

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/VRSUFE>
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО И З.Н. ГИППИУС

© 2023 г. В.Б. Зусева-Озкан

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 09 января 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 07 февраля 2023 г.

Дата публикации: 25 сентября 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-82-105>

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
(проект № 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) в ИМЛИ РАН*

Аннотация: В статье выявляются закономерности в выстраивании женских образов Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус во всем корпусе драматургии обоих писателей. Хотя их пьесы связаны целым рядом общих мотивов, тем и образов, конструирование фемининности писателями-супругами во многом различно. Мережковский традиционнее Гиппиус: в его пьесах женские фигуры, как правило, оказываются лишь фоном для мужского персонажа, который мечется между «двух любовей», предчувствуя, но не будучи в состоянии принять истину Третьего Завета. Поэтому героини либо воплощают два лика Эроса, либо просто представляют собой вариации константных для литературы и культуры женских типов вроде «амазонки», «утешительницы», «сильной женщины» и др. У Гиппиус женские фигуры выдвинуты на первый план — именно они решают экзистенциальные вопросы. Их основная характеристика — стремление к «тому, чего нет на свете», и если мужских персонажей Мережковского занимает прежде всего любовь к женщинам, то женских персонажей Гиппиус — попытки обрести некий «смысл», преобразить жизнь, Россию и себя.

Ключевые слова: Д. Мережковский, З. Гиппиус, драматургия, фемининность, женские персонажи, Третий Завет, святая плоть.

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: *Зусева-Озкан В.Б. Типология женских образов в драматургии Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 3. С. 82–105. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-82-105>*



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 3, 2023

TIPOLOGY OF THE FEMALE CHARACTERS IN D.S. MEREZHKOVSKY'S AND Z.N. GIPPIUS' PLAYS

© 2023, Veronika B. Zuseva-Özkan

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: January 09, 2023

Approved after reviewing: February 07, 2023

Date of publication: September 25, 2023

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with financial support of the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>).

Abstract: The article reveals patterns in the construction of female characters in the entire corpus of D.S. Merezhkovsky's and Z.N. Gippius' dramas. Although their plays are connected by a number of common motifs, themes and images, the construction of femininity by the husband-and-wife authors differs in many ways. Merezhkovsky is more traditional than Gippius: in his plays, female figures, as a rule, turn out to be only a background for a male character who suffers between "two loves," anticipating, but not being able to accept the truth of the Third Testament. Therefore, the female characters either embody two faces of Eros, or simply represent variations of female types constant for literature and culture, such as the "Amazon," "comforter," "strong woman," etc. In Gippius, female figures are brought to the fore, it is they who solve existential issues. Their main characteristic is the desire for "that which is not of this world." The male characters of Merezhkovsky are mainly occupied by their love for two different women, while the female characters of Gippius are occupied by their attempts to find some "meaning," to transform life, Russia and themselves.

Keywords: D. Merezhkovsky, Z. Gippius, plays, femininity, melodrama, female characters, Third Testament, sacred flesh.

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. "Typology of the Female Characters in D.S. Merezhkovsky's and Z.N. Gippius' Plays." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 3, 2023, pp. 82–105. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-3-82-105>

Цель этой статьи состоит в том, чтобы выявить закономерности в выстраивании женских образов Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус в их драматургии. Сразу нужно оговориться, что, во-первых, пьесы обоих авторов не отделены стеной от их произведений в других родах и жанрах, так что ряд образов с типичными для них мотивами и проблематикой можно также наблюдать, например, в эпической прозе Гиппиус и Мережковского. Однако в пьесах эти образы как бы «дистиллированы», лишены характерной для прозы возможности сугубой интроспекции и поэтому заслуживают быть рассмотренными специально. Во-вторых, хотя творческие индивидуальности двух писателей, безусловно, различны, их пьесы объединяет целый ряд общих тем и проблем, которые отразились в конструировании обоими фемининности. Мы постараемся установить, какие женские типы и связанные с ними мотивные комплексы свойственны обоим авторам (особенно учитывая их соавторство в случае пьесы «Маков цвет»), а какие — только Гиппиус, с одной стороны, и Мережковскому — с другой: в зоне внимания будут моменты как общности, так и различия. Хотя пьесы обоих писателей по отдельности не раз рассматривались в научной литературе [2; 3; 4; 5; 7; 13; 14], именно такой ракурс исследования, подразумевающий сопоставление драматургического корпуса писателей-супругов в аспекте конструирования ими фемининности, до сих пор не имел места.

Как известно, театр Мережковского в гораздо большей степени «исторический», нежели театр Гиппиус: писательницу интересуют современные ей сюжеты, хотя они и могут принимать «вневременное», символическое освещение. Напротив, сюжеты драм Мережковского, за небольшими исключениями, либо прямо заимствованы из истории (как в пьесах

«Павел I», «Романтики», «Юлиан Отступник», «Царевич Алексей»), либо отнесены к весьма условному историческому прошлому («Митридан и Натан», «Сильвио»). Это обстоятельство влияет и на конструирование женских образов. Кроме того, если у Гиппиус именно женские фигуры выдвинуты на авансцену, то у Мережковского — мужские. В итоге Мережковский в своих пьесах конструирует фемининность более традиционно, нежели Гиппиус.

Начать стоит с того, что Мережковский склонен к тому типичному *«удвоению» и взаимному противопоставлению женских образов*, которое само по себе составляет целую традицию — речь идет «об инвариантной паре женских персонажей, которая появилась в русской литературе приблизительно в первой трети XIX в.» [11, с. 129] под влиянием романтических поэм Байрона, причем обязательно «с противостоянием женских персонажей связан третий персонаж — герой, делающий выбор между двумя женщинами. Один из первых образцов такого противопоставления — поэма “Бахчисарайский фонтан” — акцентирует не только психологический контраст между “страстной” и “пламенной” Заремой и “младенчески” невинной, кроткой Марией, но и принадлежность героинь к разным культурам, мусульманской и христианской...»; «в прозе Тургенева, Толстого, в драматургии Блока выбор между двумя героинями означает также выбор между двумя системами ценностей» [11, с. 131].

Все указанные особенности характерны и для драматургии Мережковского, где отмеченная коллизия приобретает специфический оттенок темы *«двух любовей»*, как это происходит, например, еще в ранней комедии «Осень» (1886), а в более выраженном виде — в пьесах «Будет радость» (1914), «Юлиан Отступник» (1916–1919), в киносценарии «Данте» (середина 1930-х). В них герой замкнут в безвыходном положении одновременной любви к двум героиням, воплощающим ее разные типы — плотскую и духовную. По-видимому, эта коллизия теснейшим образом связана с концепцией Третьего Завета, а именно идеей о том, что вслед за Царством Отца (Ветхий Завет) и Царством Сына (Новый Завет) наступит Царство Духа, в котором соединятся Отец и Сын. Именно инстинктивные чаяния этого Третьего Завета объясняют терзания его героев, не способных ни отвергнуть одну из женщин, ни примирить обе любви. При этом, хотя Мережковского, как известно, не удовлетворяло абсолютизирование духа

в ущерб плоти (и, соответственно, «победа» христианства над древним язычеством не виделась ему окончательной и безусловной) [2, с. 13; 6, с. 794; 9, с. 90], в его пьесах во всех случаях духовная любовь оказывается несколько «выше», предпочтительнее любви исключительно плотской — хотя и тоже не способной ни спасти героя, ни вполне удовлетворить его.

В ранней комедии «Осень» плотская любовь представлена в образе помещицкой дочери Аделаиды — красивой, но упорно перебирающей женихов и стремительно движущейся к стародевичеству, а духовная — в образе сироты, бедной воспитанницы Наташи. Герой, богатый помещик Дмитрий Николаевич Волков, находит себя в сетях Аделаиды, чью внутреннюю пустоту прекрасно осознает, но в которой видит сродство себе; кроме того, она физически привлекает его, несмотря на начавшееся «увядание»: «...есть вот <...> что-то в наружности, в голосе, в глазах, что влечет меня к ней, и нельзя противиться этой бессмысленной, стихийной силе. <...> Я говорю себе — она глупая, пошлая, будет некрасивой — и все-таки люблю» [18, с. 89–90]; «...Аделаида мне близка, я люблю ее, как любят собственные недостатки...» [18, с. 91].

Поскольку «Осень» — комедия, в ней все разрешается наилучшим образом: друг Волкова Молотов, чтобы освободить его от безрассудной страсти к Аделаиде и будущей несчастной семейной жизни, увлекает ее, и их поцелуй видит Волков, после чего резко излечивается от наваждения и, ощущая себя человеком слабым, который способен изменить свою жизнь только с опорой на кого-то более сильного, спешно делает предложение Наташе. Волков не то чтобы резко влюбился в нее, как ранее в Аделаиду (ход традиционной комедии или водевиля), но любит ее иной, духовной любовью: «Как часто влюбляются, как редко любят! Не жалейте, что у меня нет к вам такой [подчеркнуто Мережковским. — В.З.-О.] любви. Оставьте влюбленность Аделаиде и подобным ей... Но если любовь — пробуждение всего лучшего и святого в человеке, если она всё равно что жертва Бога и добра — я люблю вас всеми силами души, Наташа...» [18, с. 97].

При этом образы героинь полны множества штампов, нередко внешнего противоположного характера. Аделаида, с одной стороны, мечтает об ультраромантической любви типа «страсти в ключья» («...я именно и хочу, чтоб <...> он страдал, чтоб я томилась... Он шепчет “люблю!”... Но нас различают... и потом много-много всяких событий.... Но он все побеждает...» [18,

с. 82]) — и именно поэтому так легко поддается обману Молотова. С другой стороны, она предельно холодна и, если и служит предметом плотской страсти Волкова, сама совершенно недоступна такому чувству — больше всего она любит свою кошку («стародевический» мотив) и не прочь выйти замуж за богатого старика-генерала. Наташа же являет собой жертвенный женский тип: «Я буду всегда с тобою. [<...> *И мне ничего не надо. Даже твоей любви. <...>*» [18, с. 98].

В трагической пьесе «Будет радость», спроецированной на романы Ф.М. Достоевского, две женщины, которых любит герой Федор Иванович, тоже жестко противопоставлены. Пламенную плотскую страсть вызывает в нем его молодая мачеха, бывшая актриса Татьяна Алексеевна, любовь духовную — курсистка Катя. При этом в пьесе присутствует брат Федора Гриша, тоже любящий Катю, категорично судящий брата и мечтающий о монастыре, осуждающий жизнь как таковую. Его аскетизм и ненависть к Федору, рядящиеся в одежды справедливого негодования, в конечном итоге предстают как нечто глубоко пагубное. Федор же, вступивший в связь с мачехой, совершивший грех самоубийства, напротив, оправдывается. Видимо, дело в том, что он воплощает собой тягу человечества к Третьему Завету, к соединению духа и плоти, к которому оно еще не готово, — отсюда и трагизм его судьбы. Он говорит Татьяне: «За Катей-то, за Катей смотри! Я ведь на все способен, “плюю на все”. Люблю тебя и ее, обеих вместе. Почему нельзя обеих?..» [18, с. 344]; Татьяна Кате: «Любит вас, да ведь и меня любит. Обои вместе. Невозможно? Для других невозможно, а для него все возможно» [18, с. 365].

Перед самоубийством Федора, попытавшегося прогнать Татьяну, избавиться от страсти к ней, у него происходит важный разговор с Катей:

Федор. И что люблю обеих вместе? А разве можно обеих вместе даже такому, как я, разве можно, Катя? <...>

Катя. Вы одну любите.

Федор. Кого? <...> И вы, Катя, не знаете?.. Я тут сейчас едва не убил ее, как собаку. Как собаку, выгнал... и все-таки люблю? <...> И к ней вернуться? От вас — к ней? Или к другой — все равно. И другая — тоже она. Она одна — всегда, везде. Только вы и она. Обои вместе нельзя, а одну не могу... [18, с. 368]

Последняя реплика Федора может быть истолкована двояко: во-первых, речь явно идет о двух типах любви («вы и она»), т. е. о темной страсти и о любви-успокоении, просветлении. Во-вторых, возможно, имеется в виду, что эти две любви, вопреки их внешней антиномичности, едины; здесь ощущается отсылка к знаменитому стихотворению З.Н. Гиппиус «Любовь одна» (1896), провозглашающему единство Эроса вопреки его внешне различным, множественным объектам, невозможность измены в принципе:

Единый раз вскипает пеной
И рассыпается волна.
Не может сердце жить изменой,
Измены нет: любовь — одна.

<...>

Любви мы платим нашей кровью,
Но верная душа — верна,
И любим мы одной любовью...
Любовь одна, как смерть одна [17, с. 90].

Хотя две женщины, воплощающие, с одной стороны, «любовь-страсть, плотское вожделение, Эрос, тяготение пола к полу» и «любовь-милосердие, сострадание, всепрощение, любовь девственную» [19, с. 466] — с другой, вроде бы «равноправны», поскольку в них выражаются два начала любви, которые должны сойтись в Третьем Завете, они все-таки изображены в аксиологическом смысле неравноценно (что мы уже отмечали в «Осени»). Катя не имеет отрицательных качеств, она подана как провозвестница грядущего чуда, тогда как Татьяна, хотя и не изображена одной краской (в отличие от Аделаиды), все же явно «проблемна». Вроде бы она искренне любит Федора, пусть и темной, сладострастной любовью, и готова для него на все, лишь бы он не прогонял ее. Ей не чужды отчасти материнский оттенок чувства к герою («мальчик мой, родной, любимый, единственный!» [18, с. 366]), любовь-жалость («Жалеешь. Вы все жалеете. Нет такой гнусности, на которую женщина не пошла бы из жалости» [18, с. 343]). С другой стороны, Федора раздражает в ней ее пошлость:

Татьяна. Федя, милый, если бы я могла взять весь ужас, весь грех на себя! Пусть грех, кто любит, нет греха. <...> Огонь страсти очищает все...

Федор. «Огонь страсти»... Эх, Таня, откуда у тебя такие слова? Помолчи, — ты лучше всего, когда молчишь [18, с. 344].

В ней слишком много *актрисы* — в этом образе Мережковский собирает стереотипы о распущенности, неблагодарности актрис, неспособности жить спокойной жизнью, стремлении к страстям, «современной пошлости», наконец, просто алчности. Когда Федор стреляется, на его могилу ходят только Катя и отец, тогда как Татьяна лишь пишет им письма с просьбами о деньгах. Таким образом, сопоставление двух женских характеров в «Будет радость» опять же показывает предпочтение, оказываемое Мережковским условно «идиллической» героине перед «демонической» и любви «девственной» перед любовью — «древним ужасом» половой страсти, хотя, согласно его собственным антиномиям, обе если не равноценны, то одинаково нужны для рождения новой, небывалой любви, основанной на Третьем Завете.

В пьесе «Юлиан Отступник» победа любви девственной выражается в том, что героиня-язычница, эллинка Арсиноя, в начале побуждавшая Юлиана к восстанию против галилеян и галилейского бога, в итоге становится послушницей¹, «невестой Христовой», и недоступна для героя так же, как его собственная жена Елена, пламенная христианка, которая живет мо-

¹ Примечательно, однако, что и будучи язычницей, любящей «сильных и злых», призывающей Юлиана «не бояться ненависти», Арсиноя сравнивается с девственной Артемидой и так и не становится любовницей героя:

Юлиан. <...> О, Афродита, я буду любить тебя вечно...

Арсиноя (смеется). Афродита?

Юлиан. Нет... Артемида...

(*Юлиан целует Арсиною.* Она ускользает и убегает <...>) [18, с. 378].

В романе «Смерть Богов: Юлиан Отступник» (1895), на основе которого создан пьеса, Арсиноя не убегает от Юлиана, а Елена переживает насилие над собой. С большой степенью вероятности изменения повлекла за собой привычка к театральной цензуре, необходимость избежать показа эротических сцен. Кроме того, в романе отчетливо ощущается противопоставленность двух линий, связанных с женскими персонажами; в пьесе победа любви девственной оказывается нагляднее (что в принципе соответствует эволюции Мережковского, чем дальше, тем менее охотно использовавшего эротический элемент в своих произведениях).

нашей жизни. Про обеих Юлиан в конце говорит: «Обе мертвые, мертвые...» [18, с. 388], — имея в виду как раз абсолютизацию духа обеими, их презрение к плоти; причем, как Катя в пьесе «Будет радость», он изъявляет уверенность в том, что «будет чудо» [18, с. 398], — видимо, когда соединятся «правда скованного Титана с правдой Иисуса Распятого» [18, с. 394]. А в киносценарии «Данте» любовь духовная, небесная и вовсе с самого начала вознесена на недостижимый пьедестал; полюсом же земной любви выступает не столько жена поэта Джемма Донати, сколько уличные «девчонки», пробуждающие у поэта «сладострастную похоть»: «Самое страшное не то, что я изменял Беатриче с одной из многих девчонок, а то, что я люблю их обеих вместе. Только пел неземную любовь, как начинал петь совсем иную, нечистую. <...> Нравилось мне это смешение светлого с темным, небесного с подземным, — полета с падением» [18, с. 470]. Тема двух любовей здесь звучит той же формулой, что в пьесе «Будет радость», несмотря на «множественность» тех, кто воплощает темный Эрос. Примечательно, однако, что мотив земной и небесной любви как любви единой, свершившейся, звучит в самом финале сценария, когда Данте умирает и явившаяся ему Беатриче впервые целует его: «Тихо уста припали к устам, и этот первый поцелуй любви был тем, что казалось людям смертью Данте, а для него самого было вечною жизнью — Раем» [18, с. 505].

Таким образом, *выступая как воплощения земного и небесного Эроса*, женские персонажи пьес Мережковского существуют в основном *для и вокруг героя*, а не сами по себе. Пара «демонической» и «идиллической» героинь глубоко традиционна — *полярность репрезентации женщины* составляет топос маскулинного гендерного порядка, о котором писала еще К. Эконен: «...женщина представлена либо прекрасной (бестелесной, пустой, формируемой...), либо падшей (телесной, активной, сексуальной, угрожающей)» [15, с. 30]. Эти полюса отрефлексируются в статье З.Н. Гиппиус «Зверь-бог» (1908) — даже в самом ее заголовке. Такова в конечном счете и полярность двух героинь, воплощающих два разных типа любви и «крутящихся» вокруг мужского персонажа, как вокруг Солнца, у Мережковского.

Эта же полярность явлена в ранней «фантастической драме» «Сильвио». В пьесе два значимых женских персонажа — куртизанка Беатриче и неизвестная женщина, которая является герою в момент отчаяния и явно отмечена божественным Провидением. Куртизанка изображена в со-

ответствии с рядом стереотипов («Скорее возьмем / Все, что взять только можно от жизни!», «Я пороком моим насладиться спешу» и пр. [18, с. 140]). Сильвио возводит ее на трон при своем «оргиастическом» дворе, она проповедует философию *carpe diem*, а в момент прозрения и разочарования Сильвио, его неудовлетворенности своим жребием она стремится вернуть его к былым утехам, доказать ему, что «есть один закон, / Одна лишь правда — наслажденье!» [18, с. 156]. Однако герой отталкивает ее, чувствуя воплощенную в ней *vanitas vanitatem* и стремясь к тому, что больше «ужаса» телесности. Напротив, вестницей иных миров, жизни в Боге, который и есть, по Мережковскому, единственный источник и смысл бытия, выступает безымянная женщина-вдова, которая поначалу является перед Сильвио, ища защиты, как бедная просительница. Но в ходе беседы создается впечатление, что она вовсе не бедная вдова, а существо неземное, божественная вестница, возвращающая Сильвио смысл существования:

Сильвио.

Святая.

Мне надо бы упасть к ногам твоим, рыдая,
Ведь ты спасла меня... О, что вся власть царей
Пред детской простотой и кротостью твоей?..
<...>

Женщина.

О, Сильвио, мой милый!

Вперед! Ты должен жить и победить в борьбе,
Теперь мой труд свершен, я не нужна тебе;
Прощай! Спаси тебя Создатель и помилуй [18, с. 165–166].

Некая новизна здесь состоит разве что в том, что женщина эта не молодая и не красивая, не является претенденткой на любовь героя. Она скорее воплощает материнскую ипостась, хотя показательно, что настоящая мать Сильвио, королева, у которой его отец отнял в младенчестве сына, испугавшись предсказания о грядущих его бесчинствах, ни разу не появляется в пьесе; все идеологические позиции принадлежат мужским персонажам, только их поступки двигают действие. Женские же персонажи сведены к аллегорическим фигурам.

В ряде других пьес Мережковского женские персонажи, явно находящиеся на вторых ролях, играют традиционную роль *утешительниц* мужчин, единственно способных «укротить» царский гнев. Таковы, в частности, любовница императора княгиня Анна Гагарина в пьесе «Павел Первый» (1907) и Екатерина I, супруга Петра Великого, в «Царевиче Алексее» (1920). В этой их способности умирять гнев царя прочитывается типично женская «власть слабых»: как пишут Е. Здравомыслова и А. Темкина, «власть как способность действовать — это не только принуждение и доминирование сильного, но и влияние исподволь, это манипулирование и скрытые способы достижения целей» [8, с. 75], которыми и характеризуется «женская власть» в патриархатном обществе. И княгиня Гагарина, и Екатерина осуществляют свою власть над Павлом I и Петром I соответственно в виде «механизма манипулирования, т. е. непрямого и часто индивидуализированного влияния на власть имущих» [8, с. 77]. Обе воплощают собой островок частного в море государственного, мир отдыха и покоя среди бушующего моря, и обе видят в правителях сугубо их человеческую, приватную ипостась.

Более интересны в этих пьесах фигуры великой княгини Елизаветы, супруги Александра Павловича, и дворовой девки Ефросиньи, любовницы царевича Алексея. Они воплощают разные стороны Эроса: Елизавета сравнивается с душой-Психеей (хотя оказывается, что это далеко не единственная ее ипостась), Ефросинья, напротив, с Афродитой — царевич Алексей, подобно Юлиану Отступнику перед Арсиноей, восклицает: «Венус! Венус! Царица моя!» [18, с. 423] (причем она так же «вырывается и убегает»). Ефросинья не только воплощает «темный Эрос» с его ужасами (в частности, она губительна для Алексея и в самом непосредственном смысле, поскольку предает его на суде Петра) — с ней связано несколько более общих стереотипов изображения женщин. Так, она, видимо, испытывает по отношению к Алексею гнев и обиду — выясняется, что некогда он взял ее силой, воспользовавшись и физическим, и социальным превосходством: «А ты думал, люблю? Когда над глупой девкой ругался, насильничал, пьяный, ножом грозил, — тогда б и спрашивал, люблю аль нет? <...> Царицей-де будешь, — вишь, чем вздумал манить! Да, может, мне девичий-то стыд и воля дороже царства твоего. <...> У, бесстыдник! Избей я тебя, как собаку, а потом помани только, свистни, — опять за мной побежишь, язык высуня, что кобель за

сукою» [18, с. 430]. И Ефросинья права в своем предположении: благодаря «власти пола» она стала для Алексея «Белой Дьяволицей», властительницей Венерой, перед которой он слаб.

Но далее этот сложный комплекс отношений оказывается еще более запутанным — в следующей сцене, когда Алексей в гневе бросается на нее и пытается задушить, Ефросинья выказывает жажду быть усиленной, отражающую тайные желания патриархатного сознания, в рамках которого женщина всегда якобы мечтает о подчинении мужчине и тем самым наиболее полном соединении с ним: «...и все-то мы, бабы, глупые, злые, а я пуще всех. Дал мне Бог сердце несytое. И вижу, что любишь, а мне все мало, — чего хочу, сама не знаю. Чтой-то, думаю, голубчик мой тихонькой, никогда поперек слова не молвит, не рассердится, не поучит меня, глупую? Рученьки его я над собою не слышу, грозы не чую. Не мимо-де молвится: кого люблю, того и бью. Аль не любит? А ну-ка, рассержу я его, попытаю, что из него будет? А ты — вот ты каков! Едва не убил. <...> Помнить буду и любить буду, вот как!» [18, с. 432]. Но за этим признанием Ефросинья сразу уговаривает Алексея вернуться к отцу, что тот в итоге и делает. Тем самым (и в связи с дальнейшим ее поведением на допросах) ее подчинение ему предстает ложным, и она оказывается погубительницей героя, испытывающей к нему в лучшем случае любовь-ненависть.

Ведет за собой Александра Павловича и его супруга Елизавета. Окружающие, включая Павла, сравнивают ее с Психеей, а Александра — с Амуром; в связи с ней возникает и образ бесплотной Эвридики «под сводами ада» (адом же является сама Россия, включая двор, под тиранией и сумасбродством Павла). Александр говорит: «Как тебе это белое платье к лицу! Когда ты так стоишь надо мною, светлая, светлая, в сумерках, то как будто Эвридика или Психея...» [18, с. 213]; подчеркивается и духовная любовь между ними: «А рук не целуйте. Оставьте, не надо. Помните, намедни вы сказали, что мы с вами как брат и сестра? Брат и сестра...» [18, с. 213–214]. Елизавета отвергает роль Психеи: «...я не хочу быть Психеей! Слышите, не хочу. Надоело, опротивело... Амур и Психея — какой вздор!» [18, с. 214]. Она не может быть Психеей в аду, Психеей посреди рабства. В частности, она проявляет смелость, встав между Александром и императором Павлом:

Павел. Лжешь, негодяй, опять лжешь! (*Занося трость.*) Я тебя!..

Елизавета (удерживая Павла за руку). Как вам не стыдно?..

Павел (отталкивая Елизавету). Прочь!..

Елизавета. Рыцарь Мальтийского ордена — женщину?..

Павел (отступая). Да, рыцарь... Вы правы, сударыня! Прошу извинения. Погорячился... Какая вы, однако, смелая! Я и не знал. Психея — и вдруг... [18, с. 216]

Но еще важнее, что именно Елизавета толкает колеблющегося, противящегося Александра к участию в заговоре против Павла: «Что же делать, Саша? Надо...»; «Не знаю, простит ли Бог, но мы должны» [18, с. 218]. Женщина здесь, с одной стороны, принимает на себя *роль сильного*, а с другой — вновь становится *темной, губительной силой*, поскольку навлекает на Александра грех отцеубийства.

Сильные и решительные женщины, доминирующие над слабыми мужчинами, появляются у Мережковского также в пьесах «Романтики» (1914) и «Гроза прошла» (1892) — не случайно, что именно в них женские фигуры *выходят на первый план*. В «Романтиках» возникает целая россыпь женских характеров, и при этом сильно звучит тема *«безбрачного брака»* и вообще безбрачия, а также *отвратительности для женщины физической любви*. Основанная на истории семейства Бакуниных и знаменитой «борьбы за Варенькино освобождение» из брака, пьеса изображает, в частности, трех сестер. Младшая из них, Ксандра, являет собой тип безбрачной «амазонки» — смелой, решительной, отчетливо видящей подчиненное положение женщин в обществе и с отвращением думающей об отношениях с мужчинами. Показателен ее диалог с сестрой Душенькой в начале второго действия, из которого я приведу только фрагменты:

Ксандра. <...> Наезжусь вволю верхом, да на казачьем седле, по-мужски, в штанах! <...> Сама Жорж-Занд ходит в штанах. И царица Семирамида, и амазонки...

<...>

Душенька. <...> Тебе бы мальчиком родиться!

Ксандра. Да, вот не спросили.

Душенька. А по-моему, и женщиной недурно...

Ксандра. Для таких, как ты, а для меня зарез. Какая несправедливость, Господи! Какая несправедливость! <...> Рабство, унижение, презрение.

Душенька. Какое презрение? Мужчины нам поклоняются...

Ксандра. Ну, еще бы! Презирают — потому и поклоняются. <...>

Душенька. «M-lle Hippolyte, амазонка, мужененавистница!» — правду о тебе говорит Валентин... [18, с. 291]

Непорочная, она любит Луну, которую называет своей сестрой, и не терпит Солнца. Ксандра хочет быть матерью, но не женой; она готова даже допустить любовь между женщиной и женщиной, но не любовь половую: «Хорошо, что любовь, и что дети, тоже хорошо, а что вместе, — нехорошо. Это нельзя вместе — стыдно, гадко, унизительно... <...> Пусть такая травка в поле растет <...>. И кто хочет иметь ребенка, пусть траву эту ест и родит. И не только женщины, но и мужчины. Да, пусть и они рожают. Чтобы справедливо, поровну всем! А то теперь одни только женщины и от этого рабство...» [18, с. 292].

Сестра Ксандры Варенька находит себя именно в таком положении: она обожает маленького сына, но испытывает физическое отвращение к мужу, одновременно любя его душевно: «Ну, да, люблю, но не так, как надо ему. Пусть же другая так полюбит. Я найду ему, другую, настоящую, лучше меня», — на что Ксандра замечает: «Вот именно, выдать мужа замуж! Они все только нас выдают, а теперь и мы будем их» [18, с. 294–295].

Душенька настроена менее непримиримо — она плоть от плоти самой природы (что тоже есть патриархатный топос); о березе она говорит: «Сестрица моя милая! Я их часто целую... (*Срывает листок*). <...> Маленький, сморщенный, как личико новорожденного, ребеночек в люльке проснулся, и хочет играть, смеется... Нет, Сашка, хорошо иметь ребеночка!.. <...> А если вот так на солнце сквозь зеленый лист смотреть, то кажется, — рай, уже рай...» [18, с. 293]. Возможно, именно поэтому, благодаря полному слиянию с жизнью и своей солнечной природе, она общая любимица — и даже ее брат Михаил в нее полувлюблен: «Так и сказал? “Если б ты не была мне сестрою...”» [18, с. 293]. В конечном итоге все три сестры, как и Михаил, — «романтики», поскольку стремятся к своего рода утопии, причем не только социальной, но и любовной.

В пьесе «Гроза прошла» тоже возникает тема утопии, но в несколько ином ракурсе — в виде богоискательства. При этом Мережковский в большой степени заимствует сюжет из пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879): «...мужу героини нужно лечение за границей, и Елена, как и Нора, находит для супруга деньги, преступая общественные нормы. Обе они скрывают способ получения денег: Нора берет деньги в долг, подделав подпись, а Елена продает свое тело влюбленному в нее скульптору Палицыну. “Русская Нора” делает то, на что Нора ибсеновская намекает в разговоре с фру Линне: “Я ведь и не сказала, что заняла деньги. Могла же я добыть их другим путем. Могла получить от какого-нибудь поклонника <...>”» [1, с. 84]. Героини Ибсена воспринимались как героини сильные, даже эмансипированные, и его пьесы, в первую очередь «Кукольный дом» и «Гедда Габлер», «вызвали обсуждение положения и прав женщин <...> и стали претекстами литературного феминизма в Европе» [1, с. 81]. Не случайно поэтому довольно редкое для Мережковского позиционирование своей «подсмотренной» у Ибсена героини, которая оказывается безусловно в центре конфликта, выступая главным субъектом действия и центром интереса.

Елена, жертвенная, смелая и решительная, и при этом — не образец всех добродетелей, а человек живой и страдающий (она борется с любовью к скульптору Палицыну, своей «родственной душе»), в результате собственных поступков и лицемерного поведения мужа переживает глубокий кризис: «Принципы, высокие идеи. Но, Боже мой, я ведь знаю, откуда все это, на чем основано!.. Кроме денег и лжи нет у них ничего!.. Ложь и деньги!» [18, с. 194]. После финальной катастрофы, ознаменованной самоубийством Палицына и распространением порочащих героиню и ее мужа слухов, они примиряются, чтобы вместе «искать правды», т. е. веры и Бога: «Будем жить вместе и помнить о смерти. Мы дадим друг за друга ответ перед Богом» [18, с. 203]. Пьеса заканчивается ровно противоположно тому, как заканчивается «Кукольный дом»: там Нора, возмущившись лицемерным желанием мужа жить, как прежде, заметя все кризисные события «под ковер», уходит из семьи — при том, что адюльтера не случилось. У Мережковского же брак сохраняется, несмотря на адюльтер: «Гроза прошла» развивает мысли писателя о христианском браке, основанном на взаимной ответственности супругов перед Богом и на их общей устремленности к поискам «вечной правды». Хотя Елена ни в чем более не походит на Сильвию из одноименной пьесы,

оба заканчивают мольбой, обращенной к Богу: «Дай мне любить Тебя, как Ты меня любишь!» [18, с. 203] — восклицает Елена; «Пред Тобой я только плачу, / В благодарности я нем... / <...> Дай обнять любовью жгучей / Целый мир...» [18, с. 167] — восклицает Сильвио.

Мотив божественной Любви одушевляет и пьесу «Маков цвет» (1907), написанную Мережковским в соавторстве с З. Гиппиус и Д. Философовым. Действие пьесы происходит на фоне недавно отгремевшей русско-японской войны и революции 1905 г.; главная героиня Соня переживает политические события не с их внешней стороны, а как события экзистенциальные. После смерти брата она оставляет жениха Бориса, своего кузена и героя Порт-Артура, и становится любовницей революционера Бланка, но продолжает «видеть ужас кругом, смерть» [16, с. 81]. Бланк с его революционным оптимизмом оказывается более чужд ей, чем покинутый Борис. В пьесе царит ощущение всеобщей растерянности, потери почвы под ногами, отсутствия любви:

Наталья Павловна. Вот оно, страшное-то. Это самое страшное-то и есть: никто никого не любит.

Борис. Да как же быть, тетя, если нет любви? Ведь ее не купишь, не заработаешь. И чем нам с Соней любить? У меня душа — точно монета стертая — тоненькая-претоненькая. <...>

Наталья Павловна. Да ведь жизни нет в тебе, если любви нет!

Борис. Может быть, и нет жизни! [16, с. 103]

Пьеса заканчивается совместным самоубийством Бориса и Сони, которые душой уже мертвы, — они мечтают о любви («Красным полымем всходит Любовь», — вспоминает Борис строчку из стихотворения погибшего Андрея), но она им не дается, как не даются и вера, и действие. Развивается мотив тяги к самоубийству как болезни, охватившей современную Россию, прежде всего ее молодое поколение, причем в «Маковом цвете» именно героиня становится главным проводником чувства исчерпанности, вины, в том числе вины экзистенциально-исторической, и безверия. В этом можно увидеть сдвиг, возникающий потому, что Мережковский не является единственным автором пьесы. Героиня не только выдвинута на первый план, но и лишена раздвоенности, полярности, определяющей изображе-

ние женских персонажей у Мережковского (скорее, здесь полярны мужские персонажи).

В театре же Гиппиус главная особенность женских персонажей состоит, пожалуй, в том, что они стремятся *выйти за пределы, преодолеть* — причем не только и не столько правила андроцентричного общества, границы которого они раздвигают, как бы не замечая их, сколько *пределы своей экзистенции*: их всех «зовет Небывалое» [17, с. 209]. Русалочка из пьесы «Святая кровь» (1901) — пьесы, в которой, конечно же, отразились идеи Мережковского о Третьем Завете и соединении в нем язычества и христианства, — идет куда дальше чем, скажем, Святой Сатир из одноименной «флорентинской легенды», пересказанной Мережковским (1895) по мотивам произведения А. Франса: если Сатир уже свят, «достиг блаженства неисповедимыми путями», в силу самой своей сущности, то Русалочка у Гиппиус, чтобы стать человеком, чтобы «прийти к Тому, Кто звал ее» [16, с. 36], должна совершить тяжкий выбор, предать на мучения свое тело и свою душу и пролить кровь, которая ей дороже своей.

Примечательно также, что на этом пути к «небывалому» героини Гиппиус отказываются от земной романтической и эротической любви. Сам сюжет «Святой крови» — сюжет превращения Русалочки в человека и обретения ею бессмертной души, — конечно, заимствован у Х.Г. Андерсена, однако имеет иное наполнение. Если у Андерсена мотивация героини двойственна — она хочет *и* получить бессмертную душу, как у людей, *и* стать женой принца, причем любовному томлению Русалочки уделяется больше внимания, то у Гиппиус этот второй аспект сюжета отсутствует. Любопытно, что, хотя в пьесе присутствует молодой герой — суровый послушник Никодим, который, согласно первым ожиданиям читателя, может стать ее «любовным интересом», героиня испытывает любовь вовсе не к нему, а к доброму старому отцу Пафнутию. Романтическое здесь отсутствует в принципе: если у Мережковского речь идет о соединении двух типов любви, то у Гиппиус, как кажется, обе отвергаются. Остается не любовь к конкретному человеку противоположного пола, какую бы природу она ни имела, а любовь и томление по отношению к «тому, чего нет на свете».

Это стремление к некоему высшему измерению определяет суть даже внесценического персонажа — жены Дюфи из «сцен» «Нет и да» (1906). Дюфи обвиняет Лило в том, что тот обольстил и бросил ее, в результате

чего она покончила самоубийством. Однако выясняется, что она убила себя вовсе не поэтому, а потому, что Лило ей «открыл <...> один секрет» — «показал ей, показал ей, что жизнь совершенно и абсолютно бессмысленна» [16, с. 41]. Жена Дюфи определена как «необыкновенная женщина», «исключительная женщина» [16, с. 39], поскольку в целом «женщины не воспринимают. Даже не интересуются. Им пока все равно» [16, с. 41], что Лило подтверждает экспериментом: когда он открывает проходящей мимо даме, что «вся жизнь бессмысленна, просто один черный кошмар», та только презрительно смеется: «Точно без него не знают, что все бессмысленно и глупо! Да на что смысл? Какой еще смысл?» [16, с. 40].

Героини Гиппиус показаны как исключительные, не соответствующие образу «нормативной женщины» именно потому, что им не все равно, потому, что они стремятся прорваться сквозь бессмысленность существования. (Кстати, как показала К. Эконен, Гиппиус сама позиционировала себя как исключение среди женщин, в том числе среди писательниц: «...Гиппиус сама подчеркивает свою исключительность и несходство с остальными авторами-женщинами» [15, 165].) То же можно сказать и о Соне из совместной с Мережковским и Философовым пьесы «Маков цвет», однако еще более интересно посмотреть в этом отношении на главную пьесу Гиппиус — «Зеленое кольцо» (1916).

Это пьеса, в которой абстрактная символичность ближе всего в творчестве Гиппиус сошлась и с утопией, и с наблюдением социальной действительности одновременно. Хотя женские персонажи пьесы во многом спроецированы на гностический миф (не случайно главная героиня носит имя Софины, близкое Софии Премудрости, а ее мать названа Еленой, которая воспринималась как падшая и униженная София, пребывающая в мире зла и долженствующая быть спасенной из плена и унижения, — при том, что ее любовник именуется Семеном Спиридонычем, что заставляет вспомнить о Симоне Маге²), в «Зеленом кольце» также присутствует пристальный ин-

2 Основной гностический миф в самом общем виде выражается через «сюжет отпадения Софии — Души мира — от Первоначальной гармонической Единой сущности мира, ее пребывания в мире зла и грядущего спасения из плена путем нового воссоединения с Верховным существом или своим спасителем» [10, с. 75]. Сведения об этом, помимо других источников, были вполне доступны в главе «Елена Прекрасная» книги Ф. Зелинского «Соперники христианства»; первая ее публикация в виде отдельной статьи состоялась в № 12 журнала «Вопросы жизни» за 1905 г.

интерес к исторической реальности, к современности и, главное, к русской молодежи — причем младше той, что занимала Гиппиус, Мережковского и Философова в «Маковом цветке». Те обречены историей, они устали, отцвели прежде времени, не успев ничего свершить, между тем как их младшие братья и сестры, многие из которых еще гимназисты, почти совсем дети, стремятся выстроить новую, небывалую утопию. В том числе в этой утопии не должно быть «полового вопроса»: эти мальчики и девочки принципиально решают, что им решать этот вопрос «рано», ведь есть вопросы куда более насущные («Углубимся, все равно не решим, другое пропустим... Даже нездорово» [16, с. 129]), и выбирают воздержание, «чистоту» — даже те, кто, как Руся и Сережа, влюблены друг в друга:

Сережа. А как вы думаете, Руся, можем мы потом, после, когда-нибудь, пожениться?

Руся (подумав, серьезно). Я думаю, потом когда-нибудь можем. Только сейчас...

Сережа. Ну, сейчас и не стоит об этом, я вообще спросил, а сейчас и так радость. Руся, вы радуга моя. Как же не радость? [16, с. 152].

Здесь тоже фактически происходит отказ от земной и эротической любви, причем возникают странные — если не знать жизнестроительных идей Гиппиус [12, с. 170–225] — конфигурации, вроде номинального брака Софины с дядей Микой и своего рода тройственного союза Руси, Сережи и Софины:

Финочка, Сережа и Руся стоят вместе, Финочка посередине. Держатся за руки. <...>

Сережа. Главное, мы вместе. И ты наша.

Фина. Да, вместе... Я верю, верю! У меня сейчас точно три души. Как будет — не знаю, а знаю — хорошо. Люблю всех. Ужасно люблю и верю. Три души во мне, три души!

Сережа, Руся. Милая, милая, все будет хорошо.

Трое целуются, обнявшись [16, с. 162].

Эти молодые герои избирают свой путь к «небывалому» в большой степени потому, что отвергают опыт старшего поколения, погрязшего

в сложных эротических взаимоотношениях, которые воспринимаются ими как грязные и унижительные. В том числе ужасает Софину опыт ее матери, Елены Ивановны, давно разошедшейся с мужем и пытающейся всячески романтизировать опыт своего сожительства с Семеном Спиридонычем, который ни во что ее не ставит и был бы даже физически груб с ней, если бы не защита Финочки: «Любовь есть любовь. Она вечна и сама себя оправдывает. <...> Да больше: если б я, скажем, в минуты падения даже перестала ее, любовь, чувствовать, видеть в себе, все равно я верила бы: в самых потаенных глубинах моей души она жива!» [16, с. 143]. Эти реплики столь же пошлы, как слова Татьяны из пьесы Мережковского «Будет радость» о том, что «огонь страсти очищает все...». Напротив, молодые героини «Зеленого кольца» так же уверены в том, что «будет радость», чудо, как Катя в одноименной пьесе Мережковского; более того, в обеих драмах эта радость связывается с мотивом радуги (Сереза говорит: «Руся, вы радуга моя. Как же не радость?», Катя говорит: «...смотрите, смотрите — радуга! Значит, верно: было и будет — будет радость!» [18, с. 353]).

Таким образом, театр Мережковского и театр Гиппиус, безусловно, взаимосвязаны и как бы существуют в едином идейно-образном континууме. Но Мережковский традиционнее Гиппиус в том, что в его пьесах женские фигуры, как правило, оказываются лишь фоном для мужского персонажа, который мечется между «двух любовей», предчувствуя, но не будучи в состоянии принять истину Третьего Завета. Поэтому героини либо воплощают в себе два лика Эроса, либо просто представляют собой вариации константных для литературы и культуры женских типов вроде «амазонки», как Ксандра, или «утешительницы», как Екатерина и Анна из «Царевича Алексея» и «Павла Первого» соответственно, или «сильной женщины», как Елена из пьесы «Гроза прошла». Возникает даже соблазн сказать, что у Мережковского сильнее, чем у Гиппиус, ощущается давление маскулинного гендерного порядка, неизменно приоритизирующего мужской полюс бытия и в целом репрезентирующего природу и социум через комплементарное понимание полов.

У Гиппиус женские фигуры выдвинуты на первый план — именно девочки, девушки и женщины решают экзистенциальные вопросы. Основная характеристика героинь Гиппиус — стремление к «тому, чего нет на свете». Если мужских персонажей Мережковского занимает прежде всего любовь

к женщинам, то женских персонажей Гиппиус — вообще не любовь, а стремление обрести некий «смысл», преобразить жизнь, Россию и себя. Отсюда гораздо меньшее значение любовно-эротического элемента в ее драматургии. При этом названные конфликты решаются у Мережковского и Гиппиус с использованием ряда близких мотивов, в том числе «безбрачного брака», святости жизни вне ее канонически христианского понимания, ожидания «чуда» и преображения мира.

Список литературы

Исследования

- 1 *Андрейчук К.Р.* Русский ибсенизм и «женский вопрос»: героини Х. Ибсена в критической и литературной рецепции Н.М. Минского и Д.С. Мережковского // Сибирский филологический журнал. 2022. № 2. С. 80–93.
DOI: 10.17223/18137083/79/6
- 2 *Андрущенко Е.А.* «Безнадежный плач о Боге...» // *Мережковский Д.С.* Драматургия / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Е.А. Андрущенко. Томск: Водолей, 2000. С. 5–63.
- 3 *Андрущенко Е.А.* Мережковский неизвестный. Книга о Мережковском-драматурге. Харьков: Крок, 1997. 490 с.
- 4 *Андрущенко Е.А.* Письмо в бутылке: Драмы «Павел I» и «Будет радость» в творческом мире Д.С. Мережковского // Вопросы литературы. 2000. № 3. С. 211–235.
- 5 *Арзамасцева И.* Три души провинциальной гимназистки (пьеса З.Н. Гиппиус «Зеленое кольцо») // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). С. 171–182.
- 6 *Бойчук А.Г.* Дмитрий Мережковский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. Кн. 1. С. 779–850.
- 7 *Васильева Е.В.* Драма Д.С. Мережковского «Павел I» в контексте нового религиозного сознания // Писатель, творчество: современное восприятие. Курск: Изд-во Курского гос. пед. ун-та, 1998. С. 34–47.
- 8 *Здравомыслова Е., Темкина А.* Патриархат и «женская власть» // Российский гендерный порядок: социологический подход. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. С. 68–95.
- 9 *Кумпан К.А.* Д.С. Мережковский-поэт (У истоков «нового религиозного сознания») // *Мережковский Д.С.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 5–114.
- 10 *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 221 с.

- 11 *Магомедова Д.М.* Идиллический и демонический типы героинь в русской литературе XIX – начала XX вв.: константы и трансформации // Школа теоретической поэтики: Сб. науч. тр. к 70-летию Натана Давидовича Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. С. 129–135.
- 12 *Матич О.* Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 396 с.
- 13 *Носова Ю.В.* Драматургия Зинаиды Гиппиус: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 169 с.
- 14 *Полонский В.В.* Чеховский след в драматургии русских символистов: О «страсти уныния», «заложниках жизни» и «будущей радости» // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 147–162.
- 15 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.

Источники

- 16 *Гиппиус З.Н.* Пьесы. Л.: Искусство, 1990. 172 с.
- 17 *Гиппиус З.Н.* Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. СПб.: Академический проект, 1999. 592 с.
- 18 *Мережковский Д.С.* Драматургия / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Е.А. Андрущенко. Томск: Водолей, 2000. 768 с.
- 19 *Мережковский Д.* О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению «Ипполита») // Эсхил. Софокл. Еврипид. Трагедии / пер. с греч. Д. Мережковского. М.: Ломоносовъ, 2009. С. 465–472.

References

- 1 Andreichuk, K.R. "Russkii ibsenizm i 'zhenskii vopros': geroini Kh. Ibsena v kriticheskoi i literaturnoi retseptsii N.M. Minskogo i D.S. Merezhkovskogo" ["Russian Ibsenism and the 'Women's Question': The Female Characters of H. Ibsen in the Critical and Literary Reception of N.M. Minsky and D.S. Merezhkovsky"]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 2, 2022, pp. 80–93. DOI: 10.17223/18137083/79/6 (In Russ.)
- 2 Andrushchenko, E.A. "Beznadezhnyi plach o Boge..." ["Hopeless Crying for God..."]. Merezhkovskii, D.S. *Dramaturgiia [Plays]*, introd. article, comp., text prep. and comm. by E.A. Andrushchenko. Tomsk, Vodolei Publ., 2000, pp. 5–63. (In Russ.)
- 3 Andrushchenko, E.A. *Merezhkovskii neizvestnyi. Kniga o Merezhkovskom-dramaturge [Merezhkovsky the Unknown. A Book About Merezhkovsky the Playwright]*. Kharkiv, Krok Publ., 1997. 490 p. (In Russ.)
- 4 Andrushchenko, E.A. "Pis'mo v butylke: Dramy 'Pavel I' i 'Budet radost'" v tvorchestvom mire D.S. Merezhkovskogo" ["Letter in a Bottle: Dramas 'Paul I' and 'Joy Will Come' in the Creative World of D.S. Merezhkovsky"]. *Voprosy literatury*, no. 3, 2000, pp. 211–235. (In Russ.)
- 5 Arzamastseva, I. "Tri dushi provintsial'noi gimnazistki (p'esa Z.N. Gippius 'Zelenoe kol'tso')" ["Three Souls of a Provincial Schoolgirl (The Play 'The Green Ring' by Z.N. Gippius)"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (135), 2015, pp. 171–182. (In Russ.)
- 6 Boichuk, A.G. "Dmitrii Merezhkovskii" ["Dmitry Merezhkovsky"]. *Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov) [Russian Literature at the Turn of the Centuries (1890s – the Beginning of the 1920s)]*, vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2001, pp. 779–850. (In Russ.)
- 7 Vasil'eva, E.V. "Drama D.S. Merezhkovskogo 'Pavel I' v kontekste novogo religioznogo soznaniia" ["D.S. Merezhkovsky's Play 'Paul I' in the Context of the New Religious Consciousness"]. *Pisatel', tvorchestvo: sovremennoe vospriatie [Writer, Creative Work: Modern Perception]*. Kursk, Kursk State Pedagogical University Publ., 1998, pp. 34–47. (In Russ.)
- 8 Zdravomyslova, E., and A. Temkina. "Patriarkhat i 'zhenskaia vlast'." ["Patriarchy and 'Women's Power'"]. *Rossiiskii gendernyi poriadok: sotsiologicheskii podkhod [Russian Gender Order: Sociological Approach]*. St. Petersburg, European University at St. Petersburg Publ., 2007, pp. 68–95. (In Russ.)
- 9 Kumpan, K.A. "D.S. Merezhkovskii-poet (U istokov 'novogo religioznogo soznaniia')" ["D.S. Merezhkovsky the Poet (At the Origins of the 'New Religious Consciousness')"]. Merezhkovskii, D.S. *Stikhotvoreniia i poemy [Lyrical and Narrative Poems]*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 5–114. (In Russ.)
- 10 Magomedova, D.M. *Avtobiograficheskii mif v tvorchestve A. Bloka [The Autobiographical Myth in the Work of A. Blok]*. Moscow, Martin Publ., 1997. 221 p. (In Russ.)

- 11 Magomedova, D.M. "Idillicheskie i demonicheskie tipy geroin' v russkoi literature XIX – nachala XX vv.: konstanty i transformatsii" ["Idyllic and Demonic Types of Female Characters in Russian Literature of the 19th and Early 20th Centuries: Constants and Transformations"]. *Shkola teoreticheskoi poetiki: sbornik nauchnykh trudov k 70-letiiu Natana Davidovicha Tamarchenko* [School of Theoretical Poetics: Collection of Papers for the 70th Anniversary of Natan Davidovich Tamarchenko]. Moscow, Kulaginoi Publ., Intrada Publ., 2010, pp. 129–135. (In Russ.)
- 12 Matich, O. *Eroticheskaia utopiia. Novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii* [Erotic Utopia: New Religious Consciousness and Fin de Siècle in Russia]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 396 p. (In Russ.)
- 13 Nosova, Iu.V. *Dramaturgiia Zinaidy Gippius* [Dramaturgy of Zinaida Gippius: PhD Dissertation]. Moscow, 2007. 169 p. (In Russ.)
- 14 Polonskii, V.V. "Chekhovskii sled v dramaturgii russkikh simvolistov: O 'strasti unyniia', 'zalozhnikakh zhizni' i 'budushchei radosti'." ["Chekhov's Trace in the Dramaturgy of the Russian Symbolists: On the 'Passion of Despondency,' 'Hostages of Life,' and 'Future Joy.'"]. *Voprosy literatury*, 2007, no. 6, pp. 147–162. (In Russ.)
- 15 Ekonen, K. *Tvorets, sub"ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)