

МУЗЫ ПОЭТЕСС¹

ОГЕ А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

(Вена, Венский университет)

1. «Дама поэтесса» как муза и vice versa

Сексуализация или приватизация музыки в качестве возлюбленной поэта, а также предмета его поклонения, которому посвящено или же приписано то или иное произведение (парадигматичное явление у Данте, Петрарки, Мильтона), накладывается на традиционную антигенерическую природу музыки как пневматического инициатора и, так сказать, запускового устройства². И если поэт при взгляде на музу является «принимающим», то он переносится в частичную, символическую женственность, по отношению к которой музы предстают, так сказать, зачинающими. В этом переменном

¹ Подробнее см. в книге: Aage A. Hansen-Löve, *Schwangere Musen — rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*, Paderborn 2018.

² Типичные примеры этого: Г. Сен-Бри/Владимир Федоровский, *Русские избранницы (Гала Дали, Ольга Пикассо, Лу Андреас-Саломе, Эльза Триоле, Анна Ахматова, Дина Верни)*, Гамбург 1996. О реконструкции мифа поэтессы-музы Ахматовой ср.: Basker, *Fear and the Muse: An Analysis and Contextual Interpretation of Anna Achmatova's "Voronez"* // Special Issue of *Russian Literature* 45/3 (1999), с. 245–360.

У Набокова поэтессы находят своих муз у других поэтесс (Natalia Stagl, *Muse und Antimuse. Die Poetik Vladimir Nabokovs*, Köln/Weimar/Wien 2006, с. 10), но вообще он был не особо высокого мнения о пишущих женщинах. (Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899–1940*, Reinbek/Hbg 2005, с. 254).

хозяйстве должно возникнуть творчество, которое инсценирует и маскирует себя в некоем художественном гендерном сдвиге (gender shift). Но если и поэтесса тоже имеет право на музу, тогда эти отношения должны перевернуться и принять в итоге маскулинные черты.

Специфичный русский тип «дамы-поэтессы»³ (среди символистов — Зинаида Гиппиус, позднее — Марина Цветаева⁴ и Анна Ахматова) характеризуется тем, что он действует самозарождающимся образом и служит одновременно фигурой для проекции других поэтесс. Может случиться, что художница или поэтесса является музой для других поэтов/поэтесс или же со своей стороны поднимает их в ранг музы. Именно такое многократное хиастическое переплетение придает литературной интертекстуальности ее исключительно персональный характер, так что литературная и художественная история модернизма в период между символизмом на рубеже двух столетий и авангардами разворачивает мерцающую текстуру взаимных приписываний: сплетение из проекций, сотканное из динамических обратных связей и “Double Binds” между гетеро- и гомоэротическими, фемининными и маскулиными, поэтическими и художественными знаками и адресациями.

Сюда относятся также активные позиции традиционных муз и одновременно «преодолевающих» их — русских «амазонок

³ Ср. одноименное эссе Max Kommerell — впервые в: Corona (1938), с. 488–510, новое издание под этим названием — München 1967. Внутренне родственна китайской придворной даме Коммереля «леди» в рифмованной комедии Кристофера Фрая, также перемещенная в экзотическое прошлое, см.: Christopher Fry “The Lady’s not for Burning” (1948), Frankfurt/M., 1952.

⁴ О взаимных проекциях муз в отношениях Цветаевой и Рильке ср. также у Ulrich Hepp, Untersuchungen zur Psychostilistik am Beispiel des Briefwechsels Rilke-Cvetaeva-Pasternak, Wiesbaden 2000.

авангарда»⁵, которые играли центральную роль особенно в живописи 1910-х или 20-х гг. Самые известные среди них — Наталья Гончарова⁶, Ольга Розанова, Александра Экстер, Любовь Попова, Варвара Степанова. Они были не только музами своих рисующих и сочиняющих стихи мужей, но и сами успешно занимались творчеством. Они уже не просто позировали художнику, но превращались сами в модель Новой Женщины и даже Нового Человечества.

При этом мы имеем здесь в виду растущую армию художниц, которые в качестве «русских муз» оставили на своей родине архетипичный отпечаток. Как будто особое предопределение России заключалось в ее роли музыки для Запада — теперь уже в виде специфического, по-женски окрашенного варианта славянского мессианизма⁷. Сюда относятся женщины-музы Гала Дали, Ольга (Хохлова) Пикассо, Лу-Андреас-Саломе, Эльза Триоле, Лиля Брик⁸, Мария Павлова, Иза де Кирико, Надя Ходасевич-Леже, а также Лидия Делекторская — русская модель Анри Матисса. В конеч-

⁵ *Amazonen der Avantgarde (Амазонки авангарда)*, John E. Bowlt/ Matthew Drutt (Hg.), Guggenheim Museum, New York/Berlin/Ostfilden 1999. Марина Цветаева также снова и снова оперировала в своей интерсексуальной символике мотивом амазонки, ср.: *Mein weiblicher Bruder — Brief an die Amazone*, Berlin 1985/1995.

⁶ Марина Цветаева, *Наталья Гончарова (Жизнь и творчество)*, 1929 в: Marina Zwetajewa, *Gedichte. Prosa*, Leipzig 1990, с. 132–323.

⁷ Daniel Rancour-Lafferiere, *The Slave Soul of Russia. Moral Masochism and Cult of Suffering*, New York 1996; Johanna Hubbs, *The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington 1993.

⁸ Лиля Брик получила от Пабло Неруды звание «музы русского авангарда»; ее завистливая сестра Эльза Триоле стала позже женой Луи Арагона. О русских музах см.: Александр Корин, *Любовь и страсть Серебряного века. Музы великих*, Москва 2006; Елена Обоймина/Ольга Татюкова, *Мой гений, мой ангел, мой друг. Музы русских поэтов XIX – начала XX-го века*, Москва 2006.

ном счете, и Анну Ахматову можно рассматривать как музу Модильяни, ведь позже она будет объявлена музой всей русской лирики — этой роли она охотно следовала.

Высвобождение женского творчества в эпоху авангарда закончилось в итоге сталинским тоталитаризмом и маскулинизацией женщины в образе фабричной работницы и мускулистой спортсменки. Именно этот антигенерический тип был также и продуктом общей регрессии к матери-роженице и героине, которая стала признаком женской «креативности» с 1930-х гг. (как известно, и в фашизме). Здесь больше не было места для музы: на эту позицию в общем и целом претендовал Великий Вождь, который должен был объединить в себе проекционное поле как танатоса, так и зрота. Сталин стал Большим Отцом регрессирующей в генетичное и генерическое измерение империи, которая должна была повернуть вспять антигенерический толчок модернизма. Теперь вошла в обиход «клановая ответственность», пролетарское или арийское происхождение и укоренение в «народном теле» (Бахтин), которое уже не имело карнавальных черт.



Виталий Комар и Александр Меламид, Сталин и музы (1981–82)

2. «Я — страница твоему перу...»

Я — страница твоему перу
Все приму. Я белая страница.
Я — хранитель твоему добру.
Возращу и возвращу сторицей.
Я — деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем и — белая бумага!⁹

В этих предельно сжатых строчках молодая Марина Цветаева поменяла местами традиционные роли певца и воспеваемой, дамы-поэтессы и поэта-дамы, мужского и женского творчества и переплела их друг с другом. При этом она сначала, как кажется, безвольно отдается грифелю мужчины и выкраивает черно-белый образ собственного тела из земляного и бумажного мира.

В то время, как поэтесса предлагает себя в матриархальной роли как архаичную Землю-Мать¹⁰, которую оплодотворяет не-

⁹ Марина Цветаева, *Избранные произведения*, Москва, Ленинград 1965, с. 130. Стихотворение Цветаевой посвящено Осипу Мандельштаму и было написано в Коктебеле, где тремя годами ранее они в первый раз встретились. См. также: Aage Hansen-Löve, "Das Buch als solches. Russische Beispiele von Puskin bis Mandelstam", в: Phöbe A. Häcker/Thorsten Mundi/Brigitte Rath/Markus Wiefarn (Ред.), *textern. Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Kontext-Diskussion*, München 2008, с. 173–198, здесь: с. 129. О Мандельштаме как «музе» Ахматовой см. ее «Поэму без героя» (Anna Achmatova, *Poem ohne Held. Poeme und Gedichte*, Leipzig 1989, с. 138–201); и наоборот, Ахматова фигурирует опять же как муза в стихотворениях Мандельштама.

¹⁰ Для Цветаевой проблема пола муз особенно сложна, ведь она в одинаковой степени направляет свою жизнь и творчество на мужские и женские референтные лица, а также на обоих одновременно, см. об этом: Marina

бесный Свето-Луч (Зевс), делает она это все-таки в виде восьми-стишия, чье искусно-хиастическое перекрещивание опровергает мифопоэтическую адресацию стихотворения, так же как и патриархальное нанесение надписей на женскую *tabula rasa*, которая притом одновременно олицетворяет грамматическую и, конечно, фемининную Россию. При этом нужно принять во внимание, что в русском языке письменный медиум, бумага — женского рода, белая письменная основа означает здесь, как и «черная земля», женское зачатие. Белое обозначает калиптическую проекционную

Zvetaeva, *Mein weiblicher Bruder — Brief an die Amazone*, München 1995.

Для поэтессы проблема родных детей и их замены творчеством встает в утрированной форме. Ахматова считалась музой не только для мужских, но и прежде всего для женских читательниц и поэтесс — так, напр., и для Цветаевой (хотя и в амбивалентном варианте): ср. акмеистское стихотворение Ахматовой о музе: «Муза ушла по дороге...» (1915), где софиологический мотив голубей ассоциируется с музой. Парадокс однополого оплодотворения и рождения выражается в стихотворении Ахматовой «Проплывают льдины, звеня...» (1918), где дарение детей ассоциируется с дарением стихов («От меня не хочешь детей, / И не любишь моих стихов»). Ср.: Jürgen Lehmann, «Die vergeudeten Dichterrinnen» Marina Cvetaeva und Anna Achmatova»: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann (Ред.), *Frauen-Literatur-Geschichte*, Stuttgart 1999, S. 313. О Цветаевой ср. Konstantin Asadowski (Hg.), *Rainer Maria Rilke und Marina Cvetaeva. Ein Gespräch in Briefen*, Frankfurt/M. 1992. И, наоборот, образ музы в поэзии самой Ахматовой играл центральную роль, которая могла быть также обременительной: «Как и жить мне с этой обузой, / А еще называют МУЗОЙ, / Говорят: “Ты с ней на лугу...” / Говорят: / “Божественный лепет...” / Жёстче, чем лихорадка оттреплет, / И опять весь год ни гу-гу». (“Die Muse”, в: Anna Achmatowa, *Poem ohne Held*, S. 87). В финале поэмы Цветаевой «На красном коне» лирическое «я» лежит как зерно в черной земляной яме, чтобы в итоге стать окрыленным и поднятым с помощью поэтического вдохновения (См. об этом: Dagmar Burkhart, «Semiotik des Raumes im lyrischen Werk Anna Achmatovas und Marina Cvetaevas», в: *Ars Philologica*, Bern, S. 515–527, здесь с. 524).

поверхность, черное — глубокую землю пашен, которую вспахивают четверостишия такой черно-белой поэзии.

Решающий для Цветаевой гендерный сдвиг (gender shift) заключается в том, что метафоричное движение между мужчиной и женщиной¹¹, создание как творчество или как рождение, подвергается радикальной реинтерпретации, причем сама поэтесса здесь диктует — хотя и в высшей степени субверсивным образом. Она сама повторяет архаичный топос подчинения, полностью вбирая обратно в роль плодотворящей «Матери-Земли» свою, традиционно приписываемую маскулинной доминантности, креативность. В то время как она констатирует это не только риторически, но и реализует в поэтическом языковом акте, она претендует именно на то поэтическое творчество, которое буквально падает в ее лоно вместе с пафосом написания. Поэзия оплодотворяет сама себя как андрогин, стихотворение рождает само себя из оплодотворения и зачатия. Слова-семена и яйцеклетки: оно становится ауто-генным, само-генеративным и превосходит, таким образом, дуальный порядок полов, так же как и изначальное разделение двуполого человеческого образа.

То, что здесь сначала может показаться предложением себя или даже домогательством, может оказаться реинтерпретацией метафоры, которая теперь «забирается обратно» своим изначальным владельцем или владелицей в двойном смысле слова. Вполне возможно, что мужчина оплодотворяет мать-землю так же, как он делает записи своим грифелем на женщине как письменной основе:

¹¹ С точки зрения Robert v. Ranke-Graves, весьма специфичной, муза — всегда женщина (*Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek/Hbg 1985, S. 532), «но женщина — не поэт: она — либо муза, либо нет» (S. 537). Ср. также у Döring-Smirnov, “Gender-shifts in der russischen Postmoderne”, в: Aage Hansen-Löve (Hg.), *Psychopoetik* (Wiener Slawischer Almanach, Sonderband 31), Wien/München 1992, S. 557–563.

текст, стихотворение, в котором все это происходит, проистекает именно из того «материнского лона», из которого произрастает плод искусственного осеменения. И этот плод больше не является ребенком в мужчине, но тем произведением, которое может произвести только она — «дама-поэтесса». В то же время считается, что поэта/поэтессу нельзя «сделать», им/ей можно только «быть рожденным/рожденной»: “poeta nascitur, non fit”¹².

Цветаевское стихотворение «Ахматовой» (1916)¹³ возникло за два года до посвященного Мандельштаму стихотворения «Я — страница твоему перу...» и является воззванием к женской музе — от поэтессы к поэтессе, от музыки к музе:

О, Муза плача, прекраснейшая из муз!
 О ты, шальное исчадие ночи белой!
 Ты черную насылаешь метель на Русь,
 И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.
 И мы шарахаемся и глухое: ох! —
 Стотысячное — тебе присягает: Анна
 Ахматова! Это имя — огромный вздох,
 И во глубь он падает, которая безымянна.
 Мы коронованы тем, что одну с тобой
 Мы земаю топчем, что небо над нами — то же!
 И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
 Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

¹² О самом афоризме см.: William Ringler, “Poeta Nascitur Non Fit: Some Notes on the History of an Aphorism”, в: *Journal of the History of Ideas* 2/4 (1941), S. 497–504; E. N. Tigerstedt, “The Poet as a Creator. Origins of a Metaphor”, в: *Comparative Literature Studies* 5 (1968), S. 455–488. В связи с культом гения Набокова см.: Stagl, *Muse und Antimuse*, S. 10.

¹³ Для Цветаевой имя «Ах-ма-то-ва» заключает в себе сразу два «имени-семени»: междометие «ах!» и лексему «мать» (“Für Achmatowa”, в: Marina Zwetajewa, *Gedichte. Prosa*, S. 10–11).

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! — и сердце свое в придачу.

Конstellация этого парадигматичного стихотворения о музе предвосхищает другое стихотворение, адресованное к маскулинному поэту (Мандельштаму), которое инсценирует Цветаеву как музу и одновременно поэтессу. В стихотворении к Ахматовой поэтесса (Цветаева) отдается другой музе (Ахматовой) в качестве подарка — и прилагает еще в придачу свою «душу». *Анима* дарит себя другой *Аниме* в двойном смысле: музы здесь выступают как поэтессы, которые обоюдно отдаются друг другу как дары — расстрчивая себя без остатка. При этом они меняются своими талантами, обменяв свои имена, которые в свою очередь являются говорящими: плачущее «ах!» и слагающее стихи «цвет-». Женский дар, тотальный подарок, достигает своей высшей точки в удвоении Своего в Другом и *vice versa*, причем оплодотворение традиционной раздельнополой поэзии муз между мужчиной и женщиной растворяется теперь в поэзии как партеногенезе двух женских муз, которые взаимно вдохновляют друг друга и наносят друг на друга надписи.

И даже известная из «стихотворения о бумаге» дуальность Черной Земли и Белого Неба (напр., снег) добивается своего права в цветаевском воззвании к Ахматовой: «белая ночь» (или белые ночи Петербурга) и черная земля (чернозем Украины) соединяются в музе-поэтессе Ахматовой, которая со своей стороны — аналогично дождевому потоку стихотворения к Мандельштаму — погружает аполлинические стрелы в русскую землю. Этот фаллический образ кидającej стрелы Ахматовой переносит Цветаеву в сферу «пораженной» как «оплодотворенной», которая, в свою очередь, становится сестрой для Другой, предлагая саму себя в дар и принимая, таким образом, дополнительную женскую

роль. Оба движения — устанавливающее дистанцию заклинание Ахматовой за счет служения Цветаевой как музы, так же, как и слияние обеих поэтесс в роли муз друг для друга — обе интенции, оба воззвания парадоксальным образом отменяют друг друга и одновременно размножаются до бесконечности.

В мифопоэтическом мире Цветаевой мужчины вполне могут фигурировать как музы, хотя в (русской) литературе практически нет традиции муз-мужчин. И если в символизме доминирует женский образ во всей своей мистически-эротической и нередко даже андрогинной дуальности, то в постсимволистской поэзии Цветаевой эта амбивалентность переносится на мужскую фигуру, а точнее, на соотношение поэта и бога или поэта и демона. Так, в поэме Цветаевой «Молодец» (1922/24)¹⁴ поцелуй музы переосмысливается как акт сексуального слияния, которое влечет за собой сдвиг всей констелляции муз.

В стихотворениях между 1914 и 1926 гг. Цветаева экспериментирует с разными видами маскулинных муз¹⁵; в отличие от Вечно-Женственного в символизме у Блока или Белого мы встречаемся у Цветаевой с «Вечно-Мужским»:

Не Муза, не Муза, — не бранные узы
Родства, — не твои пути,
О Дружба! — Не женской рукой, — лютой,
Затянут на мне —
Узел.
<...>
Доколе меня

¹⁴ «Молодец как мужская муза» в: Christiane Hausschild, Häretische Transgressionen. Das Märchenpoem "Molodec" von Marina Cvetaeva, Zweisprachige Ausgabe mit Kommentar, Göttingen 2004, S. 200.

¹⁵ От «Чародея» (1914) до поэмы «На красном коне» (1920) и «Крысолова» (1924).

Не умчит в лазурь
На красном коне —
Мой Гений! (поэма «На красном коне»)¹⁶

Мы видим здесь редкий случай негативного призывания муз¹⁷: ясные намеки на Анну Ахматову как на пра-музу русской поэзии, так же как на Пушкина, перекидывают мост к эпилогу поэмы, где муза буквально повторяет начальную формулу, в которой речь идет о проекции не-женской анти-музы. Этот мужской гений, который выступает в качестве музы, означает смерть субъекта в стихотворении, а именно того женского субъекта, который в образе мужской музы должен претерпеть свою собственную смерть. Однако для появления мужских муз время тогда еще не пришло. В этом смысле поэтесса сможет выступить как муза для самой себя и при этом освободить мужчину от его исконного проекционного бремени, в том случае, когда он говорит «муза» и имеет в виду возлюбленную.

¹⁶ О мужской музе ср. также: Светлана Ельницкая, *Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 30), Wien 1990, S. 198 (Hausschild, S. 210). Об Ахматовой как музе Цветаевой см.: Simon Karlinsky, *Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry*, S. 102–104 (список литературы по «мужскому» элементу Цветаевой в: Hausschild, S. 210).

¹⁷ О жанре призывания муз в греческой античности см.: Axel Gellhaus, *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München 1995, S. 34; Christine Senkel, “Gott und die Muse. Setzkasten für eine Poetik der Begnadung”, в: Klaas Huinzing/ Christian Bendorath/ Markus Bundfuß (Hg.), *Kleine Transzendenzen*, Münster/ Hamburg/ London 2003, S. 246–273, здесь: S. 249 (к призыванию муз в *Комедии* Данте).

Сюда вдвойне примыкает комплексный вопрос о гомо- или гетеросексуальных моделях муз и вдохновений¹⁸. При этом еще раз усложняется проблема мужских муз для поэтесс за счет возможных женских муз для них же — и, наоборот, возможных мужских муз для мужского поэта¹⁹. Но это была бы уже другая история муз и другое авторство, которое вышло бы во всех отношениях за рамки этой работы. Это стояло бы на «другом листе бумаги» и могло бы образовать *revers* «беременных муз» — в определенном смысле «обратную сторону изнанки».

¹⁸ Параллельно к этому многие поэтессы или художницы фигурируют для Цветаевой как музы, которые выступают в качестве партнеров по оплодотворению. См.: Marina Zwetajewa, *Mein weiblicher Bruder — Brief an die Amazone* (1933–1934), München 1995.

¹⁹ Ср. также: Francine Prose/ Brigitte Jakobeit/ Susanne Höbel, *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*, München 2004.