

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XXXVII: 2012, pp. 79-86. ISBN 978-83-232-2519-5. ISSN 0081-6884.  
Adam Mickiewicz University Press, Poznań

## 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”<sup>1</sup>. 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.<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup> 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 века<sup>3</sup>. 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 характер<sup>4</sup>. 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 проблематики<sup>5</sup>. 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 Павловой<sup>6</sup>, 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”<sup>7</sup>.

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” критика<sup>8</sup>, а тематика произведений разрушала стереотипные представления о природе „женского творчества”<sup>9</sup>, 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 женской<sup>10</sup>, что случается, когда поэт – это женщина?<sup>11</sup>. Цветаева

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

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Ахматова, например, утверждала, что ее вдохновение преобразуется в молодого мужчину.

<sup>11</sup> 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 –  
 Узел<sup>12</sup>.

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 творящего<sup>13</sup> субъекта. Разрушая храм традиционного искусства<sup>14</sup>, 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 процесса<sup>15</sup>. 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-

<sup>12</sup> М. Ц в е т а е в а, *На красном коне*, [http://www.tsvetayeva.com/big\\_poems/po\\_na\\_krasnom\\_kone.php](http://www.tsvetayeva.com/big_poems/po_na_krasnom_kone.php) (03.04.2012).

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

<sup>14</sup> 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](http://www.tsvetayeva.com/big_poems/po_na_krasnom_kone.php) (03.04.2012).

<sup>15</sup> 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” литературы<sup>16</sup>. 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”<sup>17</sup>.

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 Брентано<sup>18</sup>.

Однако внимательное прочтение цитируемого отрывка выявляет попытку Цветаевой преодолеть традиционную бинарную оппозицию „женское” *versus* „мужское” и маркированный этой дихотомией половой символизм культуры<sup>19</sup>. 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 жанра<sup>20</sup> Марина Ивановна всегда

<sup>16</sup> 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.

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

<sup>18</sup> М. Цветаева, *Герой труда...*, указ. соч., с. 137.

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

<sup>20</sup> 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“<sup>21</sup>. Жанр, выделяемый в феминистской литературной критике, меняет традиционное понятие *auto-bio-graphy* на *auto-gyno-graphy*<sup>22</sup>, акцентируя именно женскую специфическую субъективность в автобиографическом письме<sup>23</sup>. 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 мужчина<sup>24</sup>. 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“

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> На тему гинеокритики подробно см.: A. B u r z y ń s k a, *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.

<sup>23</sup> На тему основных параметров женской автобиографии как жанра см., например: B. 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. E. K r a s k o w s k a, *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>

<sup>24</sup> 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 богатыри<sup>25</sup>: 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 гусли<sup>26</sup>. Продолжая и развивая замечания исследователей творчества Цветаевой, можно сказать, что Царь-Девушка и царевич-музыкант – персонажи более андрогинные, чем афанасьевские герои<sup>27</sup>. 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-

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

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

<sup>27</sup> 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 заглавии<sup>28</sup> – позволяет предположить также и различия в выборе и организации выразительно-образительных языковых средств, посредством которых воплощаются в произведениях образы главных действующих лиц<sup>29</sup>.

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”<sup>30</sup>.

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.

---

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimov.htm) (10.09.2009).