ проявляется и в дальнейших фантазиях Веры. Усиливается ощущение текучести и изменения при визуальном и тактильном соприкосновении с миром природы. Это отражается не только в описании, но и в языке, который подключает для передачи впечатлений все

⁴¹⁴ Там же. С. 111.

⁴¹⁵ Там же. С. 113.

пять чувств: зрение, слух, осязание, вкусовые ощущения, обоняние. Вера начинает воспринимать природу, как одаренное животное, поэтому может ползти, становиться «на задние лапы», а «передними» набивать рот малиной. Пик наслаждения упасть «в теплую смолистую хвою», валяться в ней и тереться об нее «спиной и обнаженной головой»⁴¹⁶. Зиновьева-Аннибал описывает этот момент чрезвычайно чувственно. Кто она теперь? «Теперь царевна-зверек. Лисичка? Кротик? Барсук? Просто зверь, особенный такой, в какой обращается кочевая царевна, чтобы ускакать от людей. Потому что люди скучны и не понимают кочевников»⁴¹⁷. Так происходит перевоплощение Веры, отделяющее и отдаляющее ее от скучных обитателей усадьбы. Но... людские голоса возвращают ее к реальности, и она вновь оказывается там, где в центре бельевые корзины и вечные разговоры о неблагодарном народе.

В части, озаглавленной «Корноухий Чалый», взор Веры снова устремляется вдаль, и она представляет, как садится в лодку и плывет к дальним берегам, где кончается море, а потом снова возникает... Вера становится кормчим, увлекающим в далекое путешествие свою подругу. Эротический подтекст прочитывается в сцене совместного приема пищи с крестьянской девочкой Таней, но он лишен даже намека на скабрёзность, потому что девочки в момент объятий растворяются в природном мире, становятся частью космоса, превращаются в менад во время дионисийских шествий: «...мед луговых цветов вместе с хлебом вливается в рот, и хлебом мы заедаем благоуханный мед. Едим и смотрим снова друг другу в глаза... уже с ласкою и уверенностью, укрытые выше головы высокими стеблями легких трав, и лилово-золотистые, перистые их кисти щекочут, лаская, наши лбы. Мы сыты, и нега щекочущих пушистых кистей переливается по телу <...> И вдруг новое чувство, неиспытанное, ударилось мне в сердце, в мозг, каждою кровинкою стукнулось о каждую живую жилку мою, и сдвинулись травы и цветы, как те

⁴¹⁶ Там же.

⁴¹⁷ Там же.

морские тростники, когда столкнется с мели и поплывет челн. <...> и мы плыли мимо колокольчиков и куриной слепоты, лютиков и одуванчиков и спиральных цепких усиков мышиного горошка, и все щекотали лоб высокие, сгибающиеся травы мягкими, перистыми кистями и сыпали сладко-пахучую сухую пыль... или то ветер сладко-пахучий щекотно прикасается, вея медом и прохладною мятою? Или то стрекоза с медно-синим узким, длинным тельцем дотронулась до моего лба?»⁴¹⁸. Как видим, мир героиней воспринимается нерасчлененно: земная твердь не отделена от водной, ветер и стрекозиное крыло — одаривают одним и тем же ощущением. Это то аморфное состояние, которое существовало еще до появления человека... Но реальная жизнь разрушает призрачное, врываясь в него вместе с злым окриком Таниного отца.

И так у Зиновьевой-Аннибал происходит постоянно. Реальность и фантазии перетекают друг в друга. И все фиксируется сознанием героини. Ярким доказательством подобного становится сцена, где царевна-кентавр бежит домой за хлебом, чтобы накормить Таню. В ее воображении это выглядит так, будто это фантастическое животное рискует жизнью, чтобы обеспечить пищей свой народ.

В каждой из сцен присутствует ощущение открытости: лес — бескрайний дом странствующей принцессы; луг дарит встречу с Таней. И фантазия как способ Веры уйти от реальности снимает классовые границы, но они вновь и вновь прочерчиваются. Но пока она царевна-кентавр, исчезают различия между людьми и животными, людьми и растениями, между обеспеченной девочкой-дворянкой и вечно голодной Таней. Возможность скрыться в лесу означает, что ребенок может избежать сурового и бдительного взгляда. И в отличие от традиционного мифологического понимания леса, рождающего страх, лес для девочек становится местом радости и упоения. Там они с подругой «дичают», что приравнено автором к ощущению освобождения,

⁴¹⁸ Там же. С. 118–119.

которое оказывается очень кратким.

Однако социальные различия в реальном мире неустранимы: поэтому даже сопоставления с природным миром могут быть «классово» окрашены. Когда Вера вернулась в реальность после своих фантазий о кочевой царевне, которая «грабила грибы в лесу»⁴¹⁹, она слышит, как мать и брат обсуждают налог на ягоды и грибы. Закончив разговор, они после леса заходят в полуразрушенную избу крестьянки, которая кормит молоком чужого ребенка, маленького и костлявого. Зиновьева-Аннибал не скупится на страшные детали: «Прыгали тени копотные по желтой коже ребенка-старичка, ребенка-скелета, по слишком длинным рукам, и кисти-пауки с крошечными телами на длинных тонких лапах тихо, бредно движутся над головой-черепом, ловя и перебирая всеми пальцами-лапками извилистые тени коптюшки»⁴²⁰. Перед уходом мать оставила этим беднякам несколько монет.

Как видим, мир природы не нейтрален по отношению к социуму, в котором у умирающего от голода ребенка «пальцы-лапки». Как видим, сравнения Зиновьевой-Аннибал мотивированы конкретной идейной задачей. Сцена, когда две девочки делят хлеб, дает понять, что существует мир нищеты, скудности, голода и смерти. И Вера страстно желает поселить в этом мире справедливость и равенство. Это чувство рождается не только в ее фантазиях, но подпитывается и жизненным опытом. А его она может получить только за стенами родного дома.

В отличие от традиционной коннотации дома как теплого и уютного пространства в Верином доме длинные темные коридоры, запертые комнаты и крутые лестницы. И есть мертвая лосиная голова с потухшими глазами. Жизнь в дворянских усадьбах изображается как история заточения, где доступ к неким глубинным сущностям закрыт. Для Веры — это место ограничения и духовного разочарования. Вере в таком доме душно и тяжело. В ней укореняется мысль,

⁴¹⁹ Там же. С. 114.

⁴²⁰ Там же.

что «кентавры не умеют любить отцовских домов»⁴²¹. Потому-то подлинным счастливым домом для нее становится лес. Обособленность леса обеспечивает безопасность, защищенность, это место, где можно познать самую себя. И рассказ «Царевна-кентавр» завершается сделанным Верой итоговым открытием: кентавры «не умеют помнить матерей и братьев, не умеют мерить землю и нанимать косарей. Кентаврам нужно то, что им нужно, не больше: свободы и луга. Кентаврам никого не жалко. Если встретят милого, то его любят и счастливы, но по нем не плачут, потому что кентавры плакать не умеют и потому что много милого на большой, нескупой земле, равно любимой кочевыми свободными кентаврами, равно своей и равно всех»⁴²². Здесь опять-таки возникает «след» ивановской идеи о всеобщей любви, способной уравнивать и сплотить всех (но напомним, что и для Вериной матери все встреченные существа — милые детки! А ее вряд ли можно заподозрить в дионисийстве). Но теперь у самой Зиновьевой-Аннибал ивановская идея лишается эротического накала, она пронизана христианской любовью к ближнему, пониманием необходимости освобождения от собственности и собственничества. Она наполнена гуманистическим смыслом.

Из проведенного выше анализа природного пространства можно сделать вывод, что его образность претерпела изменения. Писательница освобождается от эстетических «заветов символизма» и демонстрирует приобщение к другим литературным ценностям. На это обратила внимание Е.В. Харитонова, заметившая, что «цикл “Трагический зверинец”, созданный писательницей в пору расцвета русского символизма, нарушает “горизонт ожидания” как читателя, так и исследователя: это модернистское произведение не в полной мере соответствует поэтике символизма, а обнаруживает влияние других литературных течений и эстетических концепций. Фрагменты “потока сознания”, экспрессионизм стиля, а также использование элементов поэтики

⁴²¹ Там же. С. 120.

⁴²² Там же.

реализма и натурализма свидетельствуют об эклектичности художественного мира Аннибал»⁴²³. М.В. Михайлова еще раньше выявила своеобразие ее мировидения, написав, что автор «Трагического зверинца» «склонна к бунтующему неприятию мира и религиозной корректировке его основ преобразующей, просветляющей верой»⁴²⁴. Еще вернее будет сказать, что раньше многих Зиновьева-Аннибал почувствовала насущную необходимость поисков в направлении неореализма.

⁴²³ Харитонова Е.А. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. С. 44.

⁴²⁴ Михайлова М.В. Бывают странные сближенья... (С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) // Вопросы литературы. 1998. N 2. С. 83–96. [электронный ресурс]:
file:///Users/w.liuyang/Zotero/storage/U3NR3X9E/byvayut-strannye-sblizheniya-s-n-sergeev-tsenski-j-i-l-d-zinoveva-annibal-invariatsii-neorealizma.html#cite (дата обращения: 06.06.2024).

3.2 Мотив растений в драме «Кольца», повести «Тридцать три уroda» и пьесе «Певучий осел».

Помимо изменений пространственной образности заслуживает внимания и поэтика растений и цветов в творчестве Зиновьевой-Аннибал. Можно привести много примеров обращения к конкретным видам растений. Ученые убеждены, что в каких-то конкретных даже запечатлевается «человеческая душа вообще, с ее национальными и надмирными устремлениями»⁴²⁵. Особенно привлекательной для поэтов и художников была и остается роза. А.Н. Веселовский посвятил образу розы в литературе целое исследование: Роза «не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений»⁴²⁶. Связь между розами, смертью, страданием берет начало из греческой мифологии, где розы появились из крови Адониса, возлюбленного Афродиты, который был ранен ведром. Потрясенная его гибелью Афродита смешала его кровь с нектаром, и в итоге появилась алая роза. По другой версии роза изначально была белой и окрасилась в красный цвет из-за крови Афродиты, которая поранилась о ее шипы, когда искала возлюбленного. Кроме того, красные цветы (особенно маки и алые розы), «по своей природе связаны с символикой огня, а также с эротическими, кровавыми и вообще деструктивными мотивами»⁴²⁷. В русском символизме действительно найдется немало подобных примеров.

У Блока роза выступает в качестве лирического объекта. О символике розы в его творчестве написана статья М. Мурьянова, который считает розу самым «емким образом»⁴²⁸ его поэзии. Символика розы организует замысел и

⁴²⁵ Щербаков С.А. Растительный мир как природный, историко-культурный и духовный феномен в русской поэзии XX века: автореферат дис ... доктора филологических наук. 2013. С. 19.

⁴²⁶ Веселовский А.Н. Из поэтики розы // А.Н. Веселовский. Избранные статьи Л., 1939. С. 132–133.

⁴²⁷ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 603.

⁴²⁸ Мурьянов М. Символика розы в поэзии Блока // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 99.

смысл пьесы «Роза и крест». В поэтическом цикле Вяч. Иванова «Rosarium» (1912) роза сопровождает жизненный путь человека от колыбели через брак к смертному ложу, и является как бы универсальным обозначением мира и человеческой жизни. Об этом писал М. Бахтин: «У Вяч. Иванова роза связывает бесконечное число символов. Какой бы момент судьбы мы ни взяли, какой бы символ мы ни взяли, они сопровождаются у него розами. Движение розы соединяет все и проникает во все. В «Феофиле и Марии» розой начинается и розой кончается; даже с точки зрения фабулы в основе здесь розы. Символ розы у Вяч. Иванова расширен даже больше, чем у Данте. <...> У Вяч. Иванова все символы — колыбель, брачный чертог, смерть переплетают и соединяют розы. Роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир»⁴²⁹. После смерти Зиновьевой-Аннибал им был написан цикл «Cor ardens», косвенно отсылающий к пылающим розам, что было использовано в обложке сборника, созданно К. Сомовым.

В греческой мифологии роза была цветком, посвященным Дионису. Роза у Иванова так же как и плющ, становится символом Диониса: «В благоговеньи и печали / Воззвав к тому, чей был сей дом, / Мэнаду новую венчали / Мы Дионисовым венцом: / Сплетались пламенные розы / С плющем, отрадой дерзких нег, / И на листьях, как чьи-то слезы, / Дрожа, сверкал алмазный снег»⁴³⁰. То же находим и в другом стихотворении: «Дионисова отрада / Грозд пурпурный винограда, / Темнокосмый плющ — другая, / Третья — ты, царица сада. / И тебе Киприда, роза, / Нежной — нег богиня — рада; / Оттого мне розу славить / Послушанье и услада. / Ибо нам любовь ковала / Не разумница Паллада, / Не семейственница Гера, / Но стрелою, полной яда, / Ранил нас крылатый лучник, / И ему была награда / Милой матери улыбка; / И святого

⁴²⁹ Бахтин М. Из лекций по истории русской литературы // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 403.

⁴³⁰ Иванов В. И. Тризна Диониса // Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. С. 571.

вертограда / Твоего венчалась гроздьем, / Дионис, моя мэнада»⁴³¹.

Также роза у Иванова выступает знаком страсти и любви: «Золотые реют пчелы / Над кострами рдяных роз. / Млеют нарды. Бьют Пактолы. / Зреют гроздья пьяных лоз. / Каплют звон из урн / Наяды Меж лазурных зеленей... / Занеси в мои услады / Запах лога и корней, / Дух полынный, вялость прели, / Смольный дух опалых хвой, / И пустынный вопль свирели, / И Дриады шалой вой! / Узы яркие плету я / Плены стройных, жарких бедр; / Розы красные стелю я / Искушений страстных одр»⁴³². Заметим приверженность Иванова и Зиновьевой-Аннибал к одним и тем же растениям (сосны, полынь).

Розы у Иванова впитали античную символику, где роза — и знак радости, любви, тайны, тишины, и цветок, связанный со смертью, с загробным миром, но и с воскресением. Роза возникает как эмблема Адониса, который для Иванова есть один из страстных ликов Диониса. Особое внимание уделял Иванов бинарному символу «Роза и Крест», возникшему из легенды о каплях крови Христа, струившихся по кресту и пролившихся мимо Потира, в который их собирали ангелы. Капли упали на мох, и тот, дабы они не осквернились, впитал их в себя. Так родилась «моховая» Роза, призванная служить напоминанием о жертве-любви Христа, знаменоватъ Его крестные страдания, увенчанные Крестом, означающим славу-венец.

Аспект жарких любовных чар с символом розы во главе особенно ярко воссоздается Зиновьевой-Аннибал в «Кольцах». Алексей знает только любовь-страсть: «Вот, вот еще живу... Да, ты даешь мне жизнь... Когда я целую тебя, я вижу в себе твою глубину. Она страшная. *(Он приближается к ней, окружает ее сзади руками, шепчет ей прямо в ухо.)* Ты страшная в страсти. Я не знал, что женщина такою может быть. Ты мертвая в страсти. Я должен все силы тебе отдавать, отдаю, и они растут. Откуда? Из самого родника моей жизни. Ты бледная в страсти, все тело без крови, и только губы... *(Вынимает*

⁴³¹ Иванов В. И. Роза Диониса // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 462.

⁴³² Иванов В. И. Сад роз // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 364.

розу из ее волос.) — вот такие... (целует розу дико, сминает, бросает) — жадны, жадны, горят, зовут... Это бездна. Я должен отдать тебе родник жизни. Ты воскресаешь вдруг и... Анна, дай мне еще ночь, еще, еще... нельзя лгать! Правды, правды надо. Пусть будет суд... света, света...»⁴³³.

Роза у писательницы часто вступает во взаимодействие и с образом креста. В «Тридцати трех уродах» в сцене гадания Вере воск застывает в виде кургана, на котором «крест с распятым на нем телом», а у ее возлюбленной воск разлился «тонкими прозрачными и лопнувшими брызгами-розами. Это был розовый сад, обильный, радостный, и посреди фигура женщины»⁴³⁴. Роза здесь — символ небесного, трансцендентного, Души Мира, а Крест с телом — это распятый Христос. Так возникает бинарный символ «розы и креста», который как бы объединяет обеих женщин, даруя им и райское блаженство, и смертные муки.

О мучительстве в творчестве Зиновьевой-Аннибал следует сказать отдельно, рассмотрев этот аспект применительно к повести, хотя на первый взгляд это косвенно связано с растительной сферой. Сакральные образы страдания и дионисийского самопожертвования соответствуют призыву главной героини Веры в «Тридцать три урода» «отдать себя людям». Стоит добавить и подчеркнуть, что в повести «Тридцать три урода», концепция самопожертвования также выражена в образах Святой Агаты. Зиновьева-Аннибал упоминает картину, на которой эта святая изображена: «Ей вырывают железом соски, и двое мучителей с таким любопытством одичалым заглядывают в глаза. А глаза Агаты блаженные, блаженные, блаженные»⁴³⁵. Картина с изображением святой Агаты, о которой упоминает Зиновьева-Аннибал, по-видимому, принадлежит кисти Себастьяно дель Пьомбо

⁴³³ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 253.

⁴³⁴ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999.С. 35.

⁴³⁵ Там же. С. 31.

в 1520 г. Но более блаженные глаза у святой выполнены художником Стефано Болоньини. Есть и другие живописцы, обращавшиеся к этому сюжету. По мнению К. Эконен, в Средние века портреты Агаты воспринимались как изображения мученичества и мужской эксплуатации, а для зрителей рубежа XIX–XX веков к этому присоединились декаданс и эротика, вуайеризм и садомазохизм. Иными словами, возникали разнообразные метафоры женского тела. А в культуре модернизма на подсознательном уровне «образ Агаты становится знаком отрицательного и подавляемого опыта женщины»⁴³⁶.

Эпизод в повести, когда безымянная девушка позирует обнаженной перед тридцатью тремя художниками, схож с судьбой Агаты. В обоих случаях объектом пристального взгляда становится женское тело. Агата жертвует своим телом ради веры Христовой, а безымянная девушка приносит свое тело на алтарь искусства. Если сравнивать Агату с Дионисом, то и биография Агаты, и миф о Дионисе повествуют о страдании, смерти и новой жизни. В житии Агата сравнивает себя с пшеницей: «Как не собирают пшеницу в житницы, не очистив ее от плевел, так невозможно для души моей войти в рай, если сначала тело не будет истерзано муками»⁴³⁷. К. Эконен связала самоидентификацию Агаты с атрибутом Диониса, то есть сравнила пшеницу с виноградом. В этом есть свой резон. Агате отрезали грудь, и ее страдания сравниваются с действием очищения пшеницы от плевел. Но ведь и процесс изготовления вина включает в себя дробление и уничтожение винограда. Это атрибут Диониса. Как видим, даже традиционная символика «проявлялась» у Зиновьевой-Аннибал тонко, уходила в подтекст.

Упоминание о груди имеет в этом отрывке также особое значение,

⁴³⁶ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 324.

⁴³⁷ Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского. М., 2010. [электронный ресурс]: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/126#source (дата обращения: 11.06.2024).

поскольку мученичество здесь оказывается сближено с сердечными муками. Но есть в повести и эстетизация груди (как на многих картинах европейских художников, где груди Агаты лежат на блюде, которое она держит). У возлюбленной груди «как грозди золотого винограда и на них упавшие два лепестка бледно-алой розы — ее молодые ровные груди, высоко поднятые любовью, как к солнцу вперед притянулись»⁴³⁸. Создательница дневника признается: «легла в подушку грудью. Я люблю ощущать под собою свои груди: они такие удобные, маленькие и упорные»⁴³⁹. Это резко контрастирует с пытками Агаты. Но все же можно предположить, что жертвоприношение Веры и искаженная красота, представленная на полотнах, — это как раз аналог истерзанного тела Агаты. Как видим, ряд ассоциаций и метафор затрагивает темы жертвы и самопожертвования, а также указывает на феминизацию мифа о Дионисе.

Поэтому можно принять вывод финской исследовательницы: «однополая любовь, комплементарность, жизнетворчество и дионисийский миф — показаны в “Тридцати трех уродах” с женской точки зрения»⁴⁴⁰. Повесть Зиновьевой-Аннибал «доводит до абсурда» многие центральные положения символистской эстетики. Конечно, в повести нет прямого обсуждения центральных понятий символизма, но так или иначе текст наводит на размышления о существовании «женщины в модернизме». И трансформация существовавших представлений начинает становиться фундаментом ее сопротивления мужским установкам⁴⁴¹.

Помимо сравнения сосков возлюбленной с розовыми лепестками,

⁴³⁸ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 41.

⁴³⁹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 42.

⁴⁴⁰ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 320.

⁴⁴¹ Нарушением традиций можно считать уже включение в состав участников собраний на Башне, организованных по принципу древнегреческих симпосий, женщин.

символика розы пронизывает текст повести. Но дополняется и другими растениями. Роза и камелия украшают квартиру Веры, и ее возлюбленная признается в любви к ним: «В моей комнате во все окно стоит камелия. Целое дерево-камелия в деревянной кадке. Я страстно люблю камелии. Листья темные-темные, блестящие, жесткие. Цветы ясные, спелые, открытые и с телом. Только не пахнут. Именно это мне нравится. В сущности, я камелии люблю, а не розы. Это Вера свои розы мне приписала. Не ей ли и мой сад роз вылился? <...> Сегодня приходил Сабуров без Веры. Просил у меня камелию. Я дала. Когда Вера вернулась и я ей сказала, она вдруг побледнела, лицо перекосилось, и она била меня. Это уродливо. Она била по щекам ладонями и по голове, была сильная, пышущая, с набухшей жилкой через лоб и бешеным ртом набок. Мне стало противно и жалко ее»⁴⁴². Как видим, здесь все обозначенные выше темы и мотивы оказываются приправлены элементами мазохизма.

По своей структуре и тематическому содержанию повесть «Тридцать три уroda» задумана как символистский текст, но в процессе написания подспудное неприятие культурных кодов символизма, и в частности его античной ориентации, выходило на поверхность. Писательскую стратегию Зиновьевой-Аннибал в это время можно назвать стратегией имитации (насколько сознательной или бессознательной — выяснить затруднительно), что в итоге дает совсем иные результаты. Определенно можно сказать, что «Тридцать три уroda» выражают амбивалентное отношение автора к эстетике символизма. Создательница повести следует его дискурсивным конвенциям и в то же время подвергает их сомнению и в определенной степени противостоит им. На основании тщательного анализа К. Эконен сделала следующий вывод: «дионисийская модель творчества в повести также остается поверхностной, формально как бы согласующейся с эстетическими требованиями, но содержательно пустой и никуда не ведущей, даже, по сути дела,

⁴⁴² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 37.

противостоящей дионисийской концепции творчества»⁴⁴³.

В художественном мире Зиновьевой-Аннибал запечатлено еще одно растение, наделенное символической функцией. Оно выведено на первый план в пьесе «Кольца». Это мак, цветок, имеющий отношение к каждой из героинь. Аглая упорно пытается подарить маки Анне, ставит букет в ее спальню: «Это маки, я снесу к ее постели на белый столик. Там все белое!.. Какое красное пятно на всем белом!»⁴⁴⁴. Примечательна путаница, которая возникает в сознании Аглаи в связи с Анной: «У тебя были и маки ... мне все путаются в памяти розы и маки на тебе...»⁴⁴⁵. Образ соперницы, следовательно, раздваивается: она и освободительница от уз брака (с розами в волосах, которые ей прикрепила Аглая, она вновь выглядит невестой), но и вестница забвения, отказа от индивидуальности, что связано с наркотическим опьянением (сначала Аглая хочет приколоть маки к ее платью, а потом она пытается прикрепить маки к темным волосам Анны). Но в приготовленной для нее спальне Анна так и не переночевала и оттолкнула руку Аглаи, пытающейся украсить ее роковым цветком: «Нет, нет, маки тебе...»⁴⁴⁶. Если принять версию, что планировка и атмосфера комнаты Аглаи схожи с алтарем Диониса, то такие детали, как маки и розы усиливают эти ассоциации. Одновременно возникает вопрос: кто же в итоге приносится в жертву на алтаре Диониса?

В мифопоэтической традиции мак связан со сном и смертью. В греческой мифологии мак — атрибут Гипноса, брата-близнеца Танатоса, воплощения смерти. Гипнос с помощью мака погружает людей в сон, приносит всем сладкое успокоение. «У художников-символистов мак — один из

⁴⁴³ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 320

⁴⁴⁴ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 222.

⁴⁴⁵ Там же. С. 241.

⁴⁴⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 241.

излюбленных “цветов зла”»⁴⁴⁷. Как видим, в «Кольцах» Зиновьева-Аннибал связывает образы двух цветов, двух героинь со смертью. Уже в первом действии возникает на это намек, когда автор настойчиво повторяет про белизну приготовленной для Анны комнаты («Там все белое!»⁴⁴⁸), которая кажется поэтому словно покрытой саваном. И эту комнату будут украшать два букета: один на столике у кровати — маки; другой на столике с зеркалом — это розы. Так распорядилась Аглая, которая тут же вспоминает, как выглядит Анна: «... какие чудесные волосы у Анны. Они тяжелые, темно-красные, а лицо бледное, зеленое почти... а губы — вот как этот лепесточек! Смотреть на них жалко как-то... Я это особенно помню»⁴⁴⁹. Писавшая об этой пьесе С.В. Сомова утверждает, что «темно-красные волосы, губы цвета красного мака⁴⁵⁰ и почти зеленое лицо — тоже знаки смерти»⁴⁵¹. Смерть, конечно, витает над этой сценой. Недаром Аглая спрашивает Анну: «Помнишь картину — птица приносит маки умирающей Беатриче!»⁴⁵². Этот вопрос сразу рождает у Анны бурю ассоциаций. Поэтому она «резко вырывает цветы из волос Аглаи и бросает их на пол», а затем продолжает, как бы «полусознательно: Я не хочу... не могу». И дальнейший диалог двух женщин подтверждает архизначимость упоминания о цветке в речевую ткань пьесы:

Аглая (*с упреком*). Анна, ты так суеверна?

Анна (*как бы проснувшись. Коротко*). А ты?

Аглая (*как бы внезапно сообразив, страстно*). Но я тебе их предложила.

⁴⁴⁷ Красиков С.П. Легенды о цветах. М., 1990. С. 193.

⁴⁴⁸ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 222.

⁴⁴⁹ Там же. С. 223

⁴⁵⁰ Здесь исследовательница допустила ошибку: Аглая сравнивает губы Анны с лепестками розы. Но розы в букете алые. Так что огненно-красный цвет все равно главенствует.

⁴⁵¹ Сомова С.В. «Дар Золотой в его бросайте море своих колец...» — драма жизни в гранях быта («Кольца» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал) // Вестник Самарского гос. университета. 2013. № 8/1 (109). С. 161.

⁴⁵² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 241. Здесь речь идет о картине Д.Г. Россети «Блаженная Беатриче» (1864–1870). Вариации на дантовские темы часто встречаются в живописи прерафаэлитов.

Ты видишь, ты видишь ведь, что я не думала об этом. Не знаю, почему вспомнилось, пока ты мне их прикалывала. (*Подымает маки. Прикрепляет себе к груди. Идет к корзине и выкладывает вещи. Серьезно.*) Я, Анна, совсем не суеверна. Но, конечно, что мы знаем? Ведь наивысшее Чудо есть именно отсутствие чудес. Чудо слепое — не верит в чудеса. (*Смеется тихо, почти печально.*) Правда?

Анна (*стоя праздная возле нее. Рассеянно*). Да... да... Аглая,ними маки.

Аглая (*смеясь теперь весело детским смехом*). Нет! Я их заслужила. Я их давала тебе»⁴⁵³.

Аглаю настигают отчаяние и страх, когда с ужасом она осознает страшные последствия своих «манипуляций» с маком: «она не спала в той белой узкой постельке, девической постельке... Там, возле белой постельки, стоял букет маков... А... а!.. Все равно, я приколола ей маков в волосы, то есть — нет, хотела приколоть... Она оттолкнула мою руку и приколола их мне на грудь... Или — это я сама подняла их с полу и приколола... Это я умру, это я умру!»⁴⁵⁴.

Все процитированные места доказывают, что мак в «Кольцах» в первую очередь является знаком смерти, жертвы и жертвоприношения. Несомненно, это прямое свидетельство влияния философии Иванова на творчество жены. Скорее всего, это следствие их разговоров о прерафаэлитах, с творчеством которых они могли ознакомиться в Англии. Иванов хорошо знал и поэтическое, и художественное наследие Д.Г. Россетти, который издал сборник стихов «Ballads and Sonnets» в традициях «Новой жизни» Данте. С.Д. Титаренко считает, что «платоновско-соловьевская мифология с опорой на дантовскую традицию привела к формированию жизнетворческого мифа Иванова, в котором его жена — Л.Д. Зиновьева-Аннибал — воспринималась как его

⁴⁵³ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Кольца // Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 241–242.

⁴⁵⁴ Там же. С. 259.

мистическое андрогинное Я»⁴⁵⁵. Показательно признание Зиновьевой-Аннибал, сделанное в письме к Иванову от 21 июня 1896 г.: «В нас одна душа, одна кровь течет»⁴⁵⁶. Эконен подчеркнула, что «образы Данте и Беатриче в символистском эстетическом дискурсе выступали как значимые метафоры для выражения философско-эстетической мысли о любви и творчестве»⁴⁵⁷.

Соединение идей Платона с идеями Данте и поэтикой Россетти в творчестве Иванова подробно разобрано С.Д. Титаренко. Он пишет: Иванов «цитирует сонет Россетти в эпиграфе стихотворения «Зеркало Эроса» и стремится воссоздать воображаемую им картину на основе принципа ассоциаций, основанных на включении иллюзионистических образов в поле традиций Платона, Данте, Россетти. Своеобразие этого мотива у Иванова заключается в том, что в книге «Кормчие звезды» он трансформирует платоновский мотив «загробного» единения душ, присущий поэзии Данте и Россетти, в мотив вечной жизни и торжествующей любви»⁴⁵⁸. Отношения Данте и Беатриче были важны для философии, эстетики и жизни Иванова. Они стали для него образцом любви. У поэта было символическое мифологическое восприятие Данте. По мнению Davidson, Иванов пытался трансформировать свою земную любовь к жене, Зиновьевой-Аннибал, в абстрактно-символическую духовную связь⁴⁵⁹. Отсюда протягиваются нити к творчеству Зиновьевой-Аннибал, которой были известны и подробности личной жизни Россетти.

Супружеская пара знала о таинственной истории рукописи сборника стихов Россетти «Баллады и сонеты». Поэтесса и художница Элизабет Сиддал

⁴⁵⁵ Титаренко С.Д. Д.Г. Россетти и Вяч. Иванов: Платоновский мотив воссоединения душ и интермедияльная поэтика // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2018. № 52. С. 217.

⁴⁵⁶ Иванов В., Лидия Зиновьева-Аннибал: Переписка: 1894–1903. М., Новое литературное обозрение, 2009. Т. 1. С. 390.

⁴⁵⁷ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 167.

⁴⁵⁸ Там же. С. 225.

⁴⁵⁹ См. Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: a Russian symbolist's perception of Dante. Cambridge, 2009. P. 192–193.

(1829–1862) была музой, моделью и женой художника. После ее предполагаемого самоубийства от передозировки опиума, на которое она, возможно, решилась из-за начавшихся ссор с мужем, он положил ей в гроб посвященные ей неопубликованные сонеты⁴⁶⁰. После ее смерти он написал картину «Блаженная Беатриче», которая упоминается в пьесе. На ней изображена рыжеволосая женщина с закрытыми глазами и красный голубь, приносящий ей белый мак. Здесь интересно перевернутое сочетание цветов: кровавый голубь (который должен быть белым) и белый мак, напоминающий по цвету порошок опия.

В книге «The Madwoman in the Attic» («Сумасшедшая в чулане»), на которую выше была дана ссылка, исследуется образ женщины в Викторианской литературе. Авторы приходят к выводу, что на самом деле эти образы — безумная женщина и чулан — становятся метафорой (название книги взято из романа Ш. Бронте «Джейн Эйр»; Рочестер прятал свою сумасшедшую жену] патриархатного воплощения женщины в воображении авторов-мужчин: «Идеальная женщина, которую» они «мечтают создать», — это всегда ангел»⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Впоследствии он опомнился, и могилу Сиддал вскрыли, чтобы их достать. Этот поступок шокировал окружение художника. «... to retrieve a poetry manuscript he had sentimentally buried with this beloved woman whose face "filled his dreams" -buried as if woman and artwork were necessarily inseparable-Rossetti had Lizzie's coffin exhumed, and literary London buzzed with rumors that her hair had "continued to grow after her death, to grow so long, so beautiful, so luxuriantly as to fill the coffin with its gold!" As if symbolizing the indomitable earthliness that no woman, however angelic, could entirely renounce, Lizzie Siddal Rossetti's hair leaps like a metaphor for monstrous female sexual energies from the literal and figurative coffins in which her artist-husband enclosed her. («...Россетти приказал вскрыть гроб Лиззи, и литературный Лондон облетела молва, что ее волосы "продолжали расти после ее смерти, расти так долго, так красиво, так пышно, что наполнили гроб своим золотом!»). Волосы Лиззи Сиддал Россетти словно символизируют неукротимую земную сущность, от которой не может полностью отказаться ни одна женщина, какой бы ангельской она ни была, вырываются как метафора чудовищной женской сексуальной энергии из буквального и фигурального гроба, в который ее заключил муж-художник» (перевод мой. -- В.Л.). См. Gilbert Sandra M., Gubar Susan. The madwoman in the attic: the woman writer and nineteenth-century literary imagination. London, 2000. С. 27. Возможно, действия Иванова в связи со смертью жены тоже были вдохновлены подобным «сценарием». Недаром там тоже фигурируют пряди волос Зиновьевой-Аннибал.

⁴⁶¹ The ideal woman that male authors dream of generating is always an angel (перевод мой. В.Л.). См.: Gilbert Sandra M., Gubar Susan The madwoman in the attic: the woman writer and nineteenth-century literary imagination. London. 2000. С. 20.

Между тем, В. Вульф считала, что это худший образ, навязываемый писателями-мужчинами авторам-женщинам. В Средние века величайшей и чистейшей учительницей человечества была Дева Мария, богиня-мать, олицетворяющая милосердного искупителя. «Однако для более светского XIX века вечный тип женской чистоты представляла не мадонна на небесах, а ангел в доме»⁴⁶². Надо заметить, что Зиновьева-Аннибал с самого начала воспротивилась такому канону: у нее нет ни одной ангелоподобной героини.

Судьба писательницы во многом оказалась сходной с судьбой Сиддал. Ее смерть стала величайшей трагедией для Иванова, и он задумался о том, что усопшая жена может оставаться участницей в эксперименте тройственного союза, о чем мы уже упоминали. Поэтому Иванов, желая сохранить таинственную связь с покойной, и женился на своей падчерице, дочери Зиновьевой-Аннибал Вере Шварсалон⁴⁶³. Влияние Зиновьевой-Аннибал на творчество Иванова сохранялось и после ее смерти. А при жизни она все более отдалялась от него, что особенно заметно в пьесе «Певучий осел», которая буквально развенчивает все существовавшие в обиходе супругов мифы.

Эта пьеса полна летних запахов и растительных ассоциаций, что неудивительно, т. к. «летняя ночь» у Шекспира также ими насыщена. Но русские фольклорные элементы перевешивают английские реалии. И белая черемуха с «горько пахнущим» запахом, и «заколдованный лес» больше напоминают русский дремучий бор, где все поросло жгучей крапивой, а «от земли несется / Пьянящий, благовонный дух», дух «лога и корней»⁴⁶⁴. Писательница явно акцентирует не потустороннее, а притягательно-земное. И

⁴⁶² «For the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a madonna in heaven but by an angel in the house.» (перевод мой. — В.Л.). Английская писательница заключает свои размышления словами: «Убить ангела в доме было частью профессии женщины-писателя». «Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer.» (перевод мой. — В. Л.). См.: Woolf V. Professions for Women // The Death of the Moth and Other Essays. New York, 1974. P. 236.

⁴⁶³ Об этом подробнее см. во 2-й главе.

⁴⁶⁴ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Певучий осел // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 323.

еще появляется волшебный цветок, именуемый у Шекспира «любовью в праздности»⁴⁶⁵, а у Зиновьевой-Аннибал становящийся определенной формы цветком, вызывающим эротические ассоциации, особенно когда Пок воспекает его набухшие жилки. Неповоротливый толстый Лигей сравнивается с березкой — наиболее распространенным деревом русской земли: «Легки объятья юношеских рук! И зыбок тонкий стан, как ствол березки, / И нежен шелк ланит, как пух лебяжий, Ты мил мне с этой мордою осла»⁴⁶⁶ (известно, что Городецкого сравнили с березой на одном из мужских собраний⁴⁶⁷). Это намекает на андрогинность Городецкого, которую ему вменял Иванов. Как видим, автор, носительница женского «Я», высмеивает и опровергает традиционные коннотации растений, тем самым протестуя против заданных эстетических векторов.

Но если в «Кольцах» и «Певучем осле» тон задают растения, то в «Трагическом зверинце» властвуют животные, хотя и растения тоже выписаны подробно.

⁴⁶⁵ См.: Шекспир У. Сон в летнюю ночь // Шекспир У. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Комедии. М., 1997. С. 125–329.

⁴⁶⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Певучий осел // Тридцать три урода: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 356.

⁴⁶⁷ См.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Т. 2. М., 2001. С. 219. («стихотворение “Утро”, где возлюбленный по стройности сравнивается с березой, имеет какой-то контекст, понятный только Городецкому и Иванову, самого Городецкого сравнивали с березой на одном из вечеров “Гафиза” у В. Нувеля, это сравнение попало в сатирическую пьесу Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел», наконец, и сам Городецкий подчеркивал свою любовь к березе».)

3.3 Мир животных в «Трагическом Зверинце» *

В «Трагическом зверинце» Зиновьева-Аннибал мотив животного мира вписан в широкий проблемный контекст. Автор выходит на экологическую проблематику, которая в то время в литературе возникала только спорадически, хотя проблема существования природы и взаимоотношения с нею человечества всегда была важной темой культуры. Стоит напомнить, что животные играли огромную роль в домашнем хозяйстве. Позже к этому прибавилось опасение исчезновения природных богатств. Издавна тема природы занимала видное место в литературных произведениях всех народов. «Формы присутствия природы в литературе разнообразны», они включают в себя также «описание животных»⁴⁶⁸, — указывал В.Е. Хализев. Хализев добавлял, что образы животных «укорены в веках», они «неизменно причастны людскому миру или с ним сходны»⁴⁶⁹. В этом цикле на первый план выведены животные.

Русские писатели обращались к «животной» теме особенно часто, но главным образом в связи с охотой, которая была естественным занятием дворян. Надо сразу заметить, что Зиновьева-Аннибал и здесь начинает одной из первых противодействовать культу охоты.

Произведения о животных стали особенно злободневны на рубеже XIX–XX веков. Это «Белолобый» и «Каштанка» А.П. Чехова, «Серая шейка» Д.С. Мамина-Сибиряка, «Моя жизнь» Е.Н. Чирикова, где действует пес Верный. Эти произведения продемонстрировали, как менялось и совершенствовалось изображение животных. Позже метафизическое и философское содержание романов «Прощай, Гульсары» Ч.Т. Айтматова и «Царь-рыба» В.П. Астафьева углубилось именно благодаря появлению в них образов представителей животного мира. Можно согласиться с мнением Е.В. Баженовой, что «тема

*Ван Л., Михайлова М.В. Мир животных в «Трагическом зверинце» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2021. Т. 21. № 4. С. 427–432.

⁴⁶⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004. С. 225.

⁴⁶⁹ Там же: С. 226.

взаимоотношений человека и животных в контексте культуры представляет большой интерес и обладает значительным эвристическим потенциалом. Можно прогнозировать в ближайшее время усиление внимания к такой отрасли знания, как зоокультурология»⁴⁷⁰.

Цикл «Трагический зверинец» считается шедевром писательницы: «Это величайшая работа Зиновьевой-Аннибал, в которой она наиболее полно раскрыла свои таланты»⁴⁷¹. Во многом это определяется разработкой проблемы взаимоотношения героини и мира животных.

Героиня Вера — полна противоречий, глубоко чувствует, погружена в себя, склонна к пессимизму и самоанализу, и смерть животных, свидетельницей которой она становится и подчас является ее виновницей даже, оказали большое влияние на формирование и изменение ее характера, ибо заметила М.В. Михайлова, «в отличие от многих художников начала XX века, касавшихся темы взаимоотношения человека и природы (Булнина, Куприна, Алексея Толстого) и чаще всего разрешавших ее в ключе благостного сопряжения наивности души ребенка и первозданной чистоты природного мира, писательница рисовала мир дисгармоничный, надломленный, разрушающийся и разрушаемый, показывала наличие и непреодолимость звериного начала в природе и в человеке»⁴⁷².

Животные являются главными героями в некоторых рассказах цикла, и именно их присутствие придает трагический характер всему повествованию, высвечивает его нравственно-философскую проблематику. В произведениях о животных Серебряного века обычно была слышна пронизывающая их «трогательная интонация сопричастности всему живому». «Сопереживание его

⁴⁷⁰ Баженова Е.В. Человек и животное в контексте культуры: опыт осмысления (конференции, публикации, выставки) // Человек в мире культуры. 2013. № 3/4 (7). С. 85.

⁴⁷¹ Costlow, J. The Gallop, the Wolf, the Caress: Eros and Nature in the Tragic Menagerie // The Russian Review. 1997. 56(2). P. 193. «It is Zinov'eva-Annibal's greatest work, the work in which she was most richly in control of her talents» (перевод мой. – В. Л.).

⁴⁷² Михайлова М.В. «Трагический зверинец» Зиновьевой-Аннибал // Человек и природа. 1990. № 6. С. 66.

бедам и несчастьям» призваны были «возбудить в человеке чувство ответственности за подаренное Богом окружающее великолепие, такое хрупкое и ранимое в своей первозданности, существенную часть которого составляют братья наши меньшие». Филолог, написавший эти строки уточняла: «...животные, так же как и дети, способны играть роль нравственного ориентира <...>»⁴⁷³. Но это только одна сторона взаимодействия человеческого и животного миров, определяющая сентиментальный настрой произведений. В прозе Зиновьевой-Аннибал важно еще и самоопределение героини, поиски ею религиозного просветления, что тоже напрямую оказывается связано с постижением ею устройства природного мира.

Н. Бердяев выделяет четыре периода в отношении человека к природе: «погружение человека в природу, выделение из природы, противопоставление природе и духовная борьба с ней, обращение к природе для овладения ею, восстановление связи человека с душой природы и духовное овладение природой»⁴⁷⁴. Произведения Зиновьева-Аннибал могут быть отнесены к четвертому периоду: это примирение и слияние человечества и природы. Это становится выражением ее позиции как женщины-творца. По мнению Эконен, она «не согласна с теми философами, которые стремились к преодолению природы с помощью творчества, искусства и индивидуальности»⁴⁷⁵.

В рассказах «Медвежата», «Журя», «Волки», «Чудовище» и «Мошка» животные существуют как часть внешнего мира. А рассказы, включающие в себя отдельные части, — «Царевна-Кентавр» («Песок», «Лес», «Корноухий Чалый»), «Черт» («Бунт», «Бич», «Красный паучок») призваны показать «сращение» внешнего и внутреннего миров. В них или сама героиня становится

⁴⁷³ Михайлова М.В. Люди и звери Е.Н. Чирикова // Чириков Е.Н. Зверь из бездны. СПб., 2000. С. 12.

⁴⁷⁴ Бердяев Н.А. Из записной тетради // Дмитриев Н. К., Моисеев А.П. Философ свободного духа. М., 1993. С. 225.

⁴⁷⁵ Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. С. 329.

полумифическим существом — кентавром, или хочет перевоплотиться в мельчайшего представителя мира насекомых — красного паучка. Т. е. здесь животные нужны для описания процессов, происходящих в психофизическом облике героини.

В «Медвежатах» запечатлены наивные, симпатичные, восторженные и озорные лесные зверьки. Вера проводит солнечное радостное лето со своими друзьями-медвежатами, которых приручили люди (братья Веры вернулись с охоты, где они убили медведицу, а ее медвежат взяли с собой; так они и стали «лесными товарищами» их сестры). Вот как описана их дружба с Верой: «медвежата, откуда ни возьмись, смешными прыжками, с перевальцем на косых широких лапах, скачут ко мне на знакомый скрип.<...> Примчались, большие, как дворовые собаки, садятся передо мною на песок, на колени мои заносят передние лапы и, засунув по лапе в добрые пасти, принимаются, причмокивая и мыча, протяжно сосать.<...> мы возимся в мягкой, пахучей траве. Пахнет весенней землею и теплой шкурой, и прямо в лицо горячее дыхание Мишки смешит и радует»⁴⁷⁶. Перед нами идиллия: солнце, тепло, возня зверушек. Животные, принадлежащие природе, не вступают в противоречие с человеком. Они даже становятся частью дома: играют с собакой Кротиком.

Однако счастье безмятежных месяцев обрывается. Медвежата вырастают, становятся опасными. Все начинает выглядеть нелепо, трагично и абсурдно. Разве люди не понимали, что медвежата вырастут и станут потенциальной угрозой? Трагедия становится неминуемой. Но люди пытаются ее избежать: сначала запирают медведей в сарай, а потом решают выпустить в лес. Но могут ли медведи, выращенные людьми, вернуться в природу? Баланс явно нарушен. Зиновьева-Аннибал, кажется, задала вопрос, на который может быть дан единственный ответ: гармонию не получится восстановить.

⁴⁷⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 49, 50.

Писательница замечательно подготавливает неминуемое действие — грядущее убийство. Вот как радуются выпущенные в лес медвежата, завидев людей: «...с любовью к людям бежали, к друзьям на милые голоса, веселились задорно лукавые глазки, переваливались смешно на косых сильных лапах широкие зады»⁴⁷⁷. Субъективность восприятия повествовательница подчеркивает фразой: «Так я их видела»⁴⁷⁸. Но не так их воспринимали остальные: один из них был зарублен напуганным человеком, а другой был убит братом из дробовика. Вера слышит слова воспитателя братьев, сказанные «карающим голосом»: «Вот оно к чему приводит, когда человек вмешивается в жизнь природы»⁴⁷⁹, — и ответ гувернантки: «А что же, прикажете диких зверей не истреблять, чтобы они ломали крестьянский скот?»⁴⁸⁰.

Отчаяние охватывает главную героиню, она понимает непоправимость содеянного, ищет утешения и находит его у матери. Мать научила Веру жить с любовью и верить в чудо, а также использовать свои силы для создания мира правды. Хотя «нет правды на земле! Не может быть!.. Но люби землю, желай ей правды, молись о правде, гори, <...> сердцем о правде, и должно совершиться чудо. Будет он, мир правды <...> чудо. Дар небесный. Но для этой земли не стоит жить. Для дара <...> стоит жить, для дара только»⁴⁸¹. Эти слова матери навеки врезались в память Веры.

Удачно определение, данное Н.Д. Котовчихиной гармоничной форме сосуществования человека и природы: «С момента рождения до самой смерти человек окружен природой. С ней связаны первые ощущения ребенка, звуки и запахи наполняют мир яркими красками, а живые существа учат понимать, любить и ценить их, потому что они — вечные спутники человека»⁴⁸². Но

⁴⁷⁷ Там же. С. 52.

⁴⁷⁸ Там же. С. 52.

⁴⁷⁹ Там же. С. 53.

⁴⁸⁰ Там же. С. 53.

⁴⁸¹ Там же. С. 54.

⁴⁸² Котовчихина Н.Д. Насекомое как образ, символ, мифологема в русской литературе: системно-целостный подход // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 2 (75). С. 535.

«спутники» главной героини — медвежата — стали жертвами вмешательства человека в природу. Вера до конца не может осознать случившегося. В ее душу закрадывается подозрение, что трагическое столкновение заложено изначально в существовании человека, который выделился из природы и стал противостоять ей. И спасти его может только чудо, о котором и говорила ей мать.

Если трагедия в этом рассказе зафиксировала непримиримое противоречие человека и природы, то в рассказе «Журя» трагедия произошла по вине самой героини, забывшей поставить воду маленькому нескладному журавленку, которого она поселила у себя в теплице. Журавленок умирает от жажды. Оказывается, любви, которую завещала ей мать, недостаточно для того, чтобы не происходило ужасное. Любовь, не подкрепленная ответственностью, приносит горе. И теперь Вера, страдающая от чувства вины, порицающая себя, может искать прощения только у Бога. «В первый раз я говела. Тихая, истовая, ходила в церковь <...>. Молилась часами на коленях, плакала. Была кроткая, незлобивая. В Великую пятницу вечером исповедовалась»⁴⁸³. Она понимает необходимость искупления и ищет поддержки уже не у близкого человека, а в вере. «Трагические ситуации нередко порождаются ошибками, заблуждениями, преступлениями героев, которые сами же оказываются их жертвами»⁴⁸⁴, — справедливо отмечал Хализев. В рассказе «Журя» жертвами становятся не только журавленок, но и Вера, которая преодолевает в Пасхальную ночь свою Богооставленность, свою неспособность любить бесконечно и истово. А до этого она — жертва своей слабости, бездушности, эгоизма.

В сознании Веры и по законам мира, в котором она живет, волки жестоки, кровожадны и опасны: они «злые, едят овец, съели осленка моего

⁴⁸³ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 58.

⁴⁸⁴ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004. С. 82.

<...>. Волки злые и гадкие трусы! Они стаей нападают на одинокого...»⁴⁸⁵. Следовательно, их надо уничтожать. Но развернувшаяся перед ее глазами кровавая сцена проносимых на палках убитых волков заставляет Веру по-иному оценить ситуацию. Налицо предельно натуралистичная физиологичность описания: у волка «проткнут вилою бок. Он дышит через дыру в боку. Воздух шипит, <...> и края раны движутся вверх и вниз»⁴⁸⁶. Писательнице важно показать, что убийство бессмысленно, жестоко и недопустимо. Ужас и оторопь Веры доказывают, что человек по отношению к природе взял на себя миссию Бога, стал определять, кому жить, а кому умирать...

Философский накал усиливается от рассказа к рассказу. Возможно ли страдающее зло? Надо ли мстить природе, в которой есть свои законы? Должен ли человек исправлять «ошибки» природы? И имеет ли он право что-то считать «ошибками»? Каковы критерии всех этих понятий? Как научиться жить, способствуя добру и избегая зла? И как отличить добро от зла?

Такие вопросы должны возникнуть у читателя. А Вера пока способна лишь на сострадание и сочувствие. Поэтому так подробно воссоздан эпизод встречи Веры с убитыми и ранеными волками. Вера почти идентифицирует себя с мучающимися животными, в то время как фельдшерица кричит: «Зверю лучше, чем человеку, — его можно убивать»⁴⁸⁷. Вера перестраивается, что-то в ней надламывается, и она оказывается ближе к природному миру, чем к людскому сообществу, от которого она хочет «бежать»⁴⁸⁸. У нее даже возникает «противное волчье лицо», и она воет «остервенелым, животным воем»⁴⁸⁹.

Волки охотятся на животных в лесу, люди охотятся на волков. Вера не принимает природного закона, при котором «все друг друга жрут»⁴⁹⁰, но и

⁴⁸⁵ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 66.

⁴⁸⁶ Там же. С. 67.

⁴⁸⁷ Там же. С. 66.

⁴⁸⁸ Там же. С. 67.

⁴⁸⁹ Там же. С. 67.

⁴⁹⁰ Там же. С. 68.

человеческие установки кажутся ей ужасными. Вера понимает, что в этом и заключается отличие человека от зверя, что «человеку Богом открыто, какое чисто небо. А какое поганое...» Эти слова произносит человек из народа, конюх Федор. И он продолжает: «... человека Бог надо всеми зверями поставил и ему все, что следует, о зверях открыл»⁴⁹¹

Но если это так, то почему Вере не распорядиться судьбой головастика? Это она и проделывает в рассказе «Чудовище». Весной девочка принесла в банке воду из болота. Спустя некоторое время она обнаружила в ней маленьких головастика и непонятное страшное существо — чудовище — которое их пожирало. И далее Вера, по сути, становится создательницей этого маленького мира, которым может управлять. Что ей делать? Убить чудовище и спасти головастика? Или оставить все, как есть? И Вера выбирает второе, ожидая, что наступит время, когда чудовище «превратится в водяного жука черного, круглого, блестящего и <...> доброго»⁴⁹². Но на самом деле это означает, что она хочет закон добра сделать всемогущим и распространить его на природный мир. На самом же деле «“жестокое зверство”, “этическое безразличие”, “отчаяние пред несокрушимой хищнической стихией жизни” царят не только в мире людей, но и в природе. <...> Перед нами предстает один жестокий несправедливый мир, где царят зло и насилие, и где взаимоотношения между живыми существами, будь то люди и/или животные сводятся к напряженному противостоянию жертв и палачей»⁴⁹³.

Этот микроскопический мир природы заставил Веру понять, что в природе царит закон джунглей, что Бога в природе нет, что он не щадит слабых, что он жесток. Природный мир определяется не просто добром и злом. Люди охотились на медведей и волков, болотное чудовище глотало головастика. И в рассказе «Мошка» маленькое насекомое, обозначившее для девочки начало

⁴⁹¹ Там же. С. 68.

⁴⁹² Там же. С. 95.

⁴⁹³ Баркер Е.Н. Дионисийский символ Серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис... канд. филол. наук. СПб., 2001. С.139.

весны, подарившее ей высшую радость, прихлопнуто невзначай ладонью гувернантки, которая не думая вынесла ему приговор.

В первых пяти рассказах цикла (между ними вклинивается только рассказ «Глухая Даша», где тоже присутствуют животные: ослики Руслан и Людмила, — но они проходят фоном, хотя и составляют некую параллель воспроизведенным перипетиям) автор раскрывает противоречие между природой и человеком и несовершенство самой природы. Опыт общения с животными оказывает существенное влияние на формирование характера Веры, которая прошла через процесс познания природы. И это было время утверждения ее веры и великих сомнений, когда «она вновь и вновь сталкивалась с несправедливостью мира, в котором, чтобы выжить, “все должны друг друга есть”»⁴⁹⁴. Но общение с животными помогает ее нравственному воспитанию, нацеливает на поиски гармоничного существования. Но как его достичь — Вера не знает, хотя и взыскует этой гармонии. Последствия отделения человека от природы и его противостояния ей приводят только к упрочению жестокого, безразличного и энтропийного мира. Это Вера понимает очень хорошо. И тогда естественно возникает вопрос: «кого любить» и что можно «от кого требовать в этом трагически-безрассудном, нелепо-жестоким людском “зверинце”»?⁴⁹⁵

Образы мифического существа — царевны-кентавра и реального насекомого красного паучка появились в рассказах «Корноухий Чалый» (мини-цикл «Царевна-кентавр») и «Красный паучок» (мини-цикл «Черт»), в которых в основном описывается внутренний мир героини. Здесь животные выполняют символическую функцию.

Вера создала для себя иллюзорный мир. Она не могла принять созданный Творцом закон «все должны друг друга есть» и пытается

⁴⁹⁴ Там же. С. 140.

⁴⁹⁵ Михайлова М. В. Страсти по Лидии // Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М. 1999. С. 9.

противопоставить ему закон гармонии, равенства, свободы, счастья и любви в своем мире, где все определяет воображение. Поэтому и выбирает в качестве образца получеловека-полулошадь, т. е. соединение лучшего в том и другом. И она представляет себя кентавром, но и царевной, т. е. существом высшим — царевной-кентавром! В традиционном понимании кентавр — «это мифическое дикое существо», отличающееся «буйным нравом и невожатностью»⁴⁹⁶. Но для Веры доминантой кентавра становится не буйство и разнузданность, а чувство неограниченной свободы: она «вправду была и есть кентавр». И у нее было «много милого на большой, некупой земле, равно любимой кочевыми свободными кентаврами, равно своей и равно всех»⁴⁹⁷. Баркер считает, что «превращение девочки в кочевую царевну-кентавра — это возвращение в пространство “потерянного рая”, в мир изначальной целостности, в котором человек и природа находятся в гармонии с друг другом и Богом»⁴⁹⁸.

Но на наш взгляд, это слишком упрощенное понимание прототипической метаморфозы. Почему же тогда «кентаврам никого не жалко. Если встретят милого, то его любят и счастливы, но по нем не плачут, потому что кентавры плакать не умеют <...>»?⁴⁹⁹ А ведь Вера исходит жалостью к страдающим существам! Может быть, муки этого страдания и сочувствия столь велики, что Вера хочет от них освободиться, что она готова предпочесть первозданную волю, которая ни от кого и ни от чего не зависит... А вот, по мнению Е.В. Харитоновой, превращение в кентавра означает для Веры «индивидуальный способ познания мира»⁵⁰⁰. И это уже ближе к истине.

⁴⁹⁶ Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А-К / гл. ред. С. А. Токарев. М., Советская энциклопедия, 1980. С. 638.

⁴⁹⁷ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С.120.

⁴⁹⁸ Баркер Е.Н. Дионисийский символ Серебряного века: творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 136.

⁴⁹⁹ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 120.

⁵⁰⁰ Харитонов Е. В. Пространство игры в прозаическом цикле Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Трагический зверинец» // Известия Волгоградского гос. педагог. ун-та. 2010. № 6 (50). С. 130.

А что означает появление красного паучка в последнем рассказе цикла «Черт»? Какая связь между ним и реальными и воображаемыми пауками, появляющимися вначале? Пауки — довольно распространенный в литературе символ, они призваны демонстрировать психологические изменения героев в разные периоды. В христианстве с образом паука обычно связываются «холодная жестокость, жадность и злобность»⁵⁰¹. Стоит напомнить, что у Веры, вступившей в юность, сложный характер. Ей ведомы насилие, обман, эротические желания. В своих жестоких играх и шалостях она часто берет на себя роль «хищника». Все это становится более заметным после того, как ее отправили в немецкую школу диаконис.

Паук впервые появляется, когда Веру сажают под арест из-за совершенной кражи, розыгрышей, которые она проводит со своими товарками, резких срывов, невыносимых сторон характера. «... в третьем, пустом этаже <...> было страшно. И пауки. <...> познакомилась всего с тремя, но если их было три, значит, и много, сколько придется»⁵⁰². Один из них повис над ее головой. И это напоминает ситуацию из рассказа Э. По «Колодец и маятник». Поэтому Вера пугаясь кричит «высоким, совсем пронзительным и нессливающимся голосом»⁵⁰³. Паук, очевидно, выражает внутренний страх Веры, символизируя преследование, которому она подвергается, но и ее озлобленность. Второе появление паука происходит там же. Но на этот раз страха у Веры нет, она даже с любопытством наблюдает, как пауки ловят в паутину мух, затягивают их «серой ваткой» и беззвучно, не шевелясь присасываются к обездвиженному мушиному тельцу. Она даже способствует этой экзекуции: «раз поймала на раме муху и сама туда сунула»⁵⁰⁴ (явно

⁵⁰¹ Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. К-Я. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 295.

⁵⁰² Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 156.

⁵⁰³ Там же.

⁵⁰⁴ Там же. С. 157.

повторяется описанная ранее ситуация с чудовищем). Вера не только принимает зло, но и пытается сосуществовать с ним, приспособиться к нему. Но в конце рассказа возникает совсем иная ипостась паука.

На пляже в Италии, куда отправили к брату исключенную из школы диаконис Веру, появился маленький красный паучок (подчеркнем, что он появляется на море, которое всегда — символ свободы). Дж. Костлоу считает, что: «Именно там, на море, огромные энергии насилия и подавления высвобождаются и трансформируются в один необыкновенный момент»⁵⁰⁵. В глубине щели, куда протиснулась Вера и состоялась неожиданная «встреча» с «алой бисеринкой». Это и есть красный паучок: «на головке его четыре глазика. Четыре выпуклых блестящих точки»⁵⁰⁶. Обратим внимание на уменьшительно-ласкательные суффиксы, которые использует писательница. Она максимально приближает к нам этот «персонаж», «приручает» его, делает милым, родным. Она еще и Веру располагает в максимальной близости к нему, так, чтобы Верины глаза буквально воззрились на его «четыре глазочка, четыре глазочка у алой бисеринки»⁵⁰⁷. Автор предельно минимизирует объем паучка, возникает литота. Но Зиновьева-Аннибал тут же подключает точку зрения паучка, который видит глаза девочки как «глаза неизмеримые, как море, как два моря безбрежных», как «два безграничных глаза»⁵⁰⁸. А это уже гипербола. Так и в мире сосуществует великое и малое. И нет между ними границы. Костлоу делает верное наблюдение: «Когда Вера смотрит на паука и видит не только себя, но и другого, видящего ее <...>»⁵⁰⁹. Но малое боится большого, избегает

⁵⁰⁵ Costlow, J. The Gallop, the Wolf, the Caress: Eros and Nature in the Tragic Menagerie. // The Russian Review, 56(2), 1997. С. 203. «It is there that the enormous energies of violence and repression are released and transformed in an extraordinary moment at the sea». (перевод мой. — В.Л.)

⁵⁰⁶ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С.169.

⁵⁰⁷ Там же. С. 169.

⁵⁰⁸ Там же. С. 170.

⁵⁰⁹ Costlow, J. The Gallop, the Wolf, the Caress: Eros and Nature in the Tragic Menagerie. // The Russian Review, 56(2), 1997. С. 205. «When Vera stares at the spider and sees not only herself but

его, ретируется. И Вера решает быть великодушной: «Зачем подглядывать непрошено его жизнь и решения?»⁵¹⁰ (здесь важно, что она наделяет паучка способностью думать, он у нее «размышляет» и принимает решение).

Итак, на безбрежном море, под вечными просторами Вселенной, в свободной и дикой природе сливаются воедино маленький красный паучок и девочка-подросток. Вера становится похожа на этого красного паучка, маленькое, незащищенное и слабое существо в руках Творца. Вера же становится и камушком на берегу, и черным крабом, и грибочками с бахромкой, ловящими перепады струй воды... И Вера плачет радостными слезами, которые сливаются с морской водой и становятся неотличимы друг от друга. Так героиня наконец решает примириться с Творцом и присоединиться к природному миру. «Природа велика и бессмертна, но она состоит из множества преходящих, быстро расцветающих и вянущих жизней»⁵¹¹, и она наконец-то по-своему завершила приручение маленькой героини.

В рассказах о животных Зиновьева-Аннибал нарисовала сложные, чувственные, красочные и противоречивые их образы. Но, помимо этого, они играют важнейшую роль в эстетической картине мира: формируют нравственность главной героини. Она проходит путь от знакомства с природой до сомнения в ее правоте и слиянию с нею в итоге. Вера прошла все эти этапы, весь долгий и мучительный процесс, чтобы наладить отношения с природой и понять существующие между человеком и природой противоречия. «Природа существовала до человека, существует в течение человеческой истории и будет существовать после исчезновения человека»⁵¹², — считают А. Ф. Лосев и М.А. Тахо-Годи. Это, конечно, по-своему благостный взгляд на развитие

the other, seeing her <...>» (перевод мой. – В. Л.)

⁵¹⁰ Зиновьева-Аннибал Л.Д. Медвежата // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 170.

⁵¹¹ Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., Высшая школа, 1990. С. 19.

⁵¹² Лосев А. Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М., Наука, 2006. С. 8.

космического процесс, ибо сейчас постчеловеческое существование природы вызывает большие сомнения. Но во времена Зиновьевой-Аннибал мыслилось именно так.

Зиновьева-Аннибал наделила главную героиню постижением божеского откровения, показала, что для нее «слияние с природой» — это «стремление сохранить свою свободу и независимость от гнева душных городов, от бесчеловечности <...>»⁵¹³. Но в то же время Вера осознала, что только человек способен внести в мир разумное и доброе начало, противостоять закону бесконечного поедания. Писательница подняла новую и животрепещущую тему: наличие в природе Мировой Души и отсутствие в ней Божеского откровения, добра и справедливости. Ее героиня, можно сказать, завершила поиск собственного религиозного самоопределения. Преодолевая сомнения и противоречия, главная героиня открывает свое сердце, чтобы приветствовать Бога, ощущает божественное существование и принимает дар Божьей благодати, понимая, однако, что человечество не всегда способно осуществить свое предназначение...

Таким образом, через взаимодействие и слияние героини Веры с животными и природой Зиновьева-Аннибал показывает историю взросления девочки и ее становления как молодой женщины, а акцент делается не на искусстве, мифологии или культуре. Уйдя из мира искусства и ограничив развитие рассказа взаимодействием с природой, автор доказывала, что таким образом осуществилась ее женская творческая идентификация. К. Келли утверждала, что в «Трагическом зверинце» «Зиновьева-Аннибал полностью отходит от эвфемистических и редуктивных традиций, в соответствии с которыми женская сущность обычно представлялась в женской прозе»⁵¹⁴. Она

⁵¹³ Там же. С. 66.

⁵¹⁴ Kelly Catriona. Configurations of Authority: Feminism, Modernism, and Mass Culture, 1881-1917 // A history of Russian Women's Writing. 1820-1992. Oxford, 1994. С. 159. «Zinov'eva-Annibal entirely departs from the euphemistic and reductive traditions according to which feminine interiority had customarily been represented in women's prose writing». (перевод

впрямую заявила что символистская мифологическая модель не служит источником или положительным фактором женского творчества. Нельзя более заставляет женщин играть роль жертв, приносимых на алтарь искусства, или делать из них трансляторов творчества мужчин-символистов. Именно в царстве природы женская креативность может состояться и быть ярко проявлена.

Заключение

Начало XX века стало важной вехой в русской литературе. Переход от века XIX к веку XX характеризовался обновлением различных форм и жанров художественного творчества, что способствовало возникновению новых литературных направлений и утверждению новых эстетических взглядов. Именно в это время женская литература утвердилась как необъемлемая часть литературного процесса, несмотря на все нападки и недовольство критиков.

В настоящее время проблема комплексного изучения русской женской литературы XX века стала реальностью. Большое количество вновь открытых имен и произведений расширило наши знания о литературе этой эпохи, и нам необходимо поместить эти произведения в более широкий контекст — как эпохи, в которую они были созданы, так и эпохи, в которой они были заново открыты. Интерес к творчеству маргинальных писателей Серебряного века растет.

Обобщая жизненный опыт и творческое развитие Л.Д. Зиновьева-Аннибал, можно констатировать, что в Серебряном веке, в центре которого все еще находился патриархатный дискурс (символистская эстетика чуть «подправила» его сменив ригоризм на признание участия «Вечной Женственности» в обновлении мира), хотя и не признавалась творческая субъектность женщины в полной мере, но все же начался учитывать роль женщины как медиатора творчества.. Ей удалось выйти из творческой «темницы» литературы.

Творения Зиновьевой-Аннибал находились в рамках символистской эстетики, где переосмысливались классические тексты, где подражание мужскому канону облегчало женщинам-творцам поиск и развитие. В то же время происходило и отталкивание от утвердившегося канона, в частности с помощью **пародии** (она расправилась с неомифологией предложив вместо нее женскую трактовку мифов). Так возникало пространство для роста.

Зиновьева-Аннибал была объектом пристального внимания и оценки

своих учителей и соратников, среди которых первое место отводится мужу, поэту В. И. Иванову. И одновременно она предприняла огромные усилия, чтобы перерезать эту пуповину. Так ею была выработана особая стратегия, которая в современной науке получила название «сила слабых»⁵¹⁵.

В данной работе анализируется процесс творческого развития Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал и становление ее личности как писательницы. Особое внимание в работе уделено ее творческим взаимоотношениям с Ивановым, для чего подробно рассмотрен ницшеанско-дионисийский комплекс его взглядов. Вяч. Иванов, соединив философские идеи Ницше и античную философию, попытался создать новую концепцию религиозно-художественного сообщества. Зиновьева-Аннибал охотно восприняла ее и разделила основные пункты. Но это была скорее имитация, которая со временем все больше обнаруживалась в ее творчестве, хотя внешне в житейском проявлении все шло довольно гладко.

Влияние Иванова на Зиновьеву-Аннибал очевидно в ее пьесе «Кольца», в которой отражены дионисийские темы и идея преодоления индивидуализма. Но тут уже демонстрируются и сомнения по поводу мистической концепции эротизма, разрабатываемой Ивановым. Пьеса раскрывает не только влияние дионисийства, но и глубоко личное понимание писательницей любви и свободы, подчеркивая сложность и многогранность ее творчества.

Следующим шагом «в сторону» от Иванова можно считать повесть «Тридцать три уroda». В повести критикуется попытка сохранить идеальную красоту с помощью искусства, что приводит к трагедии. В ней под видом близких отношений двух женщин и их трагического разрешения дано пророчество о гибельности прогнозируемых Ивановым эротических экспериментов, которые вскоре последовали и в реальной жизни. Самоубийство Веры — это приговор утопическому религиозно-любовному

⁵¹⁵ См.: Defarges, F. Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age // *Revue Russe*. Paris, 2018. N°51. С. 29-40.

ивановскому проекту, раскрывающий сложности и противоречия, возникающие при попытке воплотить философские идеалы в реальной жизни. Это приговор концепции жизнотворчества.

«Трагический зверинец» представляет собой вершину творчества Зиновьевой-Аннибал и знаменует полное овладение своими способностями, реализацию творческих возможностей и полноценное художественное самоопределение. Это выразилось не только в идейном плане, но и в выработке новой творческой манеры, уже далекой от символизма и приближающейся к неореализму. Новое понимание человека и природы, включение элементов психоанализа в автобиографическую канву привело к тому, что Зиновьева-Аннибал, опираясь на природное начало, предложила новый язык женской прозы нового столетия.

Последний момент раскрывается через освещение особых параметров **природного пространства**, которое прослеживается во всех ее произведениях (анализируется символика пространства в пьесе «Кольца», где особое внимание уделено дому и морской бесконечности, характеризуется «принадлежность» Веры в «Трагическом зверинце» к пространствам леса, моря, полей, это становится аналогом свободы и мечты). Особое место в диссертации отведено раскрытию **образности растений и цветов**, где обнаруживается интертекстуальность ее произведений (здесь особенно важна связь с античностью, прерафаэлитами и русской фольклорной традицией). Новаторским можно считать и новое прочтение Зиновьевой-Аннибал категорий «звериности» и «дикости», что стало видно при изучении **образов животных** в «Трагическом зверинце». Создание образа звероподобного сказочного существа — Царевны-кентавра — служит доказательством оригинальности понимания писательницей означенных проблем, которые сопрягаются с экологической проблематикой литературы XX века.

Все вместе позволило писательнице включиться в размышления о добре и зле, о женской природе, о предназначении человека и его спасении.

Религиозное преобразование неминуемо. Но пути к нему ведущие, предложенные писательницей, были новаторскими. Они говорили о возможности духовного преобразования, аккумулированного с гуманистическим потенциалом, наиболее полно раскрываемым женщиной нового времени. Так Зиновьева-Аннибал своим творчеством бросила вызов патриархатной культуре, стремящейся укрощать, поработать, доминировать. И в итоге уничтожать и искажать прекрасный лик Земли.

Среди своих современников-авангардистов Зиновьева-Аннибал занимает особое положение как женщина-писатель, что было одновременно и преимуществом, и недостатком, и, несомненно, сказывалось на оригинальности и независимости ее творчества. Рождение и воспитание в высокопоставленной аристократической семье наделило ее определенным авторитетом и уверенностью в себе, а также ценной финансовой независимостью. Став женой Иванова, она также участвовала в размышлениях и экспериментах интеллектуальной элиты. Вследствие этого бурная жизнь Зиновьевой-Аннибал, которую часто рассматривали лишь как иллюстрацию к теориям ее мужа, привлекала больше внимания, чем ее творчество. Но она сумела подтвердить, с одной стороны, благотворность идеи «жизнетворчества», как ее понимали символисты, а с другой — показать ее нежизнеспособность, приводящую к трагическому финалу. Для того чтобы оттенить ее уникальность, в работе проводится сопоставление выбранной ею модели творческого поведения с З. Гиппиус и Н. Петровской. И это показывает, что выбранная ею стратегия творческого самостояния была верной и плодотворной, но на том этапе общественного развития и гендерного порядка явно преждевременной. Однако она указала последующему поколению писательниц, как следует действовать, чтобы осуществить не фемининный, не феминистский, а фемальный выбор самоосуществления.

Библиография

Источники

1. Бальмонт К.Д. У Скандинавских скал // Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2010. 503 с.
2. Гиппиус З. Живые лица. Т. 2. Тбилиси, 1991. 474 с.
3. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. 494 с.
4. Иванов В.В. Собр. соч.: Т.2. Брюссель, 1974. 854 с.
5. Иванов В. Дневник Вяч. Иванова// Вячеслав Иванов. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 744–767.
6. Иванов В.И. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994, 428 с.
7. Иванов В.И. Кризис индивидуализма // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 831–840.
8. Иванов В.И. Ницше и Дионис // Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 715–726.
9. Иванов В.И. Новые маски // Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 76–82.
10. Иванов В.И. О достоинстве женщины // Собр. соч. в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 136–146.
11. Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 304.
12. Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал, переписка: 1894–1903. Т. 1. М., 2009. 752 с.
13. Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал, переписка: 1894–1903. Т. 2. М., 2009. 568 с.
14. Петровская Н. Sanctus amor М., 1908. 127 с.

Критическая и научная литература

15. Аверинцев С.С. Скворешниц вольных граждан...Вяч. Иванов:

путь поэта между мирами. СПб., 2002. 167 с.

16. Агеева В. Женское пространство. Феминистический дискурс украинского модернизма. М., 2008. 303 с.

17. Айхенвальд Ю.И. Л. Зиновьева - Аннибал. Трагический зверинец. Рассказы. СПб., Оры, 1907 // Русская мысль. 1907. N 8. Отд. II. С. 147–148.

18. Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: дис. ... канд. филол.: 10.01.01. Липецк, 1999. 213 с.

19. Амфитеатров А.В. Записная книжка // Против течения. Пб. 1908. С. 147–152.

20. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. 679 с.

21. Арзамасцева И.Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900-1930-х годов: дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. 452 с.

22. Баак Йоост Ван. Дом как утопия в русской литературе // Русские утопии. СПб., 1995. С. 136–153.

23. Баженова Е.В. Человек и животное в контексте культуры: опыт осмысления (конференции, публикации, выставки) // Человек в мире культуры. 2013. N 3/4 (7). С. 79–85.

24. Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2001. 240 с.

25. Бахтин М. Из лекций по истории русской литературы. Вяч. Иванов // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 394–403.

26. Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Собрание Собр. сочинений соч.: в 7 т. Т. 1. М.: Русское слово, 2003. 955 с.

27. Бахтин М.М. К вопросам самосознания и самооценки // Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 241–248.

28. Бахтин М.М. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 297–325.

29. Белый А.Л. Вейнингер о поле и характере // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., Прогресс, 1991. С. 100–105.

30. Белый А. Владимир Соловьев. Из воспоминаний // Книга о Вл. Соловьеве. М., 2009. С. 281—282.
31. Белый А. Зиновьева - Аннибал. Тридцать три урода // Перевал. 1907. N 5. С. 53.
32. Белый А. Северная симфония. М., 1904. 122 с.
33. Бердяев Н.А. Ивановские среды // Русская литература XX века / под ред. С. А. Венгерова. М., 2000. Т. 2. С. 461—463.
34. Бердяев Н.А. Из записной тетради // Дмитриев Н. К., Моисеев А. П. Философ свободного духа. М., 1993. 271 с.
35. Бердяев Н.А. Русская идея. Париж: YMCA-PRESS, 1971. 259 с.
36. Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С.232-265.
37. Бердяев Н. Самопознание. (Опыт философской автобиографии). М., Книга. 1991. 446 с.
38. Бердяев Н. Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. 240 с.
39. Бизе А. Историческое развитие чувства природы. СПб., 1890. 393 с.
40. Блискавицкий А.А. Философия искусства Вяч. Иванова. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04. М., 2013. 134 с.
41. Блок А.А. Владимир Соловьев и наши дни (К двадцатилетию со дня смерти) // Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М.-Л., 1962. С. 154—159.
42. Блок А.А. Литературные итоги 1907 года // Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 209—232.
43. Блок А.А. Стихия и культура // Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 350—359.
44. Бовуар С. Второй пол. СПб., 1997. 832 с.
45. Богомолов Н.А. ...И другие действующие лица // Переписка. 1894—1903 / Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. М., 2009. С. 22—59.

46. Богомолов Н.А. Дневники в русской культуре начала XX века // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 148–158.
47. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. 367 с.
48. Богомолов Н.А. На грани быта и бытия // Театр. 1993. N 5, С. 159–161.
49. Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: избранные страницы / Российская академии наук, Научный совет по истории мировой культуры. М., 1993. 340 с.
50. Богомолов Н.А. «Мы — два грозой зажженные ствола». Эротика в русской поэзии от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. 1991. N 11. С.56-65.
51. Брюсов В. Дневники 1891–1910. М., 1927. 203 с.
52. Быстров В.Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус: Петербургская биография. СПб., 344 с.
53. Бычков В.В. Соловьев и эстетическое сознание Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. Сборник: к 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А. Ф. Лосева. М., 2005. С. 11–29.
54. Вальтер Ф. Отто. Дионис и элемент влаги // Дионис, миф и культ. М., Клуб Касталия. 2016. 224 с.
55. Веселовский А.Н. Из поэтики розы // А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939. С. 132–139.
56. Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках. М., 1997. 745 с.
57. Волошин М.А. «Ярь». Стихотворение Сергея Городецкого // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 464–471.
58. Воронина Е.Н. Соловьевский миф о Софии в повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» // Литература и философия. СПб., 2000. С. 106–110.
59. Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. 717 с.

60. Гаврилина О.В. Чувство природы в женской прозе конца XX века дисс. канд. филол. наук. М., 2010. 216 с.
61. Голубкова А. Женское vs писательское. Трагическая судьба Нины Петровской // Новый мир. 2015. N 3. С. 199–202.
62. Городецкий С. Огонь за решеткой // Золотое руно. 1908. N 3–4. С. 95–96.
63. Грот Н.Я. Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой // Вопросы философии и психологии. 1893. N 16. С. 129–154.
64. Гулюк Л.А. Мифологема женственности в культуре Серебряного века: дисс. канд. философских наук. Белгород, 2007. 153 с.
65. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. 224 с.
66. Дешарт О. Вступительная статья // Иванов Вячеслав. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 7–227.
67. Дзуцева Н.В. «Вечная женственность» Вл. Соловьева в эстетико-философском дискурсе Вяч. Иванова // Соловьевские исследования. 2011. N 1. С. 93–99.
68. Долгополов Л. Рубеж веков — рубеж литературных эпох // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1985. С. 5–56.
69. Достоевский Ф.М. Бедные люди // Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. 519 с.
70. Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Собр. соч.: в 30 т. Т. 5. 407 с.
71. Жеребкина И. Феминизм и психоанализ // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие/ Под ред. И.А. Жеребкиной — Харьков: ХЦГИ, 2001. СПб. С. 346–369.
72. Зернов Н. Расцвет литературы и искусства // Русское религиозное возрождение XX века. Париж: YMCA-PRESS, 1974. Т. 1. С. 100—122.
73. Зобин Г.С. Вячеслав Иванов: путь жизни. М., 2022. 416 с.
74. Зусева-Озкан В.Б. «Мужская маска» женской поэзии: З.Н. Гиппиус и

ее последовательницы // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. N 1. С. 316–337.

75. Иванов - Венгеров - Переписка Вяч. Иванова с С.А. Венгеровым / Публ. О.А. Кузнецовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 72–100.

76. Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. 428 с.

77. Карпенко Е.Г. Тендерная проблематика в экологии // Введение в гендерные исследования. Ч. I: учебное пособие / Под ред. И.А. Жеребкиной. СПб., 2001. С. 493–507.

78. Келдыш В.А. Литература «серебряного века» как сложная целостность // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М., 2010. С. 9–77.

79. Климова С.М. Мифологема женственности в культуре Серебряного века и ее социокультурные воплощения // Вопросы философии: Научно-теоретический журнал. 2004. N 10. С. 151–156.

80. Козлова Л.Н. «Тридцать три уroda» Зиновьевой-Аннибал – о чем? Психологический аспект истории контактов семьи Волошина и семьи Вячеслава Иванова в Петербурге // Киммерийский тоpos: мифы и реальность: Сборник научных статей международной философско-культурологической конференции, пгт. Коктебель, 2013–2016 гг. Коктебель, 2017. С. 51–59.

81. Кондаков И.В., Корж Ю. В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. N 6. С. 176–186.

82. Кондрашова В.В. От диалога к соборности – эволюция общения с Другим в творчестве Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Поэтика феминизма. Нижний Новгород, 2022. N 2 (14). С. 54–62.

83. Котовчихина Н.Д. Насекомое как образ, символ, мифологема в русской литературе: системно-целостный подход // Мир науки, культуры, образования. 2019. N 2 (75). С. 535–537.

84. Крайний А. (Гиппиус З.Н.). Братская могила // Весы. 1907. N 7. С.

57–65.

85. Красиков С.П. Легенды о цветах. М., 1990. 303 с.

86. Кузмин М.А. Дневник 1905–1907 // Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2000. 607 с.

87. Курило Ю.И. Проблематика и поэтика малой прозы З. Н. Гиппиус 1890–1900-х годов (гендерный аспект): дис. ... канд. филолог. наук. М., 2012. 256 с.

88. Лавров А.В. Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. // А.А. Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 182–188.

89. Лавров А.В. Валерий Брюсов и Нина Петровская: Биографическая канва к переписке // Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913. М., 2004. 810 с.

90. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997. 184 с.

91. Лихачев Д.С. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд., доп. Л., 1971. 414 с.

92. Лопатин Л. Большая искренность // Вопросы философии и психологии. 1893. N 16. С. 109–114.

93. Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М., 2006. 418 с.

94. Ляпина Л.Е. Топос балкона в русской классической литературе // Славянские чтения VI. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akademiskais apgads «Saule», 2008. С. 87–96.

95. Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. 413 с.

96. Мережковский Д.С. Конец века. Очерки современного Парижа // Жилище славных муз: Париж в литературных произведениях XIV—XX веков М., 1989. С. 396–410.

97. Мерчант К. Смерть природы. Женщина, экология и научная

революция // Введение в тендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. СПб., 2001. С. 759–770.

98. Мескин В.А. Кризис сознания и трагическое в русской прозе конца XIX — начала XX века: дис. ... доктора филолог. наук: 10.01.01 М., 1997. 433 с.

99. Мильнер-Иринин Я.А. Женственность. О роли женского начала в нравственной жизни человечества. СПб., 2010. 320 с.

100. Минц З.Г. А.А. Блок и Вяч. Иванов // Ученые записки ТГУ. Вып. 604. Тарту: ТГУ, 1982. С. 97–111.

101. Миртов О. Зиновьева - Аннибал. Кольца // Образование. 1905. N 8. Отд. П. С. 97.

102. Михайлова М.В. ...Отвечает на наши горькие вопросы. Рец. на кн.: Строганова Е.Н. Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. // Новое литературное обозрение. 2021. Т. 168. N 2. С. 373–378.

103. Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» эпохи modern. // Женская драматургия Серебряного века. М., 2009. С. 5–60.

104. Михайлова М.В. «Трагический зверинец» Зиновьевой-Аннибал // Человек и природа. 1990. N 6. С. 65–74.

105. Михайлова М.В. Бывают странные сближенья... (С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) // Вопросы литературы. 1998. N 2. С.83-96.

106. Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе Серебряного века // Преображение. Русский феминистский журнал. 1996. N 4. С. 150–158.

107. Михайлова М.В. Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза», или «Яркий образ возможного счастья?» // Философские эманации любви. М., 2019. С. 63–98.

108. Михайлова М.В. Лидия Зиновьева-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996.

С. 319–332.

109. Михайлова М.В. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. Харьков, 1998. С. 117–132.

110. Михайлова М.В. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. Харьков, 1998. С. 117–132. [электронный ресурс]: http://az.lib.ru/p/petrowskaja_n_i/text_0030.shtml?ysclid=lcqs63kcy1470918874 (дата обращения: 10.11.2024).

111. Михайлова М.В. Люди и звери Е.Н. Чирикова // Чириков Е.Н. Зверь из бездны. СПб., 2000. 846.

112. Михайлова М.В. Писательницы Серебряного века в литературном контексте эпохи // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2001. N 1. С. 35–43.

113. Михайлова М.В. Психологизм в русской женской прозе Серебряного века // Женщины Серебряного века: жизнь и творчество: Тезисы докладов III научной конференции Российские женщины и европейская культура. СПб., 1996. С. 60–64.

114. Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // *Intelligencja: tradicja i nowe czasy*. Krakow, 2001. С. 159–172.

115. Михайлова М.В. Страсти по Лидии // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 5–24.

116. Михайлова М.В. Формулы любви Зинаиды Гиппиус // Гиппиус З. Проза поэта. М., 2000. С. 5–8.

117. Михайлова М.В. Эротика в творчестве русских писательниц Серебряного века // Феминистская теория и практика: Восток – Запад: Материалы международной научно-практической конференции 9–12 июня 1995 г. СПб., 1996. С. 9–12.

118. Мурьянов. М. Символика розы в поэзии Блока // Вопросы

литературы. 1999. N №6. С. 98–128.

119. Надеждин Н. Женщины в изображении современных русских женщин писательниц // Новый мир. 1902. N 92. С. 290–292.

120. Надъярных М. Ф. Художественный процесс рубежа XIX–XX веков. Константы переходности // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. М., 2017. С. 6–52.

121. Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Ученые записки ТГУ Вып. 813: Блоковский сборник. 8. Ал. Блок и революция. Тарту, 1988. С. 123–137.

122. Новополин Г.С. Порнографический элемент в русской литературе. Пб., 1909. 316 с.

123. Паперный В. О символизме Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена, 1998. С. 349–370.

124. Рассадин С.В. Фридрих Ницше и философия культуры русского символизма: дисс. ... канд. филос. наук. Тверь, 2001. 182 с.

125. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней. СПб., 2003. С. 275–276.

126. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. М., 2001. 960 с;

127. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 2. М., 2001. 768 с

128. Рябов О.В. Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново, 1997. 157 с.

129. Сабашникова М.В. Зеленая Змея. История одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. Вступ. ст. С.О. Прокофьева. М., 1993. 413 с.

130. Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы? // Новое литературное обозрение. 1997. N 24. С 359–372.

131. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема

"жизнетворчества". Воронеж, 1991. 316 с.

132. Синеокая Ю.В. Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение // Фридрих Ницше и философия в России: Сб. ст. СПб., 1999. С.7-37.

133. Синеокая Ю.В. Рубеж веков: русская судьба Сверхчеловека Ницше // Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. СПб., 1999. С. 58–74.

134. Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 627.

135. Соловьев В.С. Оправдание добра // Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1988. 899 с.

136. Соловьев В.С. Россия и вселенская церковь. М., 1911. 448 с.

137. Соловьев В.С. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России: Сборник / сост. и авт. вступ. ст. В. П. Шестаков; коммент. А. Н. Богословского. М., 1991. С. 19–76.

138. Соловьев В. С. Женский вопрос // Собр. соч. Т. 8. СПб., 1903. С.111.

139. Сомова В.С. «Дар золотой в его бросайте море своих колец...» - драма жизни в гранях быта («Кольца» Л. Зиновьевой-Аннибал) // Вестник Самарского гос. ун-та. 2013. N 8. 1 (109). С. 160–168.

140. Строганова Е. Н. Классики и современницы: Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века М., 2019. 400 с.

141. Тарский К. Удивительная драма // Московские ведомости. 1904. N 322.

142. Тахо-Годи А.А. Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999. 717 с.

143. Титаренко С.Д. Д.Г. Россетти и Вяч. Иванов: Платоновский мотив воссоединения душ и интермедиальная поэтика // Вестник Томского гос. университета. Филология. 2018. № 52. С. 216–230.

144. Титаренко С.Д. Мифопоэтика Вяч. Иванова: дисс. ... докт. филолог. наук. СПб., 2013. 514 с.

145. Томсон Д. Мужское Я в творчестве Зинаиды Гиппиус: литературный прием или психологическая потребность? // Преображение: Русский феминистский журнал. 1996. N 4. С. 138–149.
146. Топорков А.Л. Некоторые замечания по поводу переписки Вяч. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. // *Donum homini universalis*: Сборник статей в честь 70-летия Н.В. Котрелева. М., 2011. 424 с.
147. Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. 623 с.
148. Трофимова Е.И. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме (рец. на книгу) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2013. N 2. С. 212–216.
149. Троцкий С.В. Воспоминания // В.И. Иванов: *pro et contra*, антология. Т. 1 / Сост. К. Г. Исупова, А.Б. Шишкина; коммент. Е. В. Глухой, К. Г. Исупова, С. Д. Титаренко, А.Б. Шишкина и др. СПб., 2016. С. 565–585.
150. Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977. 576 с.
151. Тюрин А.Н. и Городницкая ой А.А. «Обнимаю вас и матерински благословляю...» Переписка Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал с Александрой Васильевной Гольштейн // Новый мир. 1997. N 6. С. 159–189.
152. Устинов А. Шишкин А. *Pictura Poema silens*: Мстислав Добужинский на “Башне” Вяч. Иванова. Статья первая: художественные контексты // *Europa orientalis*. 2017. N 35. Salerno. С. 355–389.
153. Фридлендер Г.В. Достоевский и мировая литература. Л., 1985. 456 с.
154. Фридлендер Г.Ф. М. Достоевский и его наследие // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 5–30.
155. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004. 405 с.
156. Ханзен-Леве А. Лес и болото // Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая

символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 634–638.

157. Харитонов Е.А. Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. 201 с.

158. Харитонов Е.В. Пространство игры в прозаическом цикле Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Трагический зверинец» // Известия Волгоградского гос. пед. университета. 2010. N 6 (50). С. 130–134.

159. Ходасевич В. Конец Ренаты // Некрополь: Воспоминания. М., 1996. С. 19–29.

160. Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вяч. Иванова // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. Tartu: Tartu university Press, 1997. С. 54–68.

161. Чеботаревская А. Н. Трагический зверинец. Рассказы. СПб., 1907. // Образование. 1907. No 7. Отд. III. С. 127–128.

162. Чулков Г. Годы странствий. М., 1999., 868 с.

163. Чулков Г. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. «Кольца» // Новый путь (Вопросы жизни). 1905. N 6. С. 258–259.

164. Чулков Г. Трагический зверинец // Товарищ. 1907. N 269.

165. Шахадат Ш. Лидия Зиновьева-Аннибал: «Тридцать три урода». Роман о художнике // Шахадат Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. М., 2017. С. 248–255.

166. Шекспир У. Сон в летнюю ночь // Шекспир У. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. Комедии. М., 1997. С. 125–329.

167. Шишкин А. Б. Символисты на Башне // Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый – Вячеслав Иванов – Александр Скрябин. М., 2012. С. 305–340.

168. Шоре Э. Феминистское литературоведение на пороге XXI века. К постановке проблемы (на материале русской литературы XIX века) // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 97–103.

169. Щербаков С.А. Растительный мир как природный, историко-культурный и духовный феномен в русской поэзии XX века: автореферат дис ... доктора филол. Наук 2013. 38 с.
170. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011. 400 с.
171. Эпштейн М. Юкина Е. Образы детства // Новый мир. 1979. N 12. С. 242–257.
172. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. 306 с.
173. Эпштейн М. Юкина Е. Образы детства // Новый мир 1979. N 12. С. 242–257.
174. Эткинд А.М. Религия Диониса // Эрос невозможного: история психоанализа в России. М., 1994. С. 49–53.
175. Эткинд Е.Г. Под микроскопом романа («Преступление и наказание») // «Внутренний человек» и внешняя речь М., 1998. 448 с.
176. Юнг К. Психология и литература // Психоанализ и искусство. М., 1996. С. 30–54.
177. Battersby C. Gender and Genius: towards a feminist aesthetics. London, 1990. 192 с.
178. Burgin Lewis Diana, Laid out in Lavender: Perception of Lesbian Love in Russian Literature and Criticism of Silver Age? 1893-1917 // Sexuality and the Body in Russian Culture. Redwood. 2022. Pp. 177-203.
179. Kelly Catriona. A history of Russian Women's Writing. 1820-1992. Oxford, 1994. 497 с.
180. Costlow J. The Gallop, the Wolf, the Caress: Eros and Nature in the Tragic Menagerie // The Russian Review, 1997. 56 (2). Pp. 192-208.
181. Costlow J. Landscapes of Girlhood: Forest Space in A Russian Childhood and The Tragic Menagerie // Mapping the Feminine: Russian Women And Cultural Difference. 2008. Pp. 113-131.

182. Costlow J. 'Introduction', in Lydia Zinovieva-Annibal, *The Tragic Menagerie*, trans. by Jane Costlow (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999). Pp. xi-xxi.

183. Heldt Barbara. *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington; Indianapolis. 1987. 174 p.

184. Marsh Rosalind. Introduction: New perspective on women and gender in Russian literature // *Gender and Russian Literature: New Perspective*, trans. and ed. by Rosalind Marsh. New York, 1996. p. 1-39.

185. Mihajlov M. *The Great Catalyzer: Nietzsche and Russian Neo-Idealism // Nietzsche in Russia*. Princeton University Press, 1986. p. 127–145.

186. Russ Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. Austin, 1983. 159 p.

187. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar. *The queen's looking glass: female creativity, male images of women, and the metaphor of literary paternity // The madwoman in the attic: the woman writer and nineteenth-century literary imagination*. London, 2000. 719 p.

188. Virginia Woolf. *Professions for Women // The Death of the Moth and Other Essays*. New York, 1974. 248 c.

189. 陈方, 俄罗斯文学的“第二性”. 北京: 北京语言大学出版社, 2015. 页数:260 (Чэнь Фан, "Второй пол" русской литературы. Пекин, 2015. 260 с.)

Словарь и энциклопедия:

190. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А-К / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1980. С. 295.; С. 638.

191. Кушлина О.Б. Л.Д. Зиновьева-Аннибал // *Русские писатели 1800–1917. Т. 2: Г-К / Главный ред. П. А. Николаев. М., 1994. С. 342–344.*

Интернет-ресурсы

192. Аверинцев С. Культура русского символизма в мировом контексте. К постановке вопроса // *In memoriam: Сергей Аверинцев. 2004. С 217–231.*

[электронный ресурс]:
<https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-russkogo-simvolizma-v-mirovom-kontekste-k-postanovke-voprosa-doklad-na-uchenom-sovete-mgu-16-dekabrya-2002-g> (дата обращения: 06.04.2024)

193. Брылина И.В. Философия русского эроса как социокультурный феномен // Евразийство и мир. 2014. № 3. [электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-russkogo-erosa-kak-sotsiokulturnyy-fenomen-1> (дата обращения: 10.01.2024)

194. Гайденоко П. Соблазн «святой плоти» (Сергей Соловьев и русский серебряный век) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 83 [электронный ресурс]: <https://voplit.ru/article/soblazn-svyatoj-ploti-sergej-solovev-i-russkij-serebryanyj-vek/?ysclid=le0cendbaj204579754> (дата обращения: 04.06.2024)

195. Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского. М., 2010. [электронный ресурс]: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/126#source (дата обращения: 08.08.2024)

196. Ключ Эдит. Ницше в России: Революция морального сознания. СПб., 1999. [электронный ресурс]: <https://nietzsche.ru/around/russia/klust/> (дата обращения: 08.08.2024)

197. Львова Н. Холод утра (несколько слов о женском творчестве) // Жатва. 1914. Книга V. [электронный ресурс]: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/lvova-holod-utra.htm?ysclid=lyzmpu8f3j308822695> (дата обращения 11.06.2024.)

198. Михайлова М.В. Велавичюте О. Жизнь и литература в судьбе Нины Петровской. [электронный ресурс]: https://articulationproject.net/6122#_ftn15 (дата обращения: 20.08.2024)

199. Михайлова Т. Старца великого тень... рец. на: Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. Роман, рассказы, эссе, пьесы // Знамя. 1999. № 10. С. 228–230 [электронный ресурс]:

<https://magazines.gorky.media/znamia/1999/10/lidiya-zinoveva-annibal-tridczat-tri-uroda-lydia-zinovieva-annibal-the-tragic-menagerie.html> (дата обращения: 06.04.2023)

200. Суковатая В.А. «Тридцать три уroda» Лидии Зиновьевой-Аннибал, или Эротический “Другой” женской наррации // Гендерные исследования. 1999. № 2. [электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/318100397_33_uroda_Lidii_Zinovvoj_Annibal_ili_Eroticeskij_Druoj_zenskoj_narracii_Gendernye_issledovania_1999_No_2 (дата обращения: 11.05.2023)

201. Davidson P. Lidiia Zinov'eva-Annibal's The Singing Ass: A woman's view of men and Eros // Gender and Russian Literature Cambridge, 1996. С. 155–183. doi:10.1017/CBO9780511554100.009 [электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/321288510_'Lidiia_Zinov'eva-Annibal's_The_Singing_Ass_A_Woman's_View_of_Men_and_Eros (дата обращения: 21.01.2023)

202. Defarges F. Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age. Paris: Revue Russe N°51. 2018. С. 29–40. [электронный ресурс]: https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2018_num_51_1_2866 DOI: 10.3406/russe.2018.2857 (дата обращения: 21.08.2023)

203. Defarges F. Lidia Zinovieva-Annibal: la construction d'un sujet féminin dans la littérature de l'Âge d'argent. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. 321 с. [электронный ресурс]: https://theses.hal.science/tel-03226167v1/file/DEFARGES_francoise_vd.pdf дата обращения: 21.02.2023)

204. Lanser S. In a class by herself: self-silencing in Riccoboni's Abeille. // Fiction of authority: Women Writers and Narrative Voice. Cornell University Press. 1992. 287 с. [электронный ресурс]: <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6vm> (дата обращения: 21.02.2023)

205. Presto J. Women in Russian Symbolism: Beyond the algebra of love. In A. Barker & J. Gheith (Eds.), *A History of Women's Writing in Russia* 2002. pp. 134-152. Cambridge: Cambridge University Press. [электронный ресурс]: https://archive.org/details/historyofwomensw0000unse_k1z7/page/n9/mode/2up (дата обращения: 21.04.2023)

206. Rosenholm Arja, Savkina Irina. “‘How Women Should Write’: Russian Women’s Writing in the Nineteenth Century.” *Women in Nineteenth Century Russia: Lives and Culture*, edited by Wendy Rosslyn and Alessandra Tosi, 1st ed., Open Book Publishers, 2012, pp. 161–208. [электронный ресурс]: <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjzsk.12>. (дата обращения: 01.02.2024)

207. Showalter E. *The literature of their own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, 2020. 384 с. [электронный ресурс]: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv173f0v7> (дата обращения: 12.12.2024)