

ТВОРЧЕСТВО МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

MARINA TSVETAEVA'S OEUVRE IN THE CONTEXT OF GENDER STUDIES

АГНЕСКА ХРЫНЫК

ABSTRACT. This article is an attempt to look at Marina Tsvetaeva's literary output in the context of gender studies. The following aspects are briefly discussed: a woman as a writer, a woman-artist defending her right to create, a woman telling/writing her story, gender performance, contravention of the gender role, and the apocryphal writing strategy. The basic material for the text are: *On a Red Steed* (1921), *The Tsar-Maiden* (1922), *A Hero of Labour* (1925).

Agnieszka Hrynyk, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Рубеж XIX и XX веков, ассоциирующийся с всплеском как русской литературы, так и культуры в целом, занимает особое место в развитии женского творчества, что – несомненно – связано с интенсивным развитием женского движения на всех уровнях. Массовый приход в литературу женщин (в том числе не только писательниц, но также издателей, переводчиков, критиков), открыто заявивших о своем праве давать „женские определения жизни”, говорить от лица женщин, „бросил вызов патриархальной культуре, обрекающей женщин на творческое безмолвие”¹. Выдвинув значительное количество писательниц смело вошедших в сферу, которая до сих пор считалась исключительно мужской, литература Серебряного века представляет собой феномен, который заслуживает внимания.

Повышению интереса современных исследователей к сознательному восприятию женской литературной традиции, в рамках их собственных культур, способствует и современная издательская и переводческая практика, осуществляющая переиздания произведений авторов-женщин рубежа XIX–XX вв.²

¹ М.В. Михайлова, *Писательницы Серебряного века в литературном контексте эпохи*, „Вестник Московского Университета”, сер. 9: „Филология” 2001, № 1, с. 43.

² Кроме русских изданий стоит также обратить внимание на повышенный интерес к творчеству Цветаевой на англоязычном издательском рынке. Среди многих переводческих трудов стоит назвать фамилию Э. Фейнштайн, которая в 2009 г. издала следующее собрание стихотворений Цветаевой (первое – от 1961 г., дважды издавалось в 1971 и 1987, вто-

Свое влияние оказало также появление и широкое распространение новых методологических направлений, таких как феминистская литературная критика, теория гендер и квир и постколониальные исследования.

Предлагаемый в настоящей статье подход заключается в обращении к литературе начала XX столетия – а именно к художественному наследию Марины Ивановны Цветаевой – в контексте гендерологии, т.е. методологического направления, возникшего в гуманитарных науках на протяжении трех последних десятилетий XX века³. Хотя попытки осознать творчество автора *Письма к Амазонке* с вышеупомянутых позиций уже предпринимались современными исследователями, позволяя в ряде случаев получить очень интересные итоги, они, тем не менее, имеют фрагментарный характер⁴. В результате вопрос о возможности изучения гендерной проблематики в художественных текстах Цветаевой не дождался комплексного обсуждения. Поэтому считаю целесообразным начертить совокупность свойств и особенностей *oeuvre* Цветаевой, способствующих выявлению интересующей меня проблематики⁵. Итак, мое внимание будет акцентироваться на следующих вопросах:

- женщина-писательница;
- художница, стремящаяся защитить свое право на творчество;
- женщина, пишущая автобиографический текст;
- перформативность гендера;
- поэтесса, нарушающая норму, гендерную роль;
- стратегии письма – апокрифа.

рое – от 1976 г.): М. Т s v e t a e v a, *Bride of Ice. New Selected Poems*, пер. E. Feinstein, Manchester 2009. Аналогичная переводческая или издательская практика не осуществляется в Польше.

³ Определяющими будут знаковые явления: выступление на психоаналитическом конгрессе Р. Столлера в 1964 г. и выпуск его книги *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity* (1968); выпуск книг: К. Millet, *Sexual Politics* (1970), А. Oakley, *Sex, Gender and Society* (1972), М. Foucault, *The History of Sexuality* (1976), N. Chodorow *The Reproducing of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender* (1978), J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). В 1991 г. Т. De Lauretis вводит в курс понятие „квир”. Подробнее см.: Н. П у ш к а р е в а, *Гендерная теория и историческое знание*, Санкт-Петербург 2007; А. В у р з ы н с к а, *FEMINIZM, GENDER i QUERR*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markiewicz, Kraków 2006, с. 389–473.

⁴ Ср.: А. W. D i n e g a, *A Russian Psyche. The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*, Wisconsin 2001; L. F e i l e r, *Marina Tsvetaeva. The Double Beat of Heaven and Hell*, Durham–London 1994; M. S t a d t e r F o x, *The Troubling Play of Gender. The Phaedra Dramas of Tsvetaeva, Yourcenar, and H.D.*, Susquehanna–London 2001; И. П. З а й ц е в а, *Гендерное своеобразие индивидуальных дискурсов героев трагедии Марины Цветаевой „Ариадна”*, [в:] *Лику Марины Цветаевой*, ред. И. Ю. Белякова, Москва 2006, с. 265–280.

⁵ Поскольку мои замечания относятся не только к теории гендера, но и к феминистской литературной критике, а также к теории квир (так как все эти направления связаны друг с другом), в рамках настоящей статьи я решила – немного искусственно – ограничиться обсуждением проблемы в контексте гендерологии.

Некоторые из них я решила обсудить более подробно, остальные только затронуть и отметить их значимость и плодотворный, с точки зрения гендерологии, характер.

Появление на рубеже XIX и XX веков – причем сразу и в масскультурном и элитарном слоях культуры – „профессиональных литераторов-женщин” в настоящей литературе России обычно связывается с именами Марины Цветаевой и Анны Ахматовой. Стоит однако помнить, что обе поэтессы были далеко не первыми женщинами в истории русской литературы. Это стереотипное убеждение поддерживается замалчиванием о творчестве хотя бы Анны Буниной или Каролины Павловой⁶, чьи произведения не только хронологически предшествовали цветаевским и ахматовским, но также являлись своего рода ориентиром для пишущих женщин. Тем не менее, вполне правомерно утверждать, что до того переломного момента существовавшая с восемнадцатого века женская литература считалась преимущественно салонной и никто не рассматривал ее всерьез, а „лишь как изящное занятие для образованных женщин, наряду с музицированием и вышиванием”⁷.

Цветаева, вошедшая в русскую литературу в возрасте 17 лет сборником стихотворений *Вечерний альбом* (1910), с момента своего дебюта полностью противоречила такой модели. Сборник, изданный собственным счетом, втайне от родителей, очень положительно приветствовала „мужская” критика⁸, а тематика произведений разрушала стереотипные представления о природе „женского творчества”⁹, меняя их коренным образом. Однако весьма показательным представляется факт, что Марину Ивановну, наряду со стремлением громко и отчетливо высказать свое *Слово*, с самого начала постоянно беспокоил вопрос об идентичности: ее самой как художника, а также природы ее поэтического вдохновения. Поскольку традицией утверждено, что муза поэтов является женской¹⁰, что случается, когда поэт – это женщина?¹¹. Цветаева

⁶ Подробно о А. Буниной и К. Павловой см., например: *Dictionary of Russian Women Writers*, ред. М. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin, London 1994.

⁷ И. Т а р т а к о в с к а я, *Репрезентация пола в традиционной и современной русской культуре. Социология пола и семьи*, Самара 1997.

⁸ Среди этих критиков находился, между прочим, Максимилиан Волошин, поэт и художник, с которым Марина Цветаева дружила много лет и которому посвятила эссе *Живое о живом* (1932).

⁹ Стереотипное мнение на тему природы женского творчества, высказанное поэтом В. Брюсовым, поместила Цветаева в *Герое труда*:

Женщина. Любовь. Страсть. Женщина, с начала веков, умела петь только о любви и страсти. Единственная страсть женщины – любовь. Каждая любовь женщины – страсть. Вне любви женщина, в творчестве, ничто. Отнимите у женщины страсть... Женщина... Любовь... Страсть...

М. Ц в е т а е в а, *Герой труда*, [в:] ее же, *Господин мой – ВРЕМЯ*, Москва 2002, с. 141.

¹⁰ Ахматова, например, утверждала, что ее вдохновение преобразуется в молодого мужчину.

¹¹ Этот вопрос обсуждается А. Динегой в упомянутой монографии, посвященной М. Цветаевой. См.: A.W. D i n e g a, *A Russian Psyche...*, указ. соч.

по-разному старалась решить эту проблему. Так, например, в поэме *На красном коне* (1921), посвященной Ахматовой, цветаевская муза преобразуется во всадника на красном коне, но – парадоксально – имя коня (Пегас – символ творческой одаренности) не произносится. Поэма начинается и заканчивается отвержением женской музыки, которая определяется как жестокая:

Не Муза, не Муза
 Над бедною люлькой
 Мне пела, за ручку водила.
 Не Муза холодные руки мне грела,
 Горячие веки студила.
 Вихор ото лба отводила – не Муза,
 В большие поля уводила – не Муза.

 Не Муза, не Муза, – не бранные узы
 Родства, – не твои пути,
 О Дружба! – Не женской рукой, – лютой,
 Затянут на мне –
 Узел¹².

Правомерно полагать, что такое решение привело Цветаеву к постоянному испытанию мучительного противоречия. С одной стороны, ставя вопрос о природе поэтического вдохновения, Цветаева поставила под сомнение укоренившееся в традиции на протяжении веков утверждение о присущих исключительно мужчинам творческих способностях (будто генетически закрепленных). Та же традиция приписала женщине роль музы, но не творящего¹³ субъекта. Разрушая храм традиционного искусства¹⁴, Цветаева напоминает о возвращении женщинам должного, равноправного (мужскому) места в сфере художественной деятельности. С другой – отрицая женскую музыку, она полностью исключает женское начало из творческого процесса¹⁵. Тем самым утверждалась мысль, что художественное творчество – дело не женское и успех возможен лишь на путях присвоения мужской идентичности.

Такой подход объясняется тем, что долгое время определение „женская” по отношению к „литературе” воспринималось негативно, было ироническим ярлыком, считалось отклонением от нормы, приобретая коннотацию „вторич-

¹² М. Ц в е т а е в а, *На красном коне*, http://www.tsvetayeva.com/big_poems/po_na_krasnom_kone.php (03.04.2012).

¹³ Говорящего *собственным голосом* – используя определение Элен Сиксу, автора ставшей знаковой статьи *Хохот медузы*. См. Н. С и о u s, *Śmiech Meduzy*, przekł. A. Nasiłowska, [в:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.

¹⁴ Метафора относится к тексту: „Как будто бы вьюгой вздыблен||Стоглавый храм. [...] Шатается купол. – Рухай,||Сонм сил и слав!” http://www.tsvetayeva.com/big_poems/po_na_krasnom_kone.php (03.04.2012).

¹⁵ В следующих изданиях поэмы посвящение Ахматовой вычеркнуто Цветаевой.

ного”, „худшего”, „производного от чего-то”. В свою очередь нормой, точкой отсчета всегда являлось мужское перо, мужской взгляд, а недостатки и достоинства „женской литературы” определялись по сравнению с лучшими образцами так называемой „мужской” литературы¹⁶. Поэтому звучавшие оскорбительно слова „писательница”, „поэтесса” не употреблялись, и „неудивительно, что талантливые русские женщины-поэтессы вообще отказывались думать и говорить о себе как о поэтессах и хотели, чтобы их воспринимали как поэтов”¹⁷.

Тогда становится вполне понятным резкое отречение Цветаевой от ярлика феминизма, а точнее – женственности, прозвучавшее в воспоминаниях о вечере поэтесс, организованном Брюсовым:

[...] есть в поэзии признаки деления более существенные, чем принадлежность к мужскому или женскому полу, и отродясь брезгуя всем, носящим какое-либо клеймо женской (массовой) отдельности, как-то: женским курсам, суфражизмом, феминизмом, армией спасения, всем пресловутым женским вопросом [...]. Женского вопроса в творчестве нет: есть женские, на человеческий вопрос, ответы, как-то: Сафо – Иоанна д’Арк – Св. Тереза – Беттина Брентано¹⁸.

Однако внимательное прочтение цитируемого отрывка выявляет попытку Цветаевой преодолеть традиционную бинарную оппозицию „женское” *versus* „мужское” и маркированный этой дихотомией половой символизм культуры¹⁹. Подчеркивая общечеловеческий характер творчества, поэтесса приближается к деконструкции понятия „женское” в общекультурном контексте. На смену категориям „женского” и „мужского” приходят понятия „фемининного” и „маскулинного”, не связанные исключительно с половой принадлежностью. Таким образом, художественная деятельность становится способом самовыражения, свободным от ограничений биологических категорий, но способствующим выражению социо-культурных (и сексуальных, согласно теории квир) различий.

Поиски гендерной самоидентификации Цветаева продолжала всю свою жизнь, превращая ее в жизнетворчество. Непрекращающееся желание, потребность познать себя, определило автобиографический характер цветаевских произведений. Независимо от литературного жанра²⁰ Марина Ивановна всегда

¹⁶ В патриархальной культуре слова „женское” и „мужское” дают не только биологическое определение, но и являют собой оценочную категорию. Формирующиеся социумом, они закрепляются посредством языка в сознании – как общественном, так и отдельной личности.

¹⁷ Е.И. Трофимова, *Летняя школа „Общество и гендер”*, Рязань 2003.

¹⁸ М. Цветаева, *Герой труда...*, указ. соч., с. 137.

¹⁹ Словарь гендерных терминов, <http://www.owl.ru/gender/010.htm> (от 25.08.2009).

²⁰ Напомню, что художница – известная в мире как поэтесса – не избегала прозаических и драматических форм.

описывала людей, места и явления сквозь призму своих с ними отношений. Стоит здесь упомянуть хотя бы литературные портреты современников: *Живое о живом* (о Максимилиане Волошине), *Пленный дух* (*Моя встреча с Андреем Белым*), *История одного посвящения* (Осипу Манделштаму), каждый раз приобретавшие не столько форму воспоминаний, сколько портрета отношений, в котором главную роль играла Цветаева. Тем не менее, замеченный многими исследователями автобиографический характер цветаевской прозы практически никогда не осмыслялся с перспективы так называемой „женской автобиографии“²¹. Жанр, выделяемый в феминистской литературной критике, меняет традиционное понятие *auto-bio-graphy* на *auto-gyno-graphy*²², акцентируя именно женскую специфическую субъективность в автобиографическом письме²³. Углубленное ознакомление с произведениями Марины Ивановны обнаруживает крайнюю субъективность перспективы: смело и ярко воссоздаются события и ситуации женской жизни, раскрывается специфический женский опыт, а также ранее табуированные темы, например женская сексуальность и телесность. Соответственно сказанному, у Цветаевой делается акцент на „телесную природу женского мировосприятия“ (Джон Купферман), что вполне совпадает с призывом французской феминистки Элен Сиксу: „Пишите! Ваше тело должно быть услышано“. Стоит при этом отметить, что процесс табуирования женского тела и сексуальности не касался литературы как таковой, в целом, поскольку упомянутые темы нередко встречались в мужской (т.е. написанной мужчинами) литературе. Сложность проблемы состоит в преодолении поэтессой существующего в культуре отождествления женщины как телесного объекта искусства, автором которого всегда является мужчина²⁴. Стремясь освободить женское тело и искусство от мужского контекста, художница устанавливает свою автономию и креативность как творящего субъекта. Одновременно способность „мыслить через тело“ (по словам А. Рич) воплощается в разнообразные, изменяющиеся типы „авторского я“

²¹ Интересной попыткой в этой области является работа М.Н. Кистовской: M.N. K i s t o w s k a, *Parler femme w twórczości Mariny Cwietajewej i Tamary Łempickiej. Rewindykacja*, Poznań 2011.

²² На тему гинеографии подробно см.: А. В у р з ы н с к а, *FEMINIZM...*, указ. соч., с. 401–409; E. S h o w a l t e r, *Feminist Criticism in the Wilderness*, [в:] *The New Feminism Criticism. Essays on Women. Literature and Theory*, red. E. Showalter, New York 1985, с. 243–270.

²³ На тему основных параметров женской автобиографии как жанра см., например: В. G a u t i e r, *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, [в:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2002, с. 152–158. Е. К р а с к о в с к а, *O tak zwanej kobiecości jako konwencji literackiej*, [в:] *Krytyka feministyczna...*, указ. соч., с. 187–212. См. также *Словарь гендерных терминов*, ред. А. Денисова, Москва 2002, <http://www.owl.ru/gender/067.htm>

²⁴ Шире см.: S. G u b a r, „*The Blank Page*” and the Issues of Female Creativity, [в:] *The New Feminism Criticism...*, указ. соч., с. 292–313.

– будто освобождая „себя”, Марина Ивановна постоянно искала соответствующего способа самовыражения и самоопределения. Этот прием позволяет вскрыть в ряде произведений (назову здесь несколько: *Повесть о Сонечке*, *Письмо к Амазонке*, цикл стихотворений *Подруга*, *Шарлоттенбург*, цикл стихотворений *Ученик*) проблематику гендерной самоидентификации героини и перформативности гендера.

Итак, смещение гендерных ролей в поэме-сказке *Царь-Девушка* (1920) (по мотивам одноименной сказки А. Афанасьева) следует, вероятно, расценивать как авторское стремление особо подчеркнуть релевантность характеристик (поведения, внешности), приписываемых женщинам и мужчинам обществом. Царь-Девушка дана гиперболически, наподобие того, как описывались в былинах русские богатыри²⁵: сильная, решительная героиня является активным субъектом действий, которому противопоставляется пассивный царевич. Слабый и безвольный герой остается равнодушным к страстям любящих его женщин (кроме Царь-Девушки царевича любит тоже его мачеха), любя только свои гусли²⁶. Продолжая и развивая замечания исследователей творчества Цветаевой, можно сказать, что Царь-Девушка и царевич-музыкант – персонажи более андрогинные, чем афанасьевские герои²⁷. Заслуживает внимания факт, что смещение гендерных ролей наблюдается во всем творчестве Марины Ивановны, являясь его неизменной темой. Кроме вышеупомянутых произведений этот авторский прием выступает в цикле стихотворений *Подруга*, пьесах *Комедиант* и *Приключение*, а также в ранних стихотворениях и стихотворениях цикла *Офелия – Гамлету* и *Евридика – Орфею*.

Наконец следует обратить внимание на авторское переосмысление Цветаевой мифологических и культурных общеизвестных сюжетов. Я имею в виду только что названные стихи *Офелия – Гамлету* и *Евридика – Орфею*, а также трагедии *Ариадна* и *Федра* из не состоявшейся трилогии. Предоставляя слово героиням, существующим в культуре до сих пор безмолвно (или практически безмолвно), художница делает акцент на их участии в создании историй, воспринимающихся как „мужские сюжеты”. Таким образом Евридика, Офелия, Ариадна, Федра, а также Сивилла, Психея и Ева рассказывают свою историю, историю от своего имени. Такая стратегия, определенная феминистской литературной критикой стратегией апокрифа, не может остаться вне поля зрения внимательного читателя, даже при первом ознакомлении с текстом. Сами заглавия произведений, являющиеся – можно сказать – навязчивыми, подсказывают установку на гендерный анализ художественного текста. При-

²⁵ А. С а к я н ц, *Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910–1922)*, Москва 1986, с. 242.

²⁶ Такой же образец реализует Цветаева, например, в трагедии *Федра*, где возлюбленный мачехой-Федрой Ипполит полностью предан службе Артемиде.

²⁷ Ср.: S. K a r l i n s k y, *Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World and Her Poetry*, New York 1986, с. 99–100; L. F e i l e r, *Marina Tsvetaeva...*, указ. соч., с. 106–108.

чем авторское стремление заострить противоречия между героями, чтобы поставить под сомнение и покончить с закрепившимся в культуре восприятием определенных персонажей и сюжетов, очевидно не только в самом подходе к их осмыслению. Акцент на женское начало – зафиксированный в заглавии²⁸ – позволяет предположить также и различия в выборе и организации выразительно-образительных языковых средств, посредством которых воплощаются в произведениях образы главных действующих лиц²⁹.

Подытоживая, хочу отметить, что гендерное „измерение” способствует формированию нового взгляда на литературное произведение, а интерпретация с учетом гендерной дифференциации позволяет найти формы, отражающие символы женского опыта, формируя тем самым гендерную поэтику. Объектом гендерного литературоведения считается *гендерная картина мира*, основанная на стереотипах маскулинности и фемининности, специфика авторского сознания, определяемого гендерной идентичностью, особая точка зрения автора-мужчины или женщины – и ее/его героев, жанровая система, также имеющая гендерное измерение. Здесь речь идет не о создании новых жанров, а об эволюции и трансформации существующей жанровой системы. Такой подход опровергает тезис, что „литература может быть лишь хорошей или плохой, и никаких других аспектов рассмотрения и анализа текста быть не может”³⁰.

В свою очередь, обращение к женскому творчеству эпохи Серебряного века с учетом гендерной установки обозначает прорыв в понимании этого феномена и стремление включить поэтесс, женщин-прозаиков и драматургов в литературную традицию, по достоинству оценивая их вклад в ее развитие. Признание этого факта ведет к потребности разрабатывать новые критерии, которые будут отличаться от принятых до сих пор в литературоведении и литературной критике. Несомненно, это важный шаг на пути к воссозданию литературной картины мира и притом одна из наиболее перспективных и приоритетных областей литературоведения XXI века.

²⁸ Стоит вспомнить, что упомянутый акцент на *женское начало* фиксируется Цветаевой в окончательном заглавии трагедии – *Ариадна (Гнев Афродиты)* – появился позже, в соответствии с изменившимся замыслом Цветаевой.

²⁹ Поэтому целью глубинного исследования может являться – относительно драматургического дискурса – изучение речевых портретов героев, в которых наиболее глубоко и разнообразно проявятся отличия. Ср.: И.П. З а й ц е в а, *Гендерное своеобразие индивидуальных дискурсов героев трагедии Марины Цветаевой „Ариадна”*, [в:] *Лики Марины Цветаевой*, Москва 2006, с. 265–280.

³⁰ Е. Т р о ф и м о в а, *Женская литература и книгоиздание в современной России*, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimov.htm (10.09.2009).