

Iryna Betko
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8930-7476>
e-mail: iryna.betko@uwm.edu.pl

**Глубиннопсихологическое пространство
материнского комплекса в творческом сознании
Марины Цветаевой
(на материале автобиографической прозы)**

**Deep-psychological space of the mother complex
in Marina Tsvetaeva's creative consciousness
(based on the autobiographical prose)**

Abstrakt

W artykule na podstawie autobiograficznej prozy Mariny Cwietajewej (w tym esejów: *Matka i Muzyka*, *Historia jednej dedykacji*, *Mój Puszkin*, a także *Autobiografii* etc.) podjęto próbę wstępnej analizy archetypowych motywów, kreujących głębinowo-psychologiczną przestrzeń kompleksu matki w obszarze twórczej świadomości pisarki. Metodologiczno-badawczą bazę pracy stanowią wybrane zagadnienia analitycznej psychologii Carla Gustava Junga, zaś na jej treść merytoryczną składają się cztery zasadnicze fragmenty. W pierwszym zostały wyłonione przeciwieństwa natury psychiczno-egzystencjalnej, ściśle związane z postrzeganiem obrazu matki przez jej pierworodną córkę oraz obarczające ją odpowiednim kompleksem. W drugim rozpatrywane są ciemne strony matczynej pedagogiki, pogłębiające ów kompleks. W trzecim naświetla się te pozytywne cechy wewnętrzne, które powstały w trakcie konfrontacji z matką pianistką córki poetki, walczącej o własną tożsamość twórczą. W czwartym są omawiane sposoby kompensacji traumy kompleksu matki. Ambiwalentny obraz matki, urastający do rangi potężnego symbolu, zarówno afirmowany, jak też demonizowany, był obecny w duszy Cwietajewej nie tylko za życia rodzicielki, lecz także po jej śmierci. Olbrzymią wartością poznawczo-estetyczną stanowi sam proces zgłębiania przez pisarkę zróżnicowanych motywów archetypowych, ostatecznie przywidujący werbalizację doświadczeń dokonanej samoanalizy w artystycznie doskonałych utworach prozatorskich.

Słowa kluczowe: kompleks matki, motyw archetypowy, proza autobiograficzna, Marina Cwietajewa

Abstract

This article, based on the autobiographical prose of Marina Tsvetaeva (in this essays: *Mother and Music*, *The Story of One Dedication*, *My Pushkin*, and *Autobiography* etc.), attempts to analyze the archetypal motifs, that generate the deep-psychological space of the mother complex in the areas of the writer's creative consciousness. The methodological and research base of the article are selected issues of analytical psychology of Carl Gustav Jung, while its substantive content consists of four main fragments. In the first one, psychic-existential opposites were identified, closely related to the perception of the mother's image by her firstborn daughter and burdening her with an appropriate complex. The second deals with the dark sides of maternal pedagogy, which deepen this complex. The third highlights the positive internal features, that arose during the confrontation with the pianist mother of the poet's daughter, who fought for her own creative identity. The fourth discusses ways to compensate for the trauma of the mother complex. Ambivalent image of the mother, growing to the rank of a powerful symbol, both affirmed and demonized, was present in Tsvetaeva's soul not only during the lifetime of the mother, but also after her death. A great cognitive and aesthetic value is the process of writer exploring the different archetypal motifs, ultimately guiding the verbalization of the experience of self-analysis in artistically perfect prose work.

Key words: mother complex, archetypal motive, autobiographical prose, Marina Tsvetaeva

Мать – это первый мир ребёнка и последний мир взрослого.
Все мы – дети, завернутые в покров великой Изиды.
(Ûng 1997: 193)

В богатом и разнообразном мире персонифицированных *архетипических образов* (Sharp 1998: 40–41) родом из *коллективного бессознательного* (Sharp 1998: 112–113) „фигура с ярко выраженными материнскими качествами, великая Мать, Всемиловитая, всепонимающая и всепрощающая, всегда действующая во благо, живущая только для других и никогда не ищущая своей выгоды” (Ûng 1996: 301), наделена силой духовно-эмоциональной суггестии совершенно особого рода. Неподдельный *нуминозный* (Sharp 1998: 116) трепет, который она пробуждает в человеческой душе, во многом обусловлен глубиннопсихологическими представлениями о том, „что именно мать являет для нас тот врождённый образ матери Природы и матери Духа, полноты жизни, в которой мы всего лишь маленькая и беспомощная частица” (Ûng 1997: 191).

Каждая конкретная архетипическая ипостась Великой Матери, в свою очередь, формирует и удерживает в душе индивида пространство *материнского комплекса* (Sharp 1998: 88–91), генерируемое полярными чувствами одновременно восторга и ужаса, которые являются одним из ярких проявлений феномена *единства противо-*

rechii (лат. *coincidentia oppositorum*)¹. Опыт подобных переживаний, по причине своей высокой травматичности для неинтегрированной психики, как правило, *вытесняется* (Sharp 1998: 154–155) из сознания. На попытку же его сколько-нибудь адекватного осмысления может отважиться лишь духовно развивающаяся и / или творчески активная личность. В ходе такого осмысления, как подчёркивал Карл Густав Юнг (1875–1961), „поражает значимость личного образа матери”, причём „для женщины мать предопределяет её собственную сознательную жизнь в женском отношении”, становясь показательным „символом [...] в течение её психического развития” (Üng 1997: 182, 203).

Приведённые наблюдения швейцарского психоаналитика во многом подтверждаются, в частности, на материале автобиографической прозы Марины Цветаевой (1892–1941), где символично-архетипический образ матери предстаёт как один из тех краеугольных камней, на которых зиждется индивидуально-авторский художественный мир писательницы. Полномасштабная версия материнского образа, за которым стоит вполне реальная женщина, – „сгоревшая тридцати восьми лет от чахотки, Мария Александровна Цветаева” (урожд. Мейн, 1868–1906), „грустная и романтическая, с «измученной душой»” (Саакянц 1999: 3), „богато и разносторонне” одарённая „в музыке, живописи, языках”, имевшая блестящую „память, великолепный слог”, писавшая „стихи на русском и немецком языке”², – представлена в очерке *Мать и музыка* (1934). Целостный же контекст многогранной психо-экзистенциальной проблематики этого образа по-разному дополняют соответственные аспекты таких разножанровых и разноплановых произведений, как *История одного посвящения* (1931), *Дом у Старого Пимена* (1933), *Хлыстовки (Кирилловны)*, *Страховка жизни*, *Сказка матери* (все три 1934), *Чёрт* (1935), *Мой Пушкин* (1936), *Автобиография* (1940) и некоторых других.

В очерке *Мать и музыка* скрупулёзно прослеживается динамика сложного взаимодействия – притяжения и отталкивания одновременно – равновеликих миров матери и дочери³. Повествовательница преданно любит свою мать, искренне восхищается её неповторимой человеческой личностью и огромным музыкальным талантом,

¹ Глубиннопсихологическая природа этого феномена соотносится с понятием *coniunctio* (Sharp 1998: 46).

² Цит. по комментарию Анны Саакянц (1932–2002): (Cvetaeva 1988: 438).

³ Вопреки иному утверждению (а, точнее, обобщению) Юнга, в случае Марины, старшей дочери Марии Александровны, „комплекс матери” отнюдь не был „выражен ясно и просто” (ср.: Üng 1997: 185).

с готовностью оправдывает любые издержки её сложного характера, глубоко сострадает превратностям материнской судьбы. С чувством неизменной признательности пишет, что всем лучшим в себе обязана именно ей: „О, неистощимость материнского дна, непрестанность подачи! Мать [...] на вечную жизнь [...] поила [...] из вскрытой жилы Лирики [...] После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом” (Cvetaeva 1988: 84–85).

Глубокий экзистенциально-символический подтекст процитированного цветаевского откровения перекликается с двумя авторскими свидетельствами психобиографического плана. Одно из них: „Мать – сама лирическая стихия” (Cvetaeva 1940), – было сделано в январе 1940 г., за немногим более полутора лет до рокового ухода из жизни. Другое же, относящееся к 1931 г., когда Цветаева достигла возраста, в котором умерла её мать, имеет амбивалентный характер: „стихи от матери, как и все мои беды” (Cvetaeva 1979, т. 1: 349). Что касается бед, то к ним, безусловно, среди прочего, следует причислить все психотравматические аспекты, обусловившие специфику индивидуального формирования и протекания материнского комплекса, в том числе – смерть Марии Александровны, на момент которой Марине было неполных 14 лет. Эта рана „навсегда осталась болью” в её сердце, а „одинокство, в котором оказалась”, полуосиротев, „усугубило трагический склад её натуры” (Saakânc 1999: 3, 4).

Говоря же о стихах, необходимо вспомнить тот весьма существенный факт, на который в своё время указал Николай Гумилёв (1886–1921), обративший внимание, что в первой поэтической книге (*Вечерний альбом*, 1910) восемнадцатилетней Цветаевой „слово «мама» почти не сходит со страниц...” (цит. по: Saakânc 1999: 17)⁴. Так же и во второй книге (*Волишебный фонарь*, 1912) уже двадцатилетней поэтессы не утихает „грусть по ушедшей матери” (Saakânc 1999: 24).

Безвременная смерть, предшествовавшая ей тяжёлая болезнь горячо любимой матери и последовавшие за ней опустошающие чувства утраты и одиночества, – это, тем не менее, далеко не всё, чему должна была противостоять неокрепшая психика девочки-подростка. Проблемы, существенно осложнявшие личные взаимоотношения Марии Александровны и Марины, в сущности, начались с самых ранних лет жизни будущей писательницы и были связаны со страстным материнским желанием во что бы то ни стало воспитать из одарён-

⁴ Цитируемая мини-рецензия Гумилёва впоследствии вошла в его опубликованную посмертно книгу *Письма о русской поэзии* (1923).

ной дочери пианистку (полностью игнорируя её личные планы на своё будущее). Вот почему мотивы восторга и благодарности, которыми исполнены многие страницы эссе *Мать и музыка*, дополняют ноты какой-то неосознанно-вытесненной горечи, если не сказать – катастрофизма (в ряде случаев смягчаемые интонациями юмора и добродушной иронии). В определённом смысле проникновение материнской системы ценностей в душу Марины носило характер своеобразной психо-эмоциональной инвазии:

Мать не воспитывала – испытывала: силу сопротивления – поддается ли грудная клетка? [...] Виной, верней причиной, было излишнее усердие моей матери, требовавшей с меня не в меру моих сил и способностей, а всей сверхмерности и безвозрастности настоящего рождённого призвания. С меня требовавшей – себя! С меня, уже писателя – меня, никогда не музыканта. [...] Мать меня музыкой – замучила (Cvetaeva 1988: 84, 89).

Но и это ещё не всё. Не отдавая себе отчёта, мать фактически бессознательно обременяла свою первородную дочь чуть ли не экзистенциальной виной за то, что „вместо желанного, предрешённого, почти приказанного”, но так и „несбывшегося сына Александра, который не мог всего не мочь” (Cvetaeva 1988: 80, 85), „родилась только всего” (Cvetaeva 1988: 80) она, Марина. И хотя „мать радовалась” её блестящим музыкальным данным: „слух – от Бога [...] растяжимая рука [...] «полный сильный удар» и «[...] удивительно-одушевлённое туше»” (Cvetaeva 1988: 81, 82), – тем не менее, хвалила редко и как бы „неволью [...], тут же, после каждого сорвавшегося «молодец!»», холодно прибавляя” (Cvetaeva 1988: 81) то или иное критическое замечание.

По всей видимости, с подобной, явно чрезмерной строгостью мать воспитывала свою одарённую дочь, как ей должно было казаться, из лучших побуждений, стремясь уже на старте *охранить* её „и от самомнения, и [...] от всякого, в искусстве, самолюбия” (Cvetaeva 1988: 81). С той же целью, вероятно, „постоянно попрекала” Мусю: „и трёхлетним Моцартом, и четырёхлетней собой, [...] и кем ещё *не*, и кем только *не!*...” (Cvetaeva 1988: 91). Однако в данном случае уже следует говорить об утрате не только чувства меры, но и самоконтроля. Так, пределом фрустрации, – и по сути, и по силе суггестии, с какой это выражалось, – был следующий упрёк: „Нет, ты не любишь музыку! – сердилась мать (именно сердцем – сердилась!) [...] Нет, *ты* музыку – *не* любишь!” (Cvetaeva 1988: 90).

В одном из своих мистических откровений шведский учёный, мыслитель и визионер Эммануил Сведенборг (1688–1772) сообщает „в нескольких словах, каким образом воспитываются дети”, умершие во младенчестве, ангелами „на небесах”:

Сначала внушают чувствам их, которые все исходят от невинности, такие вещи, которые являются перед их глазами и приятны им; а так как эти вещи духовного происхождения, то вместе с ними влияют и предметы, относящиеся к небесам, чрез что внутренние начала в детях раскрываются, и они с каждым днём совершенствуются: по миновании этого первого возраста они переводятся в другие небеса, где обучаются учителями, и так далее (Svedenborg 1863–1993: 165, 166).

Итак, сущность *небесного воспитания* сводится к изначальному познанию детской души с *ангельским* терпением и вниманием, согласно чему впоследствии осуществляется дальнейшее обучение и развитие подопечных. Если же мистико-символическое откровение Сведенборга перевести на язык понятий и категорий современной психологии, окажется, что речь в нём идёт о сугубо индивидуальном подходе к личности ребёнка. Этого последнего мать повествовательницы решительно не принимала во внимание, пытаясь буквально с первых дней жизни своих детей диктовать им собственную волю.

Как только пришла на свет вместо сына, о котором мечтала, первая дочь, мать, „самолюбиво проглотив вздох, сказала: «По крайней мере, будет музыкантша»» (Cvetaeva 1988: 80). В духе своих амбициозных планов она произвольно интерпретировала и то, что её „первым, явно бессмысленным и вполне отчётливым догодовальным словом оказалась «гамма» [...] Когда, два года спустя [...] родилась заведомый Кирилл – Ася⁵, мать [...] сказала: «Ну, что ж, будет вторая музыкантша»» (Cvetaeva 1988: 80, 82).

Необходимо, однако, подчеркнуть, что эгоцентрически-теневые аспекты материнского воспитания генетически выказывают глубокую психотравматическую природу. Ставя на музыкальную карьеру старшей дочери (младшая необходимых данных не имела), мать тем самым пыталась свести счёты с собственной судьбой – настолько же отчаянно, насколько и бессознательно. Так, повинувшись „горячо любимому и деспотически любящему её отцу” (Saakânc 1999: 3–4), овдовевшему, когда ей, его единственной дочери, не было и трёх недель от роду, и самоотверженно её воспитывавшему (только со швейцаркой бонной), юная Мария отказалась от встреч с женатым человеком, которого в семнадцатилетнем возрасте страстно полюбила на всю

⁵ Младшая сестра Марины, Анастасия Ивановна Цветаева (1894–1993).

оставшуюся жизнь, и который был готов ради их взаимной любви развестись с женой, чтобы именно с ней создать новую семью. Эта жертва не была единственной: талантливой девушке пришлось отказаться также и от творческой самореализации в роли концертирующей пианистки, поскольку Александр Данилович Мейн (1836–1899) бескомпромиссно „стоял за домашнее воспитание и пребывание” (Cvetaeva 1988: 83) дочери, игнорируя тот факт, что она уже давно выросла.

Думается, что в данном случае можно говорить о той наиболее сложной форме некомпенсированного *отцовского комплекса* (Sharp 1998: 92), когда взрослая дочь, испытывая подлинные чувства любви и преданности, идёт на поводу у деспотического отца, который, в сущности, любит её как свою собственность, не признавая за ней фундаментального человеческого права на свободу выбора жизненного пути. Ещё одним символически ярким подтверждением тотального подчинения воле отца стало то, что именно в его честь Мария Александровна хотела назвать сына-первенца, которого так страстно желала, но который также не был ей суждён.

В дальнейшей жизни матери оба нереализованных потенциала самовыражения в любви и музыке слились настолько тесно, что из игры на рояле она „выходила потерянная, как пловец из слишком долгой и бурной воды, никого и ничего не узнавая”. Играя, нередко в течение „целого часа” не замечала, что её дочери весь этот „час сидели под роялем”, а заметив, очередной раз упрекала старшую Мусю в „немузыкальности!": „Музыкальное ухо не может вынести такого грома! [...] Ведь оглохнуть можно!” (Cvetaeva 1988: 99).

Подобно матери, также и отец семейства, погружённый в собственный мир профессорских трудов и непреходящей тоски по утрате первой жены, несомненно, любивший всех своих четырёх детей от обоих браков, тем не менее, в упор не замечал их внутреннего мира. Бытийственную отрешённость *внимательно-непонимающего* (ср.: Cvetaeva 1988: 94) Ивана Владимировича Цветаева (1847–1913) повествовательница метафорически обобщает следующим образом: „Бедный папа! [...] *не* слышал, ни нас, ни наших гамм, ганонов и галопов, [...] ни Валерииных⁶ (пела) рулад. До того не слышал, что даже дверь из кабинета не закрывал!” (Cvetaeva 1988: 89).

Как справедливо замечает Саакянц, „драматизмом [...] был пронизан воздух дома номер восемь по Трёхпрудному переулку,

⁶ Валерия Ивановна Цветаева (Лёра, 1883–1966) – старшая единокровная сестра Марины, дочь Ивана Владимировича от первого брака.

где жила семья Цветаевых...” (Saakânc 1999: 4). В такой неблагоприятно-напряжённой семейной атмосфере, где каждый, в сущности, был предоставлен сам себе со своим одиночеством, проблемами и комплексами, Мария Александровна „принялась учить [...] музыке” (Cvetaeva 1988: 80) свою ещё догодовалую дочь Мусю. Эта последняя в своё время, повествуя о трудностях собственного роста и творческого становления под крышей родительского дома, не упускает из виду и того психо-эмоционального дискомфорта, на который был обречён в семье её брат⁷, – „Бедный Андрюша”, – попавший в „некое между-музыкальное пространство” (Cvetaeva 1988: 97). На него, казалось бы, единственного сына своего отца и горячо любимого пасынка своей мачехи, парадоксальным образом „не хватило: – ушей? свободной клавиатуры? получаса времени? просто здравого смысла? чего? – всего и больше всего – слуха” (Cvetaeva 1988: 97). Мальчика постоянно *усаживали за книги*, „которые он ненавидел, потому что ему только их и дарили – именно потому, что ненавидел – для того чтобы любил. И ещё потому, что у него от чтения сразу шла кровь носом”⁸ (Cvetaeva 1988: 99). А ведь это именно он, как оказалось впоследствии, был наделён настоящим музыкальным талантом. Цветаева размышляет: „ни из Валерииных горловых полосканий, ни из моего душевного туше, ни из Асиных «тили-тили» – ничего не вышло, из всех наших дарований, мучений, учений – ничего. Вышло из Андрюши”: он, повзрослев и „став Андреем, сам, самоучкой, саморучно и самоушно, научился играть сначала на гармонике, потом на балалайке, потом на мандолине, потом на гитаре, подбирая по слуху – всё” (Cvetaeva 1988: 97).

⁷ Андрей Иванович Цветаев (1890–1933) – старший единокровный брат Марины, сын Ивана Владимировича от первого брака.

⁸ Данный фрагмент в контексте цветаевского очерка имеет своеобразный типологический отзвук: „одна полоумная поклонница (у нее пол-ума, и она все время кланяется!) ставит в двенадцать часов ночи своего трёхлетнего Сашу на стол и заставляет его петь, «как Шаляпин». И от этого у него круги под глазами и он совершенно не растёт” (Cvetaeva 1988: 88). Так в непосредственно-гиперболическом детском восприятии транслируется один из разговоров взрослых, прозвучавших в доме, где, в сущности, происходило почти то же самое. С позиций аналитической психологии этот феномен классифицируется как проекция теневого мотива, которая на уровне коллективных / межличностных отношений провоцирует бессознательные „поиски козла отпущения” (Sharp 1998: 135; перевод с польского мой – И.Б.). Ср.: „Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, *таким* будете судимы; и какую мерою мерите, *такую* и вам будут мерить. И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь?” (Bibliâ 2011, фрагмент: Матф. 7: 1–3).

Сущность теневых аспектов материнской и – шире – домашней педагогики можно выразить одним из наиболее ярких и парадоксальных афоризмов Цветаевского очерка: „Или музыкальные уши другое, чем музыкальные души?” (Cvetaeva 1988: 91). Глубокая поэтико-философская мысль, заключённая в этом риторическом вопросе, в очередной раз ассоциируется со словами Иисуса Христа: „Кто имеет уши слышать, да слышит!” (*Bibliâ* 2011, фрагменты: Матф. 11: 15; 25: 30), – усиливая параболически-притчевую струю повествования. Отсюда следует, что, вслушиваясь душой / вдумываясь в сакральные тайны Божьего плана (т.е. следуя психологически адекватным / гуманистическим принципам *небесного / ангельского* воспитания), а также повинаясь интуиции материнского „умного, безумного сердца”, заглушённой профанной логикой предрассудков социальной среды и семьи, Мусю следовало *усадить* – „за письменный стол, [...] а Андрюшу – за рояль” (Cvetaeva 1988: 97), – кардинальным образом изменяя экзистенциально-творческую дислокацию талантливых детей в психо-эмоциональном пространстве родительского дома.

*

Из психоаналитических рефлексий Юнга, в основе которых лежат его многолетние наблюдения практикующего целителя душ, следует, что протекание материнского комплекса в ряде случаев может стимулировать те или иные позитивные аспекты индивидуального развития личности. Так, среди прочего,

сопротивление матери может приводить к спонтанному развитию интеллекта с целью создания сферы интересов, в которой нет места для матери. Это развитие осуществляется в силу собственных потребностей дочери [...]. Её реальная цель – избавиться от власти матери с помощью критического ума и интеллектуального превосходства (Ûng 1997: 190).

В свою очередь, анализ автобиографической прозы Цветаевой наводит на мысль о том, что интеллектуально-критическая составляющая её мировидения в значительной степени сформировалась именно в процессе поначалу спонтанного, а потом всё более осмысленного саморазотождествления с высокосуггестивным миром материнских ценностей, не только дающим богатую духовную пищу уму и сердцу дочери, но и стремящимся установить над ней полный контроль. В частности, последовательно утверждая право на существование и независимость своего индивидуально-творческого поэтического мира (пока ещё только формирующегося), повествовательница задаёт себе вопрос: „Знала ли мать (обо мне – поэте)?”, – давая на него

отрицательный ответ: „Нет, она шла *va banque*, ставила на неизвестное, на себя – тайную, на себя – дальше” (Cvetaeva 1988: 85).

Отстаивать свой мир Марине приходилось в атмосфере нередко отчаянного сопротивления, рассчитывая только на собственные силы. Она вспоминает: „мать, музыкантша, хотела и меня такой же. Потому что считалось (шесть лет!), что пишу плохо – «и Пушкин писал вольными размерами, но у неё же никакого размера нет!»” (Cvetaeva 1979, т. 1: 342–343). Чтобы обуздать непокорную дочь, однажды Мария Александровна даже спровоцировала в семейном кругу во время воскресного чаепития не просто педагогически недопустимую, но и откровенно жестокую сцену осмеяния её детских стихов⁹. Тем не менее, в ходе этого мучительного испытания глубоко уязвлённая маленькая поэтесса сумела не только отстоять своё человеческое достоинство, но и доказать взрослым как интеллектуальное, так и моральное превосходство: „я – красная, как пион, оглушённая и ослеплённая ударившей и забившейся в висках кровью, сквозь закипающие, ещё не проливающиеся слёзы – (сначала молчу, потом) – ору: – [...] очень стыдно воровать мою тетрадку и потом смеяться!” (Cvetaeva 1979, т. 1: 343).

Годы спустя мотив этой трудной детской победы отзовется в том исчерпывающе-убедительном ответе (прежде всего самой себе), который даст взрослая дочь с позиций сложившегося поэта на несправедливые материнские упрёки в её якобы нелюбви к музыке и пресловутой *немузыкальности*:

Нет – любила. Музыку – любила. Я только не любила – свою. Для ребёнка будущего нет, есть только *сейчас* (которое для него – *всегда*). А сейчас были гаммы, и ганоны, и ничтожные, оскорблявшие меня своей малюточностью «пьески». [...] Бедная мать, как я её огорчала и как она никогда не узнала, что вся моя «немузыкальность» была – всего лишь *другая* музыка! [...] Есть силы, которых не может даже в таком ребенке осилить даже такая мать (Cvetaeva 1988: 90, 99, 103).

В своё же время для требовательной матери осталось незамеченным, что именно не по годам развитый интеллект и богатое поэтическое воображение помогли маленькой Мусе „в неполное пятилетие”, когда ещё „для нот было слишком рано [...] бесспорно и злотворно”, успешно освоить „*нотно-клавишный процесс*”¹⁰ (Cvetaeva 1988: 85).

⁹ См.: „Смеются: мать (горжествующе: не выйдет из меня поэта!), отец (добродушно), репетитор брата, [...] смеётся на два года старший брат (вслед за репетитором) и на два года младшая сестра (вслед за матерью)” (Cvetaeva 1979, т. 1: 343).

¹⁰ По мнению Саакянц, „не в пятилетии тут, конечно, было дело (музыканты по призванию начинают и раньше!), а именно в том, что у девочки было другое призвание: самой произносить буквы, слова, стихи – а не слепо подчиняться «приказам» нот и клавиш” (Saakânc 1999: 591).

Девочке „с нотами, сначала, совсем не пошло, [...] пока однажды, на заголовке поздравительного листа”, она „не увидела сидящих на нотной строке вместо нот – воробушков! Тогда [...] поняла, что ноты живут на ветках, каждая на своей, и оттуда на клавиши спрыгивают, каждая на свою. Тогда она – звучит” (Cvetaeva 1988: 83). Пребывая под очарованием иной развёрнутой метафоры, спонтанно возникшей в её сознании, повествовательница даже свой любимый „скрипичный ключ [...] воспроизводила на нотной бумаге, с чувством”, будто сажала „лебедя на телеграфные провода”, – осознав позднее, что „это было письменное, писецкое, писательское рвение” (Cvetaeva 1988: 88).

Добросовестно *отсиживая* за роялем „свои два часа”, дочь, тем не менее, огорчала мать полным отсутствием у неё какого бы то ни было „музыкального рвения” (Cvetaeva 1988: 89, 88). Выражалось это, в частности, в её удивительно зрелой и самодостаточной экзистенциальной позиции. Так, она „не попросила – никогда” позволения поиграть дольше положенного времени: „Была честна, и никакая” материнская „заведомая радость и похвала не могли [...] заставить попросить того, что само не просилось с губ” (Cvetaeva 1988: 89). Вместе с тем, лишённая возможности быть с матерью искренней во всём и до конца, повествовательница „иногда [...] просто – врала”, особенно скрывая, что в настрою запрещённых „Лёриных нотах рылась!”, – откуда щедро „лились [...] потоки самой *бестактной* лирики” (Cvetaeva 1988: 94, 95).

Помимо вранья, чрезмерной строгостью Марии Александровны, не воспринимавшей всерьёз поэтических инспираций дочери, был спровоцирован ещё один её детский грех – воровство бумаги. Самоанализ писательницы проливает свет на ряд важных аспектов психо-эмоционального характера:

всё моё детство, до-школьное, до-семилетнее, всё моё младенчество – сплошной крик о белой бумаге. Утаённый крик. Больше взгляд, чем крик. Почему не давали? [...] Из-за [...] стихов (мать, кроме всего, ужасалась содержанию, почти неизменно любовному) и не давали (бумаги). Не будет бумаги – не будет писать. [...] бумажный голод младенчества! – [...] воцарилась – и воровала (Cvetaeva 1979, т. 1: 342, 343, 344, 345)¹¹.

¹¹ Ср. комментарий Саакянц: „изображая [...] свою мать, холодную к ней, старшей дочери, прячущей от неё бумагу, чтобы не писала стихов”, Цветаева „рисует образ большой художественной силы, но именно *художественный образ*, созданный не былью, а фантазией поэта. Ибо в действительности Марию Александровну Мейн вряд ли страшила перспектива видеть свою старшую дочь поэтом, – о чём говорит многое, и, в частности, её запись в дневнике [...] В реальной действительности от маленькой Марины, нужно думать, никто не прятал писчую бумагу” (Saakânc 1999: 419).

В границах типологии мифо-архетипического контекста подобная высота патетического регистра повествования возводит *аффективный* поступок (Sharp 1998: 23) поэтически одарённого ребёнка чуть ли не в сакральный ранг стихийно-огненного Прометеева святокрадства. Помимо того, в процитированных фрагментах особого внимания, пожалуй, заслуживает спонтанно-бессознательное проговаривание кардинальных мотивов любви и голода (голода любви), взаимосвязанных и приобретающих здесь несомненный символический подтекст.

Осознать глубиннопсихологическую подоплёку мотива любви, которой так не хватало „нелюбимице” (Cvetaeva 1979, т. 1: 344) Марине, и которую Мария Александровна явно не умела делить поровну между всеми своими детьми (не только приёмными, но и родными), помогает выстраданное авторское признание последних лет жизни: „Я у своей матери старшая дочь, но любимая – не я. Мною она гордится, вторую – любит. Ранняя обида на недостаточность любви” (Cvetaeva 1940). Мотив „личной обиды детства” (Cvetaeva 1979, т. 1: 345) тем более важен, что, по глубокому убеждению Цветаевой, „детство сильней всего” (цит. по: Saakânc 1999: 576). Причину его исключительной значимости она мотивирует своим психо-эмоциональным опытом – ранним, богатым и сложным: „Страх и жалость (ещё гнев, ещё тоска, ещё защита) были главные страсти моего детства, и там, где им пищи не было – меня не было” (Cvetaeva 1988: 314). Изначальный же дефицит материнской любви, порождавший все эти „страсти”, Цветаева отчаянно стремилась восполнить на протяжении всей своей последующей жизни. Делая попытку понять, каким образом это повлияло на её писательскую и человеческую судьбу, она замечает: „ни одной своей вещи я [...] не писала, не влюбившись [...] В любовь. [...] страсть во мне несчастливой, невзаимной, невозможной любви. [...] Я [...] не захотела быть счастливой и этим себя на *нелюбовь* – обрекла” (Cvetaeva 1988: 305).

На возможность иного исхода указывает Юнг: „бессознательный Эрос всегда выражает себя как воля к власти (это утверждение основывается на повторяющихся наблюдениях, что, когда не хватает любви, образовавшуюся пустоту заполняет жажда власти)” (Üng 1997: 187). Именно эта вытесненная жажда власти, по всей видимости, и служила источником неуёмного стремления Марии Александровны держать под контролем практически всё, на что она имела хоть какое-то влияние. В результате „цветаевских детей ничто не удивляло”, – возможно, также и потому, что их „бессознательное матерью преследовалось больше всего!” (Cvetaeva 1979, т. 2: 147, 148). Марина

же, с которой мать была особенно строга – до суровости, символически интерпретировала исходящие от неё ограничения разного рода посредством вербальной поэтики широко понимаемого мотива голода, органически сочетая его чисто физиологические (пища) и психо-эмоциональные (желания и запреты) аспекты¹².

*

Постепенный психо-инициальный выход дочери, осознающей себя художником слова, из сферы влияния материнского музыкального пространства в определённый момент был связан с вмешательством самой судьбы. Два основных, диаметрально противоположных, но при этом эмоционально взаимодополняющих стимула, побуждавших повествовательницу заниматься музыкой: страх разгневать и желание порадовать мать, – сами собой исчезли после её безвременной кончины. Переживая эту тяжёлую травму, четырнадцатилетняя Марина „молчаливо и упорно сводила свою музыку на нет. Так море, уходя, оставляет ямы, сначала глубокие, потом мелющие, потом чуть влажные”. А поскольку упомянутые „музыкальные ямы – следы материнских морей” – в ней „навсегда остались”, в душе зародилась надежда на возможность разрешения тех внутренних противоречий, которые были связаны с её незабвенным образом: „от сознания”, что матери, пребывающей в мире ином, её „оттуда [...] всю [...] видней... что она” ей её – „такую, как [...] есть – простит” (Cvetaeva 1988: 103).

Эта последняя рефлексия убедительно свидетельствует, что многоаспектный „образ матери, романтический, драматичный, печальный и суровый”, *вырастая* „до символа” (Saakânc 1999: 591), как при жизни, так и после смерти Марии Александровны неизменно присутство-

¹² Вот несколько показательных примеров: „воскресные пирожки от Бартельса. По одному на каждого. – Дети! Берите же! – Хочу безе и беру эклер. Смущённая яснозрящим взглядом матери, опускаю глаза [...] не давали *потому, что очень хотелось*. Как колбасы, на которую стоило нам только взглянуть, чтобы заведомо не получить. Права на просьбу в нашем доме не было. Даже на просьбу глаз” (Cvetaeva 1979, т. 1: 343). Ср. эпизод с викторией (клубничкой), в котором дети, „по трусости”, стараются „не выказать внезапной на лице жадности”, потому что „мать не позволяет есть – так, до обеда, по многу сразу, вообще – жадничать” (Cvetaeva 1979, т. 2: 148). Особым образом Цветаева подчёркивает невербальный характер материнских запретов: „мать нам словами никогда ничего не запрещала. Глазами – всё” (Cvetaeva 1979, т. 2: 148). Этот мотив озвучивается с особой эмоциональной экспрессией, артистической находчивостью и художественной выразительностью, напр.: „Бемоль же, начертанный, мне всегда казался тайный знак: точно мать, при гостях, подымет бровь и тут же опустит, этим загоняя что-то моё в самую глубину” (Cvetaeva 1988: 87). Ср. также показательную авторскую характеристику родительского гнезда: „Это был дом молчаливых запретов и заветов” (Cvetaeva 1988: 33).

вал в *святая святых* Марининой души – на всех этапах её трудного земного пути вплоть до трагической гибели. Создание убедительной полномасштабной картины этого присутствия возможно будет осуществиться лишь в ходе дальнейшего комплексного изучения поставленной проблемы. Однако и актуально предпринятая нами попытка вступительного исследования ряда текстов и контекстов автобиографической прозы Цветаевой, в которых писательница осуществляет углублённый литературно-художественный самоанализ полярных мифо-архетипических мотивов (от апофеоза до демонизации), формирующих и удерживающих пространство индивидуальных проявлений её материнского комплекса, думается, позволила несколько глубже проникнуть в некоторые сокровенные тайны этой уникальной творческой личности. В частности, в случае Цветаевой огромный познавательно-эстетический интерес представляет сам процесс осознания тех или иных глубиннопсихологических мотивов, неизменно сопровождаемый художественно неповторимой вербализацией результатов этого осознания на страницах её литературных произведений.

Литература

- Bibliâ. Sovremennij russkij perevod. (Russkoe Biblejskoe Obščestvo).* (2011). Moskva, <<https://www.libfox.ru/451006-rbo-bibliya-sovremennyy-russkiy-perevod-rbo.html>>, dostup: 06.08.2019.
- Cvetaeva M. (1940): *Avtobiografiâ*, <<https://ruslit.traumlibrary.net/book/cvetaeva-ss07-051/cvetaeva-ss07-051.html#work002>>, dostup: 27.11.2019.
- Cvetaeva M. (1979): *Izbrannaâ proza v dvuh tomach 1917–1937. Sostavlenie i podgotovka teksta A. Sumerkina. Predislovie I. Brodskogo. T. 1: Predislovie. Iz dnevnikovyh zapisej 1917–1922 gg. Literaturnye èsse. Vospominaniâ. Iz rasskazov. Priloženie. T. 2: Literaturnye èsse. Vospominaniâ. Avtobiografičeskaâ proza. Moj Puškin. Recenzii i zametki. Priloženie.* New York.
- Cvetaeva M. (1988): *Sočineniâ v dvuh tomach. T. 2: Proza. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii A. Saakânc. Minsk.*
- Ûng K. G. (1996): *Sobranie sočinenij. Psihologiâ bessoznatelnogo. Perevod V. M. Bakusev, A. V. Kričevskij. Naučnyj red. M.S. Kowalowa. Moskva.*
- Ûng K. G. (1997): *Psihologičeskie aspekty arhetipa materi.* [B:] K. G. Ûng. *Alhimiâ snov.* Perevod, predislovie i posleslovie Semira. Sankt-Peterburg, s. 176–207.
- Saakânc A. A. (1999): *Marina Cvetaeva. Žizn' i tvorčestvo.* Moskva, <[334677-www.libfox.ru.pdf](https://www.libfox.ru/pdf/334677)>, dostup: 06.08.2019.
- Sharp D. (1998): *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga.* Perevod J. Prokopiuk. Wrocław.
- Svedenborg È. (1863; 1993): *O nebesah, o mire duhov i ob ade.* Lejpcig–Kiïv.