

Вечная Женственность в творчестве Марины Цветаевой

Bakula, Marija

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:490324>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2023-12-01**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i
književnosti
Katedra za rusku književnost

Završni rad

ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

student: Marija Bakula
mentor: dr. sc. Danijela Lugarić Vukas
ak. god.: 2020./2021.

U Zagrebu, kolovoz 2021.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ВВЕДЕНИЕ.....	1
2. РАЗРАБОТКА.....	3
2.1. ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ И ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ.....	3
2.1.1 Коротко о понятии Вечной Женственности.....	3
2.1.2 Поэтический язык Цветаевой в гендерном аспекте и ее интерпретация понятия Вечной Женственности.....	5
2.2 ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ В СОНЕЧКЕ И СОФИИ.....	8
2.2.1 <i>Повесть о Сонечке</i> – архетип и переработка архетипа.....	8
2.2.2 <i>Подруга</i> — творческое взаимоотношение двух поэтов и двух муз.....	14
2.2.3 Цветаевская интерпретация мифологемы Вечной Женственности в других стихотворениях.....	17
3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	20
4. ЛИТЕРАТУРА.....	23
5. SAŽETAK.....	26
6. KRATKI ŽIVOTOPIS.....	27

1. ВВЕДЕНИЕ

Оппозиция мужского и женского является одним из главнейших общих мест в человеческой культуре, по крайней мере, в европейской картине мира. Предполагаемые противоположные характеристики двух половинок человечества положены в основу культуры определенного народа, что проявляется на всех уровнях общественной жизни, от реклам и анекдотов до более серьезных убеждений о том, какие роли должны играть лица какого пола.

Вопрос о природе маскулинного и фемининного является одной из центральных проблем в период Серебряного века, когда, наряду с общественными переменами, касающимися женского вопроса, наступили изменения и в поэтической, художественной концепции мужского и женского начал. Как пишет Ермакова, в начале XX века «многие русские мыслители начали развивать идею о комплементарности мужского и женского начал и об их равноценности», а тот факт, что именно в этом периоде «начинают довольно выразительно звучать женские голоса» (Ермакова, 2014: 182) является одной из центральных причин, по которым происходили такие изменения. Одной из «амазонок авангарда» несомненно можно назвать и Марину Ивановну Цветаеву, творчество которой исполнено вопросами идентичности, особенно в смысле женского и мужского начал, их взаимоотношения и взаимодействия в ее лирическом субъекте, о чем из разных перспектив достаточно много писали исследователи (см. Ермакова, 2014; Зусева-Озкан, 2019; Хрынык, 2012; Ужаревич, 1990).

Одним из воплощений женского начала является и мифологема Вечной Женственности, которая означает собой некую «трансцендентную силу» которая «посредством любви движет человеком в его стремлении к вечному творчеству» (Лебедев, Федоров, 2015:31). Иными словами, Вечная Женственность — это творческая сила, инспирация, кодирована как женское начало, муза. В культурных текстах Вечная Женственность воплощена во многих прообразов, например в Богоматери, Беатриче Дантеа, петраркической и романтической Прекрасной Дамы и Софии Божественной Премудрости (Лебедев, Федоров, 2015:31).

В поэзии Серебряного века Вечная Женственность сыграла значимую роль, особенно у символистов, например, в *Стихах о Прекрасной Даме* Блока и в творчестве Вячеслава Иванова, о чем неоднократно писали многие исследователи (см. Лебедев,

Федеров 2015, Степанов 2015). Учитывая популярность концепта Вечной Женственности в периоде Серебряного века и тот факт, что Цветаева общеизвестна своей заикленностью на вопросы маскулинности и фемининности, стоит в ее творчестве искать следы этой мифологемы.

Концепт Вечной Женственности несомненно стоит в неразрывной связи с концептом творчества и с фигурой поэта как творческого человека. Так как в концепции Цветаевой поэт всегда является фигурой бесполой, то стоит рассмотреть интерпретацию данной мифологемы в творчестве Цветаевой в контексте переплетения фемининного и маскулинного начал.

В этом смысле мы должны особое внимание уделить автобиографическому произведению *Повесть о Сонечке*, чье заглавие уже ассоциирует на софиологический аспект Вечной Женственности, а самый текст наполнен намеками на это понятие. В анализе *Повести о Сонечке* мы попытаемся показать, что в произведении дается синтез переосмысленного Цветаевой понятия Вечной Женственности. Важным в разработке данной темы является и цикл стихотворений *Подруга*, посвящен писательнице Софии Парнок, в котором раскрывается двустороннее отношение Поэт — Муза, т. е. в котором Муза является одновременно и Поэтом, а Поэт — Музой. В последней части работы мы сделаем анализ несколько выбранных стихотворений М. Цветаевой, на которых мы попытаемся показать, что интерпретация понятия Вечной Женственности в *Повести о Сонечке* и цикле *Подруга* присуща творчеству Цветаевой в целом.

Анализируя понятие Вечной Женственности в творчестве Марины Цветаевой, мы попытаемся показать, что данное понятие, также как и фигура поэта, в интерпретации Цветаевой является бесполом, т. е., что в нем смешиваются мужское и женское начало, что является важным, потому что раскрывает перспективы гендерного исследования поэзии Цветаевой, и ее места в каноне поэзии Серебряного века.

2. РАЗРАБОТКА

2.1. ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ И ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

2.1.1 Коротко о понятии Вечной Женственности

С древнейших времен человек познает и толкует окружающий его мир посредством бинарных оппозиций, как, например, жизнь-смерть, близкое-далекое, свет-тьма. Бинарная оппозиция понимается как «универсальное средство рационального описания мира, где одновременно рассматриваются два противоположных понятия, одно из которых утверждает какое-либо качество, а другое – отрицает» (Трубецкой, 2000:72). Противоположность мужчина — женщина является одной из важнейших в европейской культуре, поскольку предполагаемые различия между двумя полами легли в основу картины мира и культуры европейских народов, в том числе и русских.

Бинарная оппозиция мужчина-женщина воплощается в мужском и женском началах, причем концепты рациональности, активности, силы, храбрости и эгоизма отождествляются с мужским началом, а концепты иррациональности, пассивности, слабости, самоотверженности и любви с женским началом.

Одним из аспектов женского начала является мудрость. Как пишет Розанова, один из исконных архетипов, присущих большинству народов — это Божественная Премудрость, которая в женской персонификации существует в мифологии, фольклоре, религии и культуры почти всех народов (Розанова, 2010: 159). Например, в древнегреческой и древнеримской мифологиях мудрость воплощалась в фемининной форме — в богинях Афине и Минерве. С другой стороны, в русском фольклоре также подчеркивается мудрость женщины и ее власть над силами природы, а воплощается в персонажах Василисы Премудрой и Вещей Царевны, как пишет Розанова (там же). Даже и в христианстве, особенно в православной ветви, мудрость персонифицируется как фемининное, в мифологеме Софии — Премудрости Божьей. На этих древнейших предположениях о мужском и женском началах основывается и понятие Вечной Женственности.

Вечная Женственность, как пишут Лебедев и Федоров, является текстовым топосом, который «впервые встречается в европейской культуре периода Средних веков

и особенно Возрождения» (Лебедев, Федоров, 2015: 29), но стало достаточно популярным после *Фауста* Гете. Само понятие — калька с немецкого *das ewig Weibliche*, а словосочетание находится в заключительных строках *Фауста* Гете:

Лишь символ — все бренное,
Что в мире сменяется;
Стремленье смиренное
Лишь здесь исполняется;
Чему нет названия,
Что вне описания, —
Как сущность конечная
Лишь здесь происходит,
И женственность вечная.
Сюда нас возводит.
(перевод Н.А. Холодковского)

Как видно из цитаты, идея Вечной Женственности представляет собой «космическое женское начало» (Расковалова, 2008: 140) и «трансцендентную силу», которая «выступает как преодоление эгоцентризма, переход „мужской“ прагматики в сферы красоты, добра, истины» (Лебедев, Федоров, 2015: 31).

Сама мифологема основывается на бинарной оппозиции мужского и женского, причем женское начало является носителем любви и просветления, красоты и добра, пассивности и самоотвержения, в то время как мужское начало является олицетворением эгоизма, деятельности, активности. Следовательно, духовная жизнь, в том числе и искусство, обусловлено воздействием женского начала.

Особенно важной частью данной мифологемы в русской культуре является наука о софиологии русского религиозного философа Владимира Соловьева, который «канонический христианский образ Софии Премудрости Божией (...) трактовал как некое сакрально-символическое воплощение высшей женственности и сопутствующих ей высшей мудрости, красоты и гармонии», как пишет Степанов (Степанов, 2015: 79). В основе софиологии лежит идея о том, что именно София «влечет» человека на высший уровень, соединяет человека с Богом. Жукоцкая отождествляет концепт Вечной Женственности у Соловьева с образом-понятием музыкой в дионисийском культе, поскольку оба образа-понятия выполняют функцию «переходного звена,

осуществляющего связь между мирами потустороннего и посюстороннего» (Жукоцкая, 2003: 238). Иными словами, женское начало является трансцендентной силой, нужной для духовной жизни и искусства.

Такая идея о Вечной Женственности присутствует во многих произведениях русской литературы, например, у Достоевского, особенно в персонаже Соне Мармеладовой, которая Раскольникова «влечет вверх», водит к Богу. В периоде Серебряного века идеи Соловьева отразились в символизме, а его толкование Софии наиболее ярко воплотилось в поэзии А.А. Блока, особенно в его *Стихах о Прекрасной Даме*.

2.1.2 Поэтический язык Цветаевой в гендерном аспекте и ее интерпретация понятия Вечной Женственности

Литература начала XX века отличается переоценкой мужского и женского начал, особо важной причиной чего является появление большего числа писательниц. Как пишет Хрынык, рубеж XIX и XX веков выделяется появлением «профессиональных литераторов-женщин» как в масскультуре, так и в элитарном слое культуры (Хрынык 2012: 81). Все-таки, надо вспомнить, что у «амазонок авангарда» Цветаевой и Ахматовой есть предшественницы — т. е., они далеко не первые писательницы русской литературы. Тем не менее, женское литературное творчество считалось до начала XX века несерьезным увлечением, салонной литературой. Если вспомним толкование бинарной оппозиции, сразу видно, что женское творчество, как оппозиция мужскому творчеству, толковалось отсутствием определенных свойств, а именно серьезности, высокой художественной ценности, профессионализма. Женское творчество воспринималось как нечто «вторичное» и «производное».

Негативная коннотация словосочетания «женская литература» и слов «поэтесса», «писательница» беспокоит Цветаеву, и она пытается отгородиться от этих понятий. Так в *Герое труда* Цветаева пишет, как и почему отказалась от участия в вечерах женской поэзии:

От одного такого женского смотра я в 1916 г. уже отказалась, считая, что 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: женскими курсами, суфражизмом, феминизмом, армией спасения, всем пресловутым женским вопросом, за исключением военного его разрешения: сказочных царств Пенфезилеи - Брунгильды - Марьи Моревны - и не менее сказочного петроградского женского батальона. (За школы кройки, впрочем, стою.) Женского вопроса в творчестве нет: есть женские, на человеческий вопрос, ответы, как-то: Сафо - Иоанна д'Арк - Св. Тереза - Беттина Brentano.

(Цветаева, *Герой труда...*)

Как пишет Хрынык, в данном отрывке явно выявлена попытка Цветаевой сокрушить традиционные понятия о мужском и женском творчествах, т. е. подчеркнуть «общечеловеческий характер творчества», таким образом разрушая твердые границы биологического пола (Хрынык 2012: 83).

Категории маскулинности и фемининности, с другой стороны, не связаны с биологическим полом, а с идентичностью каждого человека. Мотив андрогинности, т. е. смешивания в одном человеке фемининных и маскулинных свойств, несмотря на биологический пол, является, также как и мотив Вечной Женственности, одним из центральных тем литературы начала XX века, о чем в контексте творчества Марины Цветаевой пишет Зусева-Озкан (Зусева-Озкан, 2019: 30).

Творчество Марины Цветаевой многие исследователи определяют как поэзию мужского начала. Так, например, Ужаревич, подчеркивая тот факт, что мужское и женское начала являются «определенными ориентациями в пониманию мира» не связанными с биологическим полом (Ужаревич, 1990: 208) определяет творчество Цветаевой как творчество мужского начала. Сравнивая поэзию Цветаевой с поэзией Пастернака, Ужаревич указывает на ряд противоположных признаков — бинарных оппозиции — которые характеризуют мужское и женское начала в поэтическом творчестве, причем трансцендентальность, гигантизм, парадоксальность и символизация как характеристики мужского начала проявляются в творчестве Цветаевой в большей степени, чем у Пастернака (там же: 211).

Другие исследователи пишут о мужском начале в цветаевском творчестве и на более поверхностном уровне. Как мы уже писали, одним из центральных мотивов

литературы Серебряного века является мотив андрогинности, который присущий творчестве Цветаевой вообще. Ряд исследователей, в том числе Хрынык, Зусева-Озкан и Ермакова, подчеркивают тот факт, что Цветаева неоднократно и на протяжении всей жизни писала и говорила о маскулинных чертах своего творчества, но и тела, характера, души. При этом важно напомнить и о том, что об этой мужественности Цветаевой говорили и окружающие, как пишет Зусева-Озкан, приводя несколько цитат современников. Тот факт можно частично объяснить и тем, что в период Серебряного века в соответствии с жизнестроительной практикой стирались границы между поэтом и его лирическим субъектом, т. е. реальный человек отождествлялся с его лирическим субъектом как в сознании самого поэта, так и в восприятии окружающих.

Постоянный поиск Цветаевой собственной идентичности по отношению к маскулинности и фемининности в некоторой степени можно считать последствием как перемен в общественной жизни, так и толкованием мужского и женского начал в литературе. Как утверждает Хрынык, Марину Цветаеву «с самого начала беспокоит вопрос идентичности: ее самой как художника, а также природы ее поэтического вдохновения» (Хрынык 2012: 81). Традиционный взгляд на искусство, мужское и женское начала, и гендерные роли подразумевает то, что поэт — мужчина, а его муза — женщина, женское начало, что для писательниц Серебряного века становится проблемой.

Одним из достаточно частотных способов решения проблемы поэтического вдохновения у Цветаевой является отрицание женского начала как вдохновляющего. Например, в поэме *На красном коне*, муза превращается во всадника на красном коне — Пегасе, имя которого не упоминается, хотя оно является символом творческой одаренности, пишет Хрынык, и утверждает, что такой поступок в одно и то же время поставляет под сомнение привычные представления о мужчине как поэте и женщине как музе, но и с отрицанием женской музы полностью исключает женское начало из творческого процесса (там же: 82). С другой стороны, можно сказать, что отвержением женской музы утверждается право женщины, т. е. Цветаевой, на собственное творчество. Таким образом женщина становится художником вместо музы.

С другой стороны, в то время как Хрынык и другие исследователи, рассматривающие творчество Цветаевой с точки зрения феминистской теории,

сосредоточены на вопросы гендера и пытаются объяснить андрогинность в ее творчестве прежде всего социально-историческими причинами, Аня Крот определяет андрогинность как внутреннее качество поэтического языка Цветаевой, независимое от внешних обстоятельств. Так Крот пишет, что «Андрогинность для Цветаевой была не настолько реакцией на социальный, политический и культурный контекст ее времени (она подчеркивала тот факт, что ее поэзия выходит за рамки современных литературных и культурных тенденции), насколько неотъемлемое качество ее поэтического метода» (Kroth, 1979: 564). Данное «неотъемлемое качество» можно увидеть, пишет Крот, во многих поэтических персонажах Цветаевой, в которых она пытается «помирить маскулинное с фемининным и совместить их в одно целое» (там же: 565). Иными словами, концепт андрогинности является сутью всего творчества Цветаевой, выражается в большом количестве ее персонажей, и является независимым от культурно-социальных обстоятельств.

В творчестве Цветаевой можно найти следы символического образа Вечной Женственности, которое, как космический творческий принцип, часто выступает в роли поэтического вдохновения. Учитывая комплексное отношение Цветаевой с концептами маскулинности и фемининности и ее понимание вопроса природы поэтического вдохновения, стоит задаться вопросом о том, как именно вписывается тот значимый концепт в ее творчество. В этом смысле важно в анализе учитывать концепт андрогинности как одно из определяющих качеств цветаевского поэтического метода. Если творчество — общечеловеческое, а поэт — бесполоя фигура, то поэтическое вдохновение, и следовательно Вечная Женственность, тоже являются бесполоыми, андрогинными, что мы попытаемся показать в следующей части данной работы.

2.2 ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ В СОНЕЧКЕ И СОФИИ

2.2.2 Повесть о Сонечке – архетип и переработка архетипа

Повесть о Сонечке, последнее прозаическое произведение Цветаевой, написана в 1937 году и является частью автобиографического творчества Марины Цветаевой. Тема повести – воспоминания Цветаевой о событиях, происшедших в 1919 году, а к написанию повести Цветаеву побудило известие о смерти ее давней подруги,

заглавной героини повести, актрисы и чтицы Софьи Евгеньевны Голлидей (1894 – 1934), с которой Цветаева дружила три месяца в 1919 году. Благодаря своему автобиографическому характеру, *Повесть о Сонечке* часто воспринимается только как свидетельство о времени и о том, как Цветаева, реальная женщина, воспринимала своих современников, так как в автобиографических произведениях происходит самое глубокое стекание автора как реального человека с рассказчиком или лирическим субъектом.

Тем не менее, немалое количество случаев, когда автобиографическая проза анализируется именно как художественная литература. Так Канищева утверждает, что проза Цветаевой «относится к феномену „прозы поэта“» и «выражает концептуальные уровни произведения и творчества автора в целом» (Канищева, 2014: 185). Иными словами, прозу Цветаевой, несмотря на ее биографичность, можно и нужно анализировать на концептуальном уровне.

Следовательно, концептуальная природа «прозы поэта» и тот факт, что повесть написана уже в позднем периоде творчества Цветаевой, позволяет нам в *Повести о Сонечке* искать отражение цветаевской интерпретаций символического образа Вечной Женственности.

Хотя заглавная героиня представлена как реальная женщина, и в повести речь идет и о реальных событиях из жизни актрисы, рассказчица (или же лирический субъект) на нескольких местах говорит о Сонечке как об архетипе, символе, что особенно видно в следующей цитате:

Вся мужская лирика, доселе безобъектная, или с обратным объектом - самого поэта — ибо быть ею всей поэтовой любви, вставить в нее — себя: свое лицо как в зеркало, я не могла, ибо сама хотела любить и сама была поэт – вся мужская лирика для меня обрела лицо: Сонечкино. Все эти пустоты (ты, она — на всех языках), имеющие дать и дающие только переполненность поэта сердца и полноту его я, вдруг — ожили, наполнились ее лицом. В овальной пустоте, в круглом нуле всякого женского образа в стихах поэта — Сонечкино лицо оказалось как в медальоне. (Цветаева, 2000: 202, 203)

Иными словами, образ Сонечки-реальной женщины приобретает мифопоэтическое, символическое значение, так как именно Сонечка описывается как

вдохновение всех поэтов. Именно Сонечка — та трансцендентная сила, которая влечет поэтов к искусству, т. е. в Сонечке воплощается мифологема Вечной Женственности. С другой стороны, в цитате прямо говорится о проблеме поэтического вдохновения, когда речь идет о женщине-поэте, причем рассказчица ясно возглашает свое право быть творцом и отвергает свою принадлежность женскому началу как вдохновляющему.

На связь Сонечки с поэтическим вдохновением указано уже в самом начале повести. Перед тем, как рассказчица познакомилась с Сонечкой, она услышала стихи Павлика (Павел Григорьевич Антокольский), вдохновением которых была именно Сонечка:

Инфанта, знай: я на любой костер готов взойти,
Лишь только бы мне знать, что будут на меня глядеть
Твои глаза...
(там же: 27)

И в этих стихах существуют намеки на концепт Вечной Женственности, особенно в глаголе *взойти*, который подразумевает движение вверх, к трансцендентному. Кроме того, тот факт, что Сонечка сначала существует в стихах, а уже потом как реальный человек, подчеркивает концептуальность ее образа.

Рассказчица неоднократно утверждает связь Сонечки с героинями Диккенса, Гоголя и Достоевского: «Диккенс в транскрипции раннего Достоевского, когда Достоевский был еще и Гоголем: вот моя Сонечка» (там же: 65). Особенно важной является связь Сонечки с Достоевским как писателем, который сам вдохновлялся мифологемой Вечной Женственности. Эта связь подчеркнута ролью Сонечки в спектакле *Белые ночи*.

Один из главных признаков Сонечки — любовь, что, как мы уже утвердили, является одним из самых ярких проявлений мифологемы Вечной Женственности. Любовь — ее судьба: она «от любви к нему — и ко мне — и ко всему — умирает» и несмотря на обстоятельства, она «все равно умрет от любви, потому что это ее призвание — и назначение» (там же: 43). Все-таки, любовь Сонечки не является просто символом, а сама Сонечка является не пассивным объектом любви, а активным участником. Она утверждает свое право на активное участие в жизни и любви, говоря:

«А главное — я терпеть не могу, когда другой целует — первый» (там же: 54). Таким образом в Сонечкином отношении к любви переплетаются женское и мужское начала.

Хотя Сонечка сама любила, рассказчица утверждает, что ее не любили, так как она была слишком особенная, странная, вне всех категорий. Поскольку главной характеристикой Сонечки была ее особенность, рассказчица пишет, что «на Сонечку нужен был поэт. Большой поэт, то есть: такой же большой человек, как поэт» (там же: 85). Иными словами, только творческий человек может понять большую ценность Сонечки, космической, трансцендентной силы.

Роль музы и поэтического вдохновения Сонечка сыграла и во творчестве рассказчицы, которая неоднократно пишет о том, что в своих пьесах намеренно пишет героинь именно для того, чтобы их играла Сонечка: «И вот, потому что ни одной моей взрослой героиней быть не могла — „такая маленькая“ — мне пришлось писать маленьких» (там же: 52).

С другой стороны, ни как муза Сонечка не является пассивной: она не просто вдохновляет, но и воплощает героинь на сцене, она является соучастником в искусстве театра. Кроме того, Сонечка вступает и в роли поэтического вдохновения, т. е. вдохновляясь Сонечкой, рассказчица пишет стихи, причем снова утверждается активная роль Сонечки — рассказчица признается в «краже», так как брала стихи у Сонечки: «Это мой единственный в жизни плагиат» (там же). Активная роль Сонечки в творческом процессе дополнительно подчеркивается ее разрешением воспользоваться ее словами в стихотворениях: «О, берите, Марина! Все, что хотите — берите! Все мое берите в стихи, всю берите!» (там же: 53). Иными словами, поэтическое вдохновение становится активным участником творческого процесса, т. е. смешиваются элементы мужского и женского начала и размываются границы между ними.

Самое имя Сонечки намекает на учение о Софии-Божьей Премудрости Соловьева, т. е. на связь с божественным и с мудростью, но по мере развертывания сюжета ожидания, связаны с этим ассоциациям, опровергаются. Например, в сцене с часами, Сонечка уподобляется с Богом, но сразу же отрицает эту аналогию. С другой стороны, другие персонажи говорят о ней в совсем противоположном свете. Итак, режиссер Вахтанг Леванович говорит о ней: «Иногда не знаешь: ребенок? женщина?

черт? Потому что она может быть настоящим чертом!» (там же: 79), а Сонечка позже в тексте, опираясь на слова Левановича, саму себя называет бесом: «Вам ведь Вахтанг Леванович говорил, что я – бес? Бес и есть» (там же: 134). Значит, Сонечка как трансцендентная сила поэтического вдохновения и «черт», «бес» в то же время олицетворяет божественное и чертовское начала. Таким образом снова подчеркивается дуальность ее образа, т. е. в одном целом проявляются две противоположности.

Что касается связи концепта мудрости с мифологемой Вечной Женственности, Сонечка снова разбивает ожидания. В повести неоднократно говорится о невежестве Сонечки. Например, в одном из эпизодов говорится о том, что Сонечка случайно оскорбила режиссера Евгения Багратиновича, неправильно употребляя слово «геморроидальный», не зная его значение. Она сама утверждает, что ничего не знает: «Марина, кто изобрел глобус? Не знаете? Я тоже ничего не знаю – ни кто глобус, ни кто карты, ни кто часы» (там же: 45). Может быть, именно в этом и есть ее мудрость — она знает, что ничего не знает, но такое воплощение мудрости нехарактерно для мифологемы Вечной Женственности.

Интересным аспектом мифологемы Вечной Женственности является и отношение к материнству и детям, особенно в контексте прообраза Богородицы. В Сонечке содержится интересный контраст: она любит детей, но у нее не может быть собственных. Особенно интересным является то, что рассказчица явно сравнивает ее с Богородицей: «Сонечка с моими детьми была самое совершенное видение материнства, материнского девичества: девушки, нет — девочки-Богородицы» (там же: 87). Такой контраст в женщины, которая воплощает начало материнства, но у которой нет собственных детей, является одной из самых характерных тем женского творчества до сих пор, особенно в контексте Вечной Женственности. Например, в *Сонечке* Людмилы Улицкой у заглавной героини, которая является олицетворением материнства, по причинам здоровья появляется только один ребенок, а эта тема еще более очевидна в романе *Медея и ее дети* Улицкой, в котором у главной героини совсем нет биологических детей, но она все-таки — мать. Эти сходства с современной женской художественной литературой подтверждают статус Цветаевой как женского голоса Серебряного века.

По отношению к материнству интересным может показаться и тот факт, что в произведении рассказчицу ее маленькая дочь называет не мамой, а — Мариной. Таким образом рассказчица, хотя у нее есть биологические дети, отгораживается от концепта материнства с его мифологическими, символическими значениями, подчеркивая свою «мужественность», в отличие от материнской бездетной Сонечки, в которой доминируют признаки феминности. Значит, рассказчица и Сонечка — два комплементарных андрогинных образа, как и Царь-Девушка и Царевич в понимании Крот (Kroth, 1979: 572).

В *Повести о Сонечке* достаточно много места посвящено точному описанию внешнего вида заглавной героини. Ее красота описывается в манере петраркистов и романтистов, подробно и поэтично, что указывает на ее сходство с прообразом Прекрасной Дамы: «Еще скажу: в этом лице было что-то от раковины — так раковину работает океан — от раковинного завитка: и загиб ноздрей, и выгиб губ, и общий завиток ресниц — и ушко! — все было резное, точеное — и одновременно льющееся — точно эту вещь работали и ею же — играли. Не только Океан работал, но и волна — играла» (Цветаева, 2000: 42). Тем не менее, хотя рассказчица много и подробно говорит о красоте Сонечки, самым важным для нее является ее горячий дух, ее содержание.

Для рассказчицы красота сама по себе, без содержания, ничего не значит, что особенно видно в сравнении Сонечки с Юрой. Сонечкина красота вдохновляет, потому что из этой красоты сияет горячий дух. С другой стороны, красота Юры, по словам рассказчицы, — недостаточна, и он сам кажется ей недостойным такой красоты из-за своей духовной пустоты: «Весь он был — эманация собственной красоты. Но так как очаг (красота) естественно — сильнее, то все в нем казалось и оказывалось недостаточным, а иногда и весь он — ее недостойным» (там же: 93).

Наконец, можно заключить, что комплексное отношение Цветаевой к вопросам гендера и гендерных ролей (особенно в контексте художественного творчества) отразился и в ее интерпретации концепта Вечной Женственности. Центральной темой в ее интерпретации этого значимого понятия можно определить вопрос поэтического вдохновения, в решении которого Цветаева наделяет женское начало признаком активности несмотря на то, что женское начало снова выступает в

роли музы. Иными словами, концепт Вечной Женственности отождествляется как с женским, так и с мужским началом, т. е. в него проявляется андрогинность. Не менее интересным аспектом цветаевской интерпретации являются и отношение к материнству и к красоте относительно мифологемы Вечной Женственности, причем все эти темы присутствуют и в стихах Цветаевой.

2.2.2 *Подруга* — творческое взаимоотношение двух поэтов и двух муз

Перед тем, как была Сонечка, была София. В периоде с 16 октября 1914 по 6 мая 1916 Цветаева написала цикл *Подруга*, состоящий из семнадцати стихотворений, посвященных Софии Парнок (1885 – 1933). Во время их отношения с Цветаевой, Парнок была известна как переводчик поэзии и литературный критик, печатающийся под псевдонимом Андрей Полянин, но стала великим поэтом годами после того, как ее дружба с Цветаевой окончилась, что Цветаева и предсказала в *Подруге*. Роман двух поэтов является важным фактом их жизни не только на личном плане, но и в их творчестве, поскольку обе оказали большое влияние на поэтическую жизнь другой. Цветаева сама характеризовала свою романтическую связь с Парнок как «первую катастрофу в своей жизни», но впоследствии этого отношения Цветаева приобрела зрелость, без которой не могла бы стать настолько великим поэтом, пишет Карлинский, добавляя, что именно в цикле *Подруга* впервые проявляется поэтическая зрелость Цветаевой (Karlinsky, 1985: 58). Особенно интересными аспектами данного цикла являются интерпретация взаимоотношения поэт-муза и андрогинность центральной женской фигуры – лирического персонажа, воплощающего Парнок.

В первом стихотворении, пишет Диана Бургин, *Подруга* вступает на сцену как «литературный образ, блоковская незнакомка» (Burgin, 1988: 428). В то же время сразу обозначается андрогинность ее образа: она «юная трагическая леди» в которой лирический субъект видит «Всех героинь шекспировских трагедий», но одновременно является и «демоном крутолобым», «язвительной и жгучой»¹. Таким образом устанавливается статус *Подруги* как музы — она вдохновила поэта, который уподобляет ее с шекспировскими образами, но и подчеркивается ее принадлежность активному миру: ее «никто не спас» и «уж не спасти».

1 Все цитаты из цикла *Подруга* приведены с сайта «Наследие Марины Цветаевой», Режим доступа: http://www.tsveyeva.com/cycle_poems/podrug_a#refmark-1, дата обращения: 24 августа 2021.

Как антитеза блоковской Прекрасной Дамы, как пишет Бургин (там же) самым интересным в цикле является стихотворение девятое, в котором лирический субъект пишет: «Всё в тебе мне до боли нравится, — / Даже то, что ты не красавица!». Кроме того, что Подруга не красавица, в ней снова соединяются фемининное и маскулинное, например в следующих стихах: «Платье — шелковым, черным панцирем, / Голос с чуть хрипотцой цыганскою», где фемининное воплощено в шелковом платье уподобляется маскулинному панцирю, а голос описывается не как мелодичный, но как хрипящий. Далее, лирический субъект пишет: «Не цветок, — стебелек из стали ты, / Злее злого, острее острого,», т. е. Подруга является не традиционно фемининным цветком, а стебельком из стали, причем маскулинность образа особенно подчеркивается уподоблением со сталью, в то время как уменьшительно-ласкательная форма существительного *стебель* отражает фемининное. Андрогинность образа особенно ясно и прямо выражается в следующих стихах:

В каждой жилке и в каждой косточке,
В форме каждого злого пальчика, —
Нежность женщины, дерзость мальчика.

В данном стихотворении лирический персонаж также предсказывает будущую поэтическую славу Подруги:

Все усмешки стихом парируя,
Открываю тебе и миру я,
Всё, что нам в тебе уготовано,
Незнакомка с челом Бетховена!

Иными словами, Подруга является в то же время музой, поскольку лирический субъект посвятил ее данные стихи, но и поэтом, причем ей предсказана судьба великого поэта. В образе Подруги воплощается концепт Вечной Женственности, так как она является вдохновляющей силой, но ее определяющей чертой является именно андрогинность.

Мотив андрогинности повторяется и в других стихотворениях цикла. Так в десятом стихотворении описывается первая встреча двух женщин:

И лоб Ваш властолюбивый
Под тяжестью рыжей каски.
— Не женщина и не мальчик,
Но что-то сильнее меня!

В данных стихах повторяется воинский мотив — здесь волосы уподобляются каске, а также повторяется мотив лба, причем характеризуемого властолюбием, что является частью мужского начала. Подруга снова прямо характеризуется как андрогинная, но в то время, как в предыдущем стихотворении у нее соединяются «нежность женщины и дерзость мальчика», в данных стихах она является ни женщиной, ни мальчиком. В то же время лирический субъект возглашает ее чем-то сильнее самой себя, в чем можно увидеть превосходность андрогинности в творческом мире Цветаевой. Как пишет Крот, чтобы высказать бесполость человеческой души, Цветаева использует концепт андрогинности, а не выбирает маскулинное над фемининным или наоборот, поскольку такой поступок подтвердил бы двойственность мира, что является противоположным ее мировоззрению, которому была присуща двоякость восприятия и самовыражения (Kroth, 1979: 582).

Сравнивая Подругу с Сонечкой, можно прийти к выводу, что оба эти воплощения концепта Вечной Женственности являются андрогинными, несмотря на то, что в Подруге маскулинных элементов значительно больше. Глубокую связь между двумя образами установила София Полякова, как пишет Карлинский (Karlinsky, 1985: 86), причем Полякова утверждает, что части *Повести о Сонечке* являются своего рода полем боя против Парнок. Иными словами, в Сонечке Цветаева отвергает некоторые элементы персонажа Подруги по причине личных чувств к Парнок. По словам Карлинского, связь между Сонечкой и Подругой становится неопровержимой, если обратим внимание на одно из платьев, которое рассказчица подарила Сонечке. Речь идет о пышном коричневом фаявом платье, которое она носила на первой встрече с Подругой (там же, 87), описанной в десятом стихотворении цикла: «Мы были: я — в пышном платье / Из чуть золотого фая,». Такая связь двух образов подтверждает их сходство и в то же время объясняет разницы в подходе Цветаевой к андрогинности и Вечной Женственности в данных персонажах.

2.2.3 Цветаевская интерпретация мифологемы Вечной Женственности в других стихотворениях

В предыдущих частях данной работы мы показали, что цветаевская интерпретация понятия Вечной Женственности направлена прежде всего на вопросы поэтического вдохновения, материнства и красоты. Также, в анализе *Повести о Сонечке* и *Подруги* показалось, что Вечная Женственность в цветаевском творческом миру определяется как женским, так и мужским началом, т. е. в интерпретации Цветаевой Вечная Женственность становится так же бесполой, как и фигура поэта. Данные выводы мы попытаемся показать и на примерах выбранных стихотворений.

В стихотворении *Ты будешь невинной, тонкой* из 1914, посвященном ее дочери Але, центральный женский персонаж является в то же время и музой и творцом. Аля в стихах этого стихотворения становится воплощением трансцендентной силы Вечной Женственности, поскольку лирический субъект говорит о том, что ее дочь будет «прелестной и всем чужой», «пленительной госпожой», «царицей бала / и всех молодых поэм» (Цветаева, 1980: 43). Иными словами, в дочери Цветаевой будут воплощены все те мистические, трансцендентные свойства, связанные с Вечной Женственностью, и она будет выступать в роли поэтического вдохновения как «царица всех молодых поэм». Но, в то же время, лирический субъект утверждает, что ее дочь будет как она «и лучше — писать стихи» (там же). Следовательно, в лице дочери Цветаевой соединяются вдохновение и поэт в одном и том же образе, т. е. муза сама становится творцом, что можно сравнить и с активной роли Сонечки в творческом процессе. Также важно подчеркнуть андрогинность образа Али — она будет отличаться «невинностью» и «тонкостью», но в то же время она «косы свои» будет «носить как шлем» и будет «пленительной амазонкой», причем данные воинские элементы также являются важными в характере образа Подруги. В персонажах Али и Подруги похожим образом соединяются фемининное и маскулинное, причем обе являются как музами, так и поэтами.

В стихотворении *Рождественская дама* из 1909 года центральный персонаж — Богоматерь, один из самых важных прообразов Вечной Женственности. Богоматерь как таковая не упоминается, но название *Рождественская дама* является калькой из немецкого языка, обозначающей именно Богоматерь. В данном стихотворении образ

Богоматери противопоставлен земной матери, т. е. представляет собой идеальный образ материнства, которое способно защитить ребенка, так как «Не страшны ему ни бездна, ни река...», в отличие от земной «мамы», которая «скоро задремлет»². Стихотворение состоит из трех строф, причем все три строфы заканчиваются стихом «Увези меня с собою в облака!». Этот стих можно интерпретировать не только как христианскую молитву небесной матери, но и как своего рода просьбу к музе о поэтическому вдохновению или постижению духовного пласта. В этом случае, Богоматерь, как прообраз Вечной Женственности, является трансцендентной космической силой, которая «влечет нас вверх». В случае данного стихотворения значимым является и тот факт, что оно написано в раннем периоде творчества Цветаевой, до ее творческой зрелости, чем и можно объяснить такую более конвенциональную интерпретацию концепта Вечной Женственности.

Более ироническое отношение к Музе выражается в стихотворении *Что, Муза моя...* из 1925 года, в котором лирический субъект испытывает недостаток творческого вдохновения и, представляя себе Музу в женском образе, спрашивает у кого-то, жива ли ее Муза: «Что, Муза моя? Жива ли еще?», «- Что, Муза моя? Надолго ли ей?» (Цветаева, 1980: 283), но ответа не получает. Она просит у своей Музы «Хотя рифму еще», но и в этом Муза ее разочаровывает. Хотя в данном стихотворении Цветаева не полностью отвергает женское начало как вдохновляющее, она достаточно иронически относится к женской Музе, особенно в сравнении с более ранним произведением *Рождественская дама*. Иными словами, в понимании Цветаевой Муза, в которой воплощается чисто женское начало, не соответствует требованиям бесполого поэта, т. е. настоящей Музе присуща андрогинность.

К художественной идентичности Цветаевой относится также стихотворение *Не смущаю, не пою* из 1918 года, в котором лирический субъект отрицает женственность своего творчества, говоря «Не смущаю, не пою / Женскою отравой» (там же: 119). В этом стихотворении интересной является и оппозиция правой и левой руки, причем лирический субъект предпочитает правую, «пишущую», которой пишет «То, что богом задано», а левую называет дерзкой, льстивой и лукавой. Поскольку правая рука ассоциируется с творческими трудами, можно сказать, что она символ

2 Все цитаты из стихотворения *Рождественская дама* приведены с сайта «Интернет библиотека Алексея Комарова», режим доступа <https://ilibrary.ru/text/2577/p.1/index.html>, дата обращения: 10 декабря 2019.

мужского начала. Следовательно, левая рука является символом другой части бинарной оппозиции мужское-женское, т. е. символом женского начала. Правая и левая рука являются частью одного целого, т. е. в одном целом соединены маскулинное и фемининное, но здесь такое соединение не считается положительным, а совсем наоборот: лирический субъект снова отрицает женское начало и подчеркивает маскулинность своего творчества, можно предположить, в соответствии с желанием Цветаевой отойти от ярлыка поэтессы. С другой стороны, поступок явного отрицания женского начала от стороны женского лирического субъекта можно интерпретировать и как один из способов репрезентации андрогинности образа, так как, по словам Крот, андрогинность образа можно постичь и полным устранением характерных свойств женского пола из женского образа или мужских свойств из мужского образа (Kroth, 1979: 566).

В стихотворении *Так только Елена...* из 1924 года главной темой является разрушительная сила женской красоты. Елена — героиня из древнегреческой мифологий, чья красота стала причиной Троянской войны. Разрушительная сила красоты Елены сопоставляется творческой силы красоты в мифологемы Вечной Женственности. В то время как мифологическая Вечная Женственность вдохновляет своей женской красотой, Елена вызывает хаос, «обезнадеживает сто веков», «обезжемчуживает пять морей», «обессыновливает сто родов»³. Елена в этом стихотворении – противоположность всего, что собой представляет понятие Вечной Женственности. Следовательно, можно сказать, что такое толкование красоты как разрушительной силы является таким же видом бунта против гендерности искусства, как и отрицание от женской Музы в поэме *На красном коне*. Далее, в данном стихотворении связь Елены-красавицы с войной и уничтожением также можно считать андрогинностью, так как война обычно связывается с мужским началом.

На примере выбранного корпуса стихотворений можно прийти к выводу, что во творчестве Цветаевой в целом действительно присутствует концепт Вечной Женственности, причем в несколько измененной форме. Как показал анализ *Повести о Сонечке* и *Подруги*, Цветаева данную мифологему интерпретировала согласно своим художественным потребностям, особенно относительно своей творческой

3 Все цитаты из стихотворения *Так только Елена...* приведены с сайта «Интернет библиотека Алексея Комарова», режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/3105/p.1/index.html>, дата обращения: 10 декабря 2019.

идентичности и природы поэтического вдохновения. В соответствии с двоякостью восприятия и самовыражения, присущих Цветаевой, она интерпретировала концепт Вечной Женственности в том же свете, в котором интерпретировала поэта — поэт, как андрогинная фигура, требует аналогичной андрогинности у своей музы, т. е. у Вечной Женственности. На примере несколько выбранных стихотворении показалось, что данная интерпретация мифологемы присуща большей части творчества Цветаевой.

3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Бинарная оппозиция фемининного и маскулинного является одной из главных тем Серебряного века, особенно в контексте интерпретации мужского и женского начал. В том числе поэты особенно интересуются концептами андрогинности и Вечной Женственности, пишет Зусева-Озкан (Зусева-Озкан, 2019: 30), а обе эти темы появляются достаточно часто во творчестве Марины Цветаевой.

Понятие Вечной Женственности является мифологемой, символическим образом, который воплощает трансцендентную космическую силу и поэтическое и духовное вдохновение как часть женского начала. Итак, упрощенно говоря, женское начало толкуется как вдохновляющее, а мужское как творческое, что беспокоит Цветаеву, которая «сама хотела любить и сама была поэт» (Цветаева, 2000: 202). Эту проблему Цветаева решает по-разному: она подчеркивает свою «мужественность» в жизнестроительной практике, т. е. смешиванием мужского и женского начал постигает свойство андрогинности, отвергает женское начало как вдохновляющий элемент, и перестраивает для своих потребностей концепт Вечной Женственности, что особенно очевидно в ее позднем автобиографическом произведении *Повесть о Сонечке*.

Хотя *Повесть о Сонечке* является автобиографической прозой, она является «прозой поэта», которая, по словам Канищевой, «выражает концептуальные уровни произведения и творчества автора в целом» (Канищева, 2014: 185). Следовательно, данную повесть можно анализировать на концептуальном уровне.

Заглавную героиню повести можно читать как олицетворение Вечной Женственности, на что указывает уже ее имя, ассоциирующее на софиологию Соловьева, важную часть мифологемы Вечной Женственности. Вопреки данному

имени, в Сонечке выражены изменения мифологемы. Хотя Сонечка в повести выполняет роль вдохновения, т. е. трансцендентной силы, она является не только вдохновением, но и активным участником творческого процесса. Сонечка играет в театре роли, написанные для нее, и таким образом участвует в творческом процессе, но она также дает разрешение рассказчицы, воспользоваться ее словами в своих стихах. Итак, Сонечка сбрасывает пассивность, которая традиционно связывалась с женским началом и с концептом Вечной Женственности, и становится равноценным и активным участником творческого процесса.

Кроме того, в Сонечке интерпретируется и красота как часть мифологемы Вечной Женственности, причем подчеркивается превосходство внутренней, душевной силы над поверхностной красотой, что особенно видно в сравнении Сонечки с Юрой — красавчиком неинтересного характера. Вопреки своему имени Сонечка также является противоположностью Софии Божией Премудрости. В Сонечке Цветаевой не проявляется мудрость Софии, а интересным является и то, что в нее смешиваются божественные и чертовские начала, а такое отрицание женского начала снова указывает на андрогинность концепта Вечной Женственности в интерпретации Цветаевой. Мужское начало проявляется и в отношении Сонечки к любви, т. е. в том, что она утверждает свое право на активное участие и в любви, в то время как женское начало особенно ясно подчеркивается ее любовью к детям. Так рассказчица ее называет «самым совершенным видением материнства» и «девочкой-Богородицей» (Цветаева, 2000: 87), ссылаясь на один из главных прообразов Вечной Женственности и один из важных мотивов женского творчества — мать без биологических детей.

Андрогинностью в концепте Вечной Женственности особенно ясно отличается лирический персонаж из цикла *Подруга*, посвященного поэту Софии Парнок. В данном цикле интересным образом отразилось творческое отношение Цветаевой и Парнок, поскольку оба поэта являются в то же время и музами. Так лирический субъект вдохновляется своей возлюбленной, но также предсказывает ей поэтическую славу. В цикле особенно четко подчеркивается именно андрогинность персонажа Подруги, в которой соединяются «Нежность женщины, дерзость мальчика», но которая в то же время «Не женщина и не мальчик, — / Но что-то сильнее меня!». Хотя Подруга играет роль музы, вдохновения, она является полной противоположностью блоковской Прекрасной Даме (Burgin, 1988: 428). В сравнении с

Сонечкой, в образе Подруги более четко выражена именно андрогинность концепта Вечной Женственности, но связь и сходства между двумя персонажами неоспоримые, что находит подтверждение и в мотиве золото-коричневого фаевого платья. Данное платье, которое носила на первой встрече с Подругой несколько лет назад, рассказчица подарила Сонечке, пишет Карлинский (Karlinsky, 1985: 87).

Многие темы и элементы цветаевской интерпретации понятия Вечной Женственности можно найти и в ее стихотворениях. Одним из самых ярких примеров является стихотворение *Ты будешь невинной, тонкой...* посвящено дочери Цветаевой. В данном стихотворении показано комплексное отношение Цветаевой к концепту Вечной Женственности и бинарной оппозиции мужского и женского начал касательно идентичности поэта и его поэтического вдохновения. Так лирический субъект описывает свою дочь как олицетворение Вечной Женственности, называет ее «царицей всех новых поэм», но указывает и на то, что она «будет писать стихи» лучше своей матери (Цветаева 1980: 43). Таким образом в лице дочери успешно смешиваются мужское и женское начало, творец и вдохновение, и удовлетворительно, без отрицания любого из начал, разрешается вопрос идентичности художника и вдохновения.

Наконец, можно прийти к выводу, что комплексное отношение Цветаевой как к вопросу гендера и гендерных ролей, так и к вопросу идентичности и бинарной оппозиции мужского и женского начал, оказали влияние на ее интерпретацию мифологемы Вечной Женственности, что видно как в ее прозаическом творчестве, так и в ее стихотворениях. Уверенность Цветаевой в «общечеловечность» искусства отразилась в ее интерпретации поэта как бесполой, андрогинной фигуры. Так как, по словам Крот, мировоззрение Цветаевой характеризуется двоякостью, а ее творческом методе присуща андрогинность, такая характеристика поэта отразилась и на ее интерпретацию поэтического вдохновения, т. е. концепта Вечной Женственности, которой в цветаевском творческом мире также присуща андрогинность.

4. ЛИТЕРАТУРА

- Гёте, Иоганн Вольфганг. *Фауст*. пер. с нем. Н. А. Холодковский. Режим доступа: <https://онлайн-читать.рф/%D0%B3%D0%B5%D1%82%D0%B5-%D1%84%D0%B0%D1%83%D1%81%D1%82/51>. Дата обращения: 5 апреля 2021
- Ермакова, Любовь Алексеевна (2014) *Изучение поэтического языка М. Цветаевой в гендерном аспекте: проблемы и перспективы*. Вестник Костромского государственного университета, 20 (5), 182-184. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-poeticheskogo-yazyka-m-tsvetaevoy-v-gendernom-aspekte-problemy-i-perspektivy>. Дата обращения: 15 декабря 2019
- Жукоцкая, Зинаида Романовна (2003). *Провозвестник «Вечной Женственности»: Вл. Соловьев у истоков софиологии*. Соловьёвские исследования, (1 (6)), 237-257. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/provozvestnik-vechnoy-zhenstvennosti-vl-soloviev-u-istokov-sofiologii>. Дата обращения: 5 апреля 2021
- Зусева-Озкан, Вероника Борисовна (2019) *Маскулинность и фемининность в литературе русского модернизма: случаи Блока и Цветаевой*. Вестник Томского государственного университета, (448), 30-34. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/maskulinnost-i-femininnost-v-literature-russkogo-modernizma-sluchai-bloka-i-tsvetaevoy>. Дата обращения: 5 июня 2021
- Канищева, Елена Валерьевна (2014) *Поэтика прозы М. Цветаевой*. Пушкинские чтения, (XIX), 185-194. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-prozy-m-tsvetaevoy>. Дата обращения: 1 апреля 2021
- Лебедев, Владимир Юрьевич; Федоров, Алексей Васильевич (2015) *Метатекст «Вечной женственности»: репрезентации в некоторых текстах отечественной культуры*. Вестник славянских культур, по. 2 (36), 2015, стр. 29-45. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/metatekst-vechnoy-zhenstvennosti-reprezentatsii-v-nekotoryh-tekstah-otechestvennoy-kultury>. Дата обращения: 5 апреля 2021
- Расковалова, Людмила Петровна (2008). *София как образ женского начала в мире*. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 178, 140-147. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sofiya-kak-obraz-zhenskogo-nachala-v-mire>. Дата обращения: 1 апреля 2021
- Розанова, Светлана Сергеевна (2010) *Трансформация образа Софии в древнерусской культуре: архетип и его персонификации*. Власть, (5), 159-161. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-obraza-sofii-v>

- [drevnerusskoy-kulture-arhetip-i-ego-personifikatsii](#). Дата обращения: 15 декабря 2019
- Степанов, Сергей Александрович (2015) *Идеальный женский образ-символ в отечественной литературе первой половины XX века*. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, (2 (64)), 79-83.
- Хафизова, Наталия Алексеевна (2014) *Архетипы Великой Матери и Вечной женственности как способы производства женской идентичности*. Технологос, (1), 100-110. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetipy-velikoy-materi-i-vechnoy-zhenstvennosti-kak-sposoby-proizvodstva-zhenskoy-identichnosti>. Дата обращения: 15 декабря 2019
- Хрынык, Агнешка (2012) *Творчество Марины Цветаевой в контексте гендерных исследований*. STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XXXVII, 79-86. Режим доступа: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/6590/1/079-086.pdf>. Дата обращения: 15 декабря 2019
- Трубецкой, Николай Сергеевич (2000) *Классификация оппозиций в Основы фонологии*. Пер. с нем. А. А. Холодовича. Москва: Аспект Пресс.
- Цветаева, Марина Ивановна. Герой труда (записи о Валерии Брюсове). Часть вторая. Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/geroj-truda-2.htm>. Дата обращения: 3 апреля 2021
- Цветаева, Марина Ивановна (2000) *Повесть о Сонечке*. Санкт-Петербург: Издательство Азбука.
- Цветаева, Марина Ивановна. *Рождественская Дама*. Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/2577/p.1/index.html>. Дата обращения: 10 декабря 2019
- Цветаева, Марина Ивановна (1980) *Сочинения. Том первый. Стихотворения, поэмы, драматические произведения*. Москва: Художественная литература.
- Цветаева, Марина Ивановна. *Подруга*. Режим доступа: http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/podrugan17. Дата обращения: 24 августа 2021
- Цветаева, Марина Ивановна. *Так только Елена...* Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/3105/p.1/index.html>. Дата обращения: 10 декабря 2019
- Burgin, Diana Lewis (1988) *After the Ball Is Over: Sophia Parnok's Creative Relationship with Marina Tsvetaeva*. The Russian Review 47, no. 4 (1988): 425-444. Accessed August 24, 2021. doi:10.2307/130506.

- Karlinsky, Simon (1985) *Marina Tsvetaeva. The Woman, her World, and her Poetry*. Cambridge University Press
- Kroth, Anya M. (1979) *Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision*. *Slavic Review* 38, no. 4, pp: 563-582. Accessed August 24, 2021. doi:10.2307/2496563.
- Užarević, Josip (1990) *Muško i žensko načelo u lirici: Marina Cvetajeva i Boris Pasternak*. *Književnost, jezik, paradoks*. Osijek: Izdavački centar "Revija" Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić", str. 207-229.

5. SAŽETAK

„Vječna Ženstvenost” kompleksan je koncept u kojem se izražava žensko načelo kao nositelj ljepote, umjetničkog i duhovnog nadahnuća. Na vrhuncu popularnosti koncept je bio tijekom Srebrnog vijeka ruske poezije, a u svom stvaralaštvu interpretirala ga je i Marina Cvetaeva. Kao jedna od „amazonki avangarde”, Cvetaeva ističe općeljudsku određenost umjetnosti, a figuru pjesnika definira kao bespolnu, dok se njezin lirski subjekt, kao i njezini likovi, odlikuju izraženom androginijom. Osobito zanimljiva tema u stvaralaštvu Cvetaeve jest tema pjesničkog identiteta i izvora pjesničkog nadahnuća, zbog čega se bavi i konceptom Vječne Ženstvenosti kao jednim od simbola stvaralačke sile i pjesničke inspiracije. S obzirom na međuovisnost figura pjesnika i muze te na dihotomijski karakter Cvetaeviniog svjetonazora, tema isprepletanja muškoga i ženskoga načela odražava se i u njezinoj interpretaciji koncepta Vječne Ženstvenosti, koja kod Cvetaeve postaje androgina kao i figura pjesnika.

Ključne riječi: Marina Cvetaeva, Vječna Ženstvenost, muško i žensko načelo, androginija, poezija, Srebrni vijek

Ключевые слова: Марина Цветаева, Вечная Женственность, мужское и женское начало, андрогинность, поэзия, Серебряный век

6. KRATKI ŽIVOTOPIS

Marija Bakula rođena je u Zagrebu 28. ožujka 1995. godine. Nakon završetka osnovne škole u Svetoj Nedelji upisala je srednju školu u Zagrebu. Tijekom srednjoškolskog obrazovanja sudjelovala je na raznim natjecanjima i u izvanškolskim aktivnostima, a najbolji joj je uspjeh plasman na državna natjecanja iz grčkog i latinskog jezika 2012. i 2013., pri čemu je na županijskoj razini dvaput osvojila prvo mjesto na natjecanju iz grčkog. Nakon završetka srednje škole 2013. godine upisala je preddiplomski studij na zagrebačkom Arhitektonskom fakultetu. Godine 2016. započela je dvopredmetni studij anglistike i ruskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je trenutno studentica prve godine prevoditeljskog smjera diplomskog studija anglistike i četvrte godine preddiplomskog studija rusistike.

U slobodno vrijeme stekla je i nešto radnog iskustva „u struci“: dva je semestra predavala engleski jezik u školi stranih jezika, a nekoliko mjeseci radila je u Engleskom servisu Hrvatske izvještajne novinske agencije na prevođenju novinskih članaka s hrvatskog na engleski jezik.

Sudjelovala je na raznim događajima u organizaciji Odsjeka za rusistiku, među kojima se ističu volontiranje na ljetnoj konferenciji ASEES-a održanoj na Filozofskom fakultetu u lipnju 2019 te na 15. sajmu stipendija i visokog obrazovanja u listopadu 2019. U sklopu nastave na Katedri za rusku književnost sudjelovala je u projektu prijevoda teksta „Amerossija” Mihaila Èpštejna, koji je objavljen u znanstvenom časopisu SIC (broj 3, godina 10 – 06/2020, <https://www.sic-journal.org/Article/Index/632>, doi **10.15291/sic/3.10**).