

Лютова С.Н.

ОНА и ОН в поэзии М. Цветаевой:
архетипическое взаимодействие

Название статьи может привести читателя на мысль, что речь в ней пойдёт о любви. Тем более что слава М. Цветаевой как «певицы любви», как поэта вихревых ритмов и дионисийских страстей не меркнет.

Не надо забывать, однако, что к М. Цветаевой вполне применимы слова Н. Бердяева, сказанные о Ф.М. Достоевском: «Он прежде всего художник мысли <...> Мысль его всегда оргийно-исступлённая, но от этого она не теряет в силе и остроте. На примере своего творчества Достоевский показал, что преодоление рационализма и раскрытие иррациональности жизни не есть непременно умаление ума, что сама острота ума способствует раскрытию иррациональности <...> Достоевский всегда мыслил противоположностями и этим обострял свою мысль».*

Поэмы М. Цветаевой периода 1920 – 1924 гг., одного из двух наиболее трагических периодов её жизни, открывают читателю процесс психологического самоанализа поэта во взаимодействии эмоционально насыщенных образов.

В те годы Цветаевой стало остро необходимо открыть духовные резервы, гармонизировать противоречия феминного и маскулинного начал своей психики. Альянс между ними, установившийся и выявленный в процессе самого поэтического творчества, позволил М. Цветаевой превозмочь жизненные драмы тех лет, а её художественному дару возвыситься до уровня философского осмысления бытия, столь характерного для так называемой зрелой Цветаевой.

В настоящей работе я предприняла попытку проследить ход образного мышления М. Цветаевой, применив метод юнгианского анализа литературных произведений.

Основой практики аналитической психологии, т.е. юнгианского анализа, является работа с активным воображением, иными словами, с продукцией произвольного фантазирования, направленного исходным объектом. Этот процесс весьма близок художественному творчеству, что позволило К. Г. Юнгу обосновать возможность применения метода в психологическом исследовании литературы.

Таким образом, методической основой моей работы послужили принципы, изложенные Юнгом в двух основных статьях, посвящённых этой проблеме: «Психология и литература» [6] и «Об отношении аналитической психологии к поэзии» [8].

По мнению Юнга, эффективности общения с коллективным бессознательным способствует особый архаический тип мышления, не столько понятийный, логический, сколько основанный на аналогиях и использующий метафорический язык. В современном западно-европейском обществе наличие такого типа мышления у человека определяет, как правило, выбор им профессии в сфере искусства и литературы.

* Н. Бердяев. Мирозерцание Достоевского. // Н. Бердяев. Смысл творчества. М., 2002. С. 346.

В психике таких людей (Юнг определял их как авторов с экстравертированной установкой) художественное произведение возникает как автономный комплекс. Оно является не продуктом осмысления и аллегорического изображения, а самой формой психической активности. Поэт обладает способностью драматизировать и персонифицировать свои ментальные содержания, утверждает Юнг. Сознательная рефлексия может наступить после того, как произведение написано, а может и не наступить вовсе.

По мнению Юнга, психологический анализ должен быть сосредоточен на самом процессе воображения творца и выявлять психологическое устройство произведения. При этом ключевым вопросом должен быть следующий: какой архетип скрывается за персонажем или сюжетным элементом? Именно в этом отличие юнгианского анализа от эстетического, с одной стороны, и, с другой стороны, от фрейдистского, занятого раскрытием в произведении биографических коллизий.

В каждом произведении можно найти следы подобных коллизий, в частности, любовных, но за ними, в свою очередь, просматриваются надличностные, универсальные, архетипические модели, способность запечатлеть которые и составляет талант автора.

Юнг заметил (что и послужило, кстати, толчком к созданию им собственной концепции бессознательного), что индивидуально возникающие в фантазиях и снах образы, окрашенные особым чувством, поразительно перекликаются с мифологическими мотивами даже в тех случаях, когда исключено знание субъектом соответствующей мифологии. Наблюдение позволило Юнгу сделать вывод о том, что мифология суть первичная проекция коллективного бессознательного, сохраняемая в культурной традиции народов.

И когда поэт в своём творчестве обращается к мифологическим сюжетам, как правило, это вовсе не значит, что они – источник его вдохновения. Мифы – лишь культурное средство, помогающее поэту прояснить и оформить собственные бессознательные содержания, когда они, так сказать, стучатся в дверь сознания, будучи востребованными жизненной ситуацией.

В течение пяти, примерно, лет (Цветаевой было тогда около тридцати) ей оставались остро необходимы – в творчестве и самопознании – мифы. С 1920 по 1924 годы М. Цветаевой созданы такие крупные поэтические «полотна», как поэмы «Царь-Девушка» (1920), «На Красном Коне» (1921), циклы «Георгий» и «Разлука» (1921), поэмы «Переулочки» и «Молодец» (1922), пьесы «Ариадна» (1924) и «Федра» (последняя была закончена в 1927-ом, но замысел её готов ещё в 1924-ом). В основу всех этих произведений положены русские сказки и былины, цикл греческих мифов, связанных именем Тезея, наконец, христианская легенда о Св. Георгии.

Мотивы и образы, повторяющиеся, уточняемые автором как в поэмах, так и в лирических «эскизах» к ним, отражают напряжённую внутреннюю работу Цветаевой тех лет. Осуществлялся переход от «костюмированной» поэзии 20-летней Цветаевой к мощной кульминации её поэтического дара в 20-е годы.

Эти пять лет составляют самостоятельный период её творчества, значимый этап её душевной жизни, на котором со всей очевидностью произошли существенные личностные изменения.

Заостряя внимание на том, что биографически представлял собой данный этап, мы обнаружим в нём такую концентрацию стрессорных факторов, при которой

мобилизация всех психических ресурсов – единственный способ самосохранения человека. Достаточно сказать, что период заключён между смертью младшей дочери и рождением сына. Кроме того, в эти годы Цветаева несколько раз меняет круг общения, приобретает опыт выживания в голодной Москве, едва не хоронит заочно и обретает «воскресшим» мужа, эмигрирует и, часто переезжая с места на место, осваивает деревенский быт в пригородах Праги. А также, прощаясь с молодостью, минует рубеж своего тридцатилетия и впервые переживает глубокую страсть.

Моей задачей в настоящем исследовании является типологизация и рассмотрение фигур, женских и мужских, овладевших творческим воображением М. Цветаевой в указанный период и отразивших до некоторой степени внутреннюю драматургию её психики на переломе судьбы.

Второй задачей станет соотнесение этих поэтических фигур с архетипическими образами, описанными в работах как самого К. Г. Юнга, так и некоторых его последователей. Это позволит, я надеюсь, охарактеризовать 1920–1924 гг. как определённый этап в процессе индивидуации – личностного становления М. Цветаевой.

ОНА: Федра и Амазонка.

В первом же (по времени написания) из перечисленных мною произведений – в «Царь-Девице» – ярко заявляют себя два взаимосвязанных женских образа: мачехи и самой Царь-Девы.

Бездетная мачеха, забытая престарелым супругом молодая красавица, томится безответной страстью к юному пасынку, царевичу-гусяру. Мачеха – не ведьма, но жизнь подвела её к «краю обрыва», к той черте, за которой женщина может только рухнуть в смерть или взмыть под облака на колдовских крыльях. Мачеха готова к риску, и ветер зовёт её сделать шаг. Однако сил на то, чтобы раскрыть собственные крылья, не хватает.

Дорого оплатив услуги старого колдуна, мачеха выторговывает себе право лишь «пригубить» царевича, лишь заслонить его непробудным сном от натиска соперницы. Малодушие делает её слишком тяжёлой для полёта, поэтому, я уверена, ветер и сбрасывает царицу, когда та решается, наконец, ступить на его спину в надежде догнать любимого. Разбившись о камни, мачеха уползает змей:

И пополз меж камней –

Змей...

[З. Т.З. С.266]

Но та же мачеха, вожделеющая к юному пасынку и лишённая собственной колдовской силы, воскреснет в античных одеждах. Молодая, бездетная, чувственная и робкая одновременно, мачеха в цветаевской «Федре» прописана автором более отчётливо. И более отчётливо мы видим теперь суть трагедии: одиночеством и эмоциональной безысходностью доведённая до крайности «бедная женщина» всего

лишь (как называет её в драме Тезей) решается на шаг, до которого психологически не доросла – на переступание законов морали, по-прежнему чтимых ею самой.

В «преступании» этом (преступлении) Федра не готова жить (предлагает умереть вместе юному Ипполиту), а одна такого бремени вынести просто не в силах: отвергнутая, мачеха вешается на миртовом деревце, пока в ушах читателя ещё звучит Ипполитово «гадина!» в её адрес [3. Т.3. С.671]. (Всё то же: «И пополз меж камней – Змей...»).

В «Федре» страстная красавица ещё более беспомощна и несмела, чем в «Царь-Девнице». Магические чары, делающие возможным развитие сюжета, в «Федре» ещё более заимствуются героиней извне. Правда, в этом случае они носят земной характер уверенности в своих силах, внушённой Федре её старой кормилицей.

Любовь молодой мачехи ко взрослому пасынку в глазах современного читателя лишена инцестуальной окраски (тем больше сочувствия вызывают терзания героинь). В смерти царевича-гусяря, как и в гибели Ипполита, их мачехи формально неповинны, так что и в этом отношении безгрешны. Так почему «гадина», почему «змей»?

Человеческому рассудку трудно смириться с амбивалентностью явления, рассудку современного европейца – в особенности. И поскольку чудовищным выглядит негативный аспект материнства, фольклор и обыденное сознание отделили его от образа матери – Млекопитательницы, Заступницы, Покровительницы, Утолительницы всех печалей (см. также все прочие эпитеты Богородицы). Негативный аспект архетипического материнства вызвал к жизни ведьминские образы мачех всех сказок и семейных драм. Заботливая – убаюкивающая – обволакивающая – удушающая – пожирающая – вот направление неприметного скольжения архетипа от его положительного полюса к отрицательному.

Под воздействием негативного архетипа матери у женщины складываются своеобразные отношения с сыном (пасынком): мать ревнует сына ко всему миру со всей своей «оргиастической эмоциональностью» [5. С.219]. Сын – неутолимая мечта женщины о мужчине, её *анимус*, явленный, наконец-то, во плоти тем более достоверно, что также из глубин её животного естества.

Вспомним три составляющие архетипа анимуса, по Юнгу, и увидим, какие бессознательные ожидания наполняют сердце матери: 1) сыну предстоит стать её идеальным возлюбленным; 2) в то же время сыну надлежит представить собой материнское маскулинное начало в полном его расцвете, освобождённым от признаков «бабства»; наконец, 3) анимус в его трансцендентной функции позволяет ждать от сына раскрытия творческого потенциала матери, превосходящего её актуальные возможности.

В первом случае страстная мать ассоциируется с негативным аспектом архетипа *анимы* – с Майей, обольщающей и уводящей в медовый плен от опасного мира. То мир мужских войн и женских обманчивых соблазнов, грозящий матери утратой сына, а сыну – утратой безопасной инфантильности. Только оставаясь пажом королевы, «вечным мальчиком или сыном благоразумия» [5. С.234], реальный сын может остаться архетипическим сыном-любовником. Мать «заедает» его взросление, его потенциальное возмужание. Или же в случае неудачи впадает в грех инцестуальных желаний с поистине архаической необузданностью, даже если не отдаёт себе в них отчёта.

Откровенно материнские оттенки страстной любви, затушёванные в «Федре», явственно проступают в «Царь-Девнице», где царица сетует:

Ох, зачем тебя не я родила? [З. Т.3. С.192]

Фразу эту мачеха роняет неожиданно в разгар сцены своих ухаживаний за уклоняющимся от них юношей. Пожалуй, можно отыскать мотивы, созвучные столь странному, на первый взгляд, сожалению влюблённой женщины, в лирике Цветаевой. Вот фрагменты двух стихотворений – «На завитки ресниц...» и «Сын». Обладание возлюбленным мыслится как материнское право на маленького сына:

– Ах! – схватить его, крикнуть:
– Идём! Ты мой!
Кровь – моя течёт в твоих тёмных жилах.

А в маленьком сыне провидится идеальный любовник:

Целовать ты будешь и петь,
Как никто на свете!
Насмерть
Женщины залюбят тебя! [З. Т.1. С.319]

Впрочем, нет, не любовник, а, скорее, возлюбленный, в котором сквозит стальная непреклонность идола:

Все женщины тебе целуют руки
И забывают сыновей.

Но матери – одной из многих – нельзя примкнуть к этому сонму поклонниц, ей уготована особая судьба:

Остолбеневши от такого света,
Я знаю: мой последний час!
И как не умереть поэту,
Когда поэма удалась! [З. Т.1. С.519]

«Страстная материнская любовь – не по адресу», – понимает сама М. Цветаева [З. Т.4. С.480]. Влюблённая мать должна устраниться (повеситься, разбиться...), быть может, для того, чтобы уберечь сына от «мести богов», но, может быть, и затем, чтоб не стать её свидетельницей.

Итак, видеть в возлюбленном сына, в сыне – возлюбленного... Видеть и фатальную обречённость такого романа... «Сколько материнских поцелуев падает на недетские головы – и сколько нематеринских – на детские!» [З. Т.4.С.480]

Миф о Кибеле и Аттисе, о губительной для сына инцестуальной материнской любви, возродился в чувствах и образах поэзии Цветаевой.

Но не случайно змеи мерещатся напуганным пасынкам в неумеренной нежности бесплодных мачех. Здесь встаёт праобраз не порождающей, а поглощающей Матери. Змея – символ земных недр, Матери-Земли, пожирающей своих чад, обнимающей их могильным покоем. Змей, дракон, Мать-Земля – образы

безмерного океана бессознательности, грозящей поглотить вспыхнувшую искру духа, Логоса, сознания. Видим не только оргиастическую страстность, но и впрямь «стигийские глубины» [5. С.219] архетипа.

Смертельная опасность «усыновляющей» страсти прорвалась в поэзию М. Цветаевой со всей своей грозной откровенностью в 1936 г., когда был написан цикл «Стихи сироте». Читаем:

Могла бы – взяла бы	...Но мало – пещеры,
В утробу пещеры:	И мало – трущобы!
В пещеру дракона,	Могла бы – взяла бы
В трущобу пантеры...	В пещеру – утробы.
	[3. Т.2. С.339]

«В пещере утробы» – не младенец, залог грядущего, наливающийся плод, в ней – то, что и должно быть в склепе – мощи. Из тех же «Стихов сироте»:

В коросте – желанный,
С погоста – желанный:
Будь гостем! – лишь зубы да кости – желанный!

...Речетативом – тоски протяжней:
– Хилый! чуть-живый! сквозной! бумажный!
[3. Т.2. С.340]

Вот именно таким и предстаёт царевич-гуслиар в «Царь-Девице»: «снеговее скатерти, Мертвец – весь сказ...» [3. Т.3. С. 197]. Будто мачехина жажда поглощения пасынка уже вытянула из него все соки.

Ужасающий аспект материнства, отторгнутый от понятия «мать» нашим культурным сознанием, явлен в собирательном образе мачехи-Федры. Явлен, но, видимо, не вполне осознан Цветаевой, раз из смертных грехов кровосмешения, «вампиризма» и некрофилии разве что в первом робко осмелимся мы заподозрить какую-либо из её «отвергнутых страдалиц» (с дозволения автора), раз только жалостью к убитому (стихотворение «Пожалей...») автор объясняет порыв своей лирической героини:

Дай-кошь я с ним рядом ляжу...
Зако-ла-чи-вай! [3. Т.1. С.575]

«Соединение автономного комплекса с сознанием вовсе не означает, что он ассимилируется последним, он лишь воспринимается им, оставаясь недоступным сознательному контролю», – комментирует подобные явления Юнг [8. С.329].

Посмотрим теперь, какая фигура стоит в оппозиции к образу мачехи. Начнём опять с поэмы «Царь-Девица». Вождедеющая, готовая поглотить царевича «мать» – с одной стороны, с другой – Дева-Царь, хохотнувшая при первом взгляде на гуслиара:

Не думала я себе младенчика

От взгляду одного нажать! [З. Т.3. С.208]

Тоже «мать»? Возможно. Но облик её необычен, традиционный положительный аспект материнства не суждено нам разглядеть и тут. Рассмотрим подробнее вторую составляющую архетипа анимуса в аналитической психологии.

Дабы воплотить в сыне собственное мужское начало, мать должна сделаться отцом собственному ребёнку. Скажем мягче, «духовной матерью», активировав в себе, по выражению Э. Нойманна, «уроборический» аспект архетипа матери: «В случае с ребёнком, сосущим материнскую грудь, мать всегда представляет собой...женско-мужское...и оплодотворяющее, и оплодотворяемое... В этом смысле её дающие жизнь груди зачастую становились фаллическими символами» [б. С.99].

Происходит эффект, обратный желаемому: духовно оплодотворяемый материнским анимусом, сын всё больше проникается «анимозностью».

У сына комплекс матери нарушает мужской инстинкт посредством «неестественной сексуализации» [5. С.223] вплоть до гомосексуализма и импотенции.

Гротескный образ мужеподобной Царь-Девы, похоже, навязывается поэтом читателю не без тайного умысла эпатировать последнего. Даже не подобие девицы Дуровой, а удалая атаманша лихой ватаги предстаёт перед нами в великаншевоительнице, в этой «Зверь-Солдатке»

[З. Т.3. С.199]. Вот основные штрихи её портрета: «Грудь в светлых латах, лоб – обломом» [З. Т.3. С.202]; «с лицом-то как шар золотой», «Ростом-то – башня, в плечах-то косая сажень», «по сходням взшла Стопудовой пятой» [З. Т.3. С.205].

Не правда ли, гиперболизация для образа земной девы комичная? Трудно отделаться от впечатления, совпадающего с юнгианской «клинической картиной» одержимости анимусом.

Однако, если облик этот принадлежит Бессмертной, комический эффект пропадает. Блистательная Афина Паллада легко узнаваема в Царь-Деве. Покровительница воинства, богиня разума, рождённая из головы Зевса, дева, познавшая лишь духовное материнство, само женское олицетворение духа.

В Царь-Деве, персонаже русской сказки из сборника Афанасьева, Цветаева узнаёт сестринское сходство и с Брунгильдой из любимых «Нибелунгов», и с царицей амазонок (с которой из двух – Антиопой, матерью Ипполита из «Федры», погибшей за сына в бою против соплеменниц, или с Пенфесилеей, погибшей в бою с очарованным ею Ахиллом?).

Дадим характеристику архетипическому образу, явленному в упомянутых мифологических воплощениях, и проследим затем его развитие в поэтических произведениях Цветаевой.

Дева, ведущая мужской образ жизни и превосходящая мужчин в воинском искусстве. Дева, чьё сердце свободно от любовных страстей. Дева, готовая (а возможно, и желающая) склониться смиренной женой перед тем, кто в бою одержит над ней победу.

Когда же это, наконец, происходит, случается вот что: любовь с победителем (Зигфридом, Ахиллом, Тезеем) оказывается невозможна. Одержимая воинственным духом – анимусом – гибнет (физически или духовно).

И ещё два важных момента: 1) дева-воин не признаёт кровного родства; 2) амазонке не суждено воспитать сына. Он должен быть брошен ради воинского призвания, ради сохранения анимуса матери или выжить ценой её смерти, чтобы воплотить анимус собой.

Антиопа-Пенфесилея-Брунгильда, выступив центральным персонажем в «Царь-Девине», не отпускает творческое воображение Цветаевой. Архетип угадывается в произведениях снов и снова.

О Царь-Девине мы знаем лишь то, что та перессорилась с родней из-за своего буйного нрава. Дуновение ветра доносит до Царь-Девине с моря звон гуслей царевича и, сражённая божественным звуком, воительница прощается с холостячкой вольницей, решаясь на союз с незримым музыкантом. Она ничуть не сомневается в успехе своей брачной кампании. Однако с трёх попыток встреча с младенцем-женихом не удаётся: усыпленный царевич непробуден. Найденный девой чёрный волос мачехи заставляет её отступить: вырвав своё сердце и бросив его в море, «валькирия» уносится с ветром, оставляя царевичу лишь память о себе на облачных скрижалях.

Мотив ссоры с родней ради верности призванию может иметь зловещее звучание, как показывает Цветаева в поэме «На Красном Коне». Лирическая героиня, взрослея из девочки в зрелую женщину, проходит через три преступления – три убийства любимых – куклы, мужчины, наконец, сына, прежде чем преобразуется в воительницу «На белом коне впереди полков» [3. Т.3. С.22], сходную с той, что непосредственно предстаёт перед читателем в «Царь-Девине».

Что ведёт будущую деву-воина через преступления против земной любви – девичьей, материнской? – Любовь неземная. Кто зовёт её:

Дитя моей страсти – сестра – брат –
Невеста во льду – лат! [3. Т.3. С.23]

Кто смеет диктовать страшный закон сублимации:

... убей!
Освободи любовь! [3. Т.3. С.19]

Гений на красном коне, он же – Упырь, молодец в кумачовых одеждах, вовлекающий Марусю также в три убийства – брата, матери, себя самой, отнимающий её у мужа и у земного ребёнка. Но об этих образах речь ещё впереди, мы же не закончили разговор об Амазонке.

Третий аспект анимуса, отождествляемый в аналитической психологии с «психопомпом», проводником души, «под эротической маской... выражает то, что мы называем “духом”, – в частности, философские или религиозные идеи, а вернее, вытекающую из них позицию» [8. С.165].

Анимус наделяет сознание женщины способностью к самопознанию. Поскольку анимус не проецируется вовне, он может стать «зачинающим существом... Внутреннее мужское начало в женщине производит творческие зародыши... подобно тому, как мужчина даёт своему творению родиться на свет из своего внутреннего женского начала» [7. С.279].

Как видим, анимус – проводник к божественному, анимус – аналог поэтической музыки. Священный брак с ним заключается в поэмах Цветаевой следующим образом: Маруся в «Молодце» обмирает, пронзённая жалом возлюбленного шмеля-упыря (наиболее эротически откровенная сцена архетипической гибели девы от острия):

– Конец твоим рудам!	– Конец твоим алым!
Гудом, гудом, гудом!	Жалом, жалом, жалом!
– Ай, – жаль?	
– Злей – жаль!	[З. Т.3. С.299]

Прочие сцены «пронзения» более нейтральны.
«На Красном Конне»:

...И входит, и входит стальным копьём
Под левую грудь – луч.
И шёпот: Такой я тебя желал,
И рокот: Такой я тебя избрал... [З. Т.3. С.22-23]

В «Федре»:

Други милые, каково
Грудь и рану узреть зараз?!
Речи не было. Кровь лилась... [З. Т.3. С.640]

Итак, любовь-поединок с неким Демоном, частичная самоидентификация с ним («Я – Царь-Демон», – объявляет Царь-Девушка [З. Т.3. С.200]), отнимающим постепенно деву у жизни, жизнь – у девы. В гибели для мира – воссоединение с любимым.

Но есть иной, окольный, путь реализации данной архетипической модели. Перефразируя саму Цветаеву, можно сказать, что в этом случае дева, «восхищённая» земным героем, оказывается «восхищена» от него Бессмертным на вечный союз.

Мифологический мотив Ариадны, предавшей родных ради Тезея и уступленной мужем Вакху.

В этом варианте развития модель «Амазонка» имеет существенное отличие: пленённая героиня в бою (или только с пленённым сердцем), укрощённая воительница производит на свет сына. И в этом случае закон архетипа неумолим.

Из цикла «Разлука»:

Седой – не увидишь,
Большим – не увижу... [З. Т.2. С.29]

... и ржанию
Послушная, зашелестит амазонка
По звонким, пустым ступеням расставанья.
[З. Т.2. С.28]

Нет, каменной глыбою	Слезам течь,
Выйду из двери –	Раз – камень с твоих
Из жизни – О чём же	Плеч!
	[З. Т.2. С.29]

Трансцендентная функция анимуса реализуется, способствуя проецированию на сына *архетипа божественного ребёнка*. Сын должен воплотить и превзойти мать в её творческом начале, стать её самоотверженным даром миру, последним земным движением в бесконечность *самости*.

«Нечто, вырастающее в самостоятельность, не может состояться без отторжения от истоков. Поэтому покинутость является не только сопутствующим, но просто необходимым условием» [4. С.366] проявления архетипа божественного младенца.

В практической же действительности материнская проекция божественного ребёнка на сына может раздавить его личность едва ли не более успешно, чем проекция двух первых элементов анимуса: проекция может остаться в сыне жить автономно, подчиняя его судьбу своей программе. «Начальное состояние демонстрирует образ «покинутого», «непонятого» и несправедливо обойдённого ребёнка, который имеет дерзкие притязания... Невыполнимость притязаний... способствует роли страдальца» [4. С.381].

Тревожащий образ доблестной матери воцаряется в душе взрослого сына. Их встречу его память не хранит, он знает о матери по рассказам и по своим раздумьям о ней.

Недосыгаемая, ушедшая в мир иной, амазонка оттуда направляет духовное развитие сына. «Матушки *родной*», няньки рядом не может быть для отпрыска амазонки. Дух её, Логос, анимус, освобождённый от женской плоти, – вот истинный воспитатель юноши. «Уж такого из тебя детину вынянчу», – мечтает он устами Царь-Девы [3. Т.3. С.209].

«Любовность и материнство почти исключают друг друга, – заметила как-то Цветаева. – Настоящее материнство – мужественно» [3. Т.4. С.480].

Разве не напоминает троекратное разминование Царь-Девы с царевичем-гусяром неизбежное разминование матери-амазонки с сыном?

И причиной тому, помехой встрече – мачеха, т.е. не духовная, «отечески-материнская», а бессознательная, алчная, пагубная ипостась матери. В поэме-сказке обе ипостаси разведены по разным персонажам, в жизни реальной, как и в жизни души, они нераздельны. Неразделимы в (такой разной!) любви к общему царевичу-сыну, неразделимы и в смерти: в тот самый момент, когда кровоточит рана в сердце, змеей затягивается и петля. У одной и той же женщины в смертный час – грудь амазонки, шея – Федры.

Вернёмся к амазонке, чтобы соотнести эту фигуру с уроборическим, по Нойманну, аспектом архетипа матери. Как мы помним, ожидания женщины маскулинного типа увидеть в сыне идеальное воплощение собственного мужского начала, своего анимуса, венчаются противоположным результатом.

Оплодотворённый, а не вскормленный материнской грудью, сын претерпевает неестественную сексуализацию. Порождённый и преследуемый андрогинным чудовищем, Аттис вынужден оскотить себя (что фигурально и пытается сделать Ипполит-женоненавистник в «Федре»).

Иначе с неизбежностью должна разыгаться сцена, самовольно расцветшая под пером Цветаевой в «Царь-Девы». Впервые увидев гусяра, лубочная амазонка склоняется над ним, и тут голос «от автора» не может скрыть удивления:

– Гляжу, гляжу, и невдомёк:
Девыца – где, и где дружок? [3. Т.3. С.210]

Оказывается, «сын двух матерей» не только слаб телом, но и настолько же женственен, насколько мужеподобна Дева-Царь. В итоге автор делает неожиданное предложение аудитории: удвоить свою симпатию к персонажам – как к двум юношам для читательниц, для читателей же – как к двум девицам.

Впрочем, сама очнувшись от прозорливого наваждения, Цветаева гипнотически спешит вывести героев за пределы земного (и, стало быть, полового) смысла: «Над херувимом – серафим. Спим...» [3. Т.3. С.210].

Смешение юности и андрогинности, равно как и очарованность этой смесью, свойственны уже ранней Цветаевой, посвятившей мужу в 1913 г. необычные строки:

Девушкой – он мало лун
Встретил бы, садясь за пальцы...
Кисти, шпаги или струн
Просят пальцы. [3. Т.1. С.597].

Завершая рассмотрение двух женских фигур, отчётливо различимых в поэзии 30-летней Марины Цветаевой (мы обозначили их условно как Федра и Амазонка), я должна предположительно обозначить их место не в творчестве, но в самой структуре личности поэта, на анализ которой посягнула.

При этом хочу напомнить осторожную оговорку Юнга касательно того, что подобные предположения «в лучшем случае, могут играть роль остроумных догадок» [6. С.33].

Моя гипотеза заключается в том, что фигуры Федры и Амазонки воплощают собой соответственно отрицательный и положительный аспекты архетипа женской анимы Цветаевой, т.е. сокровенного на коллективном уровне психики образа собственной женственности.

Один из современных теоретиков аналитической психологии Э. Самуэлс находит, что Юнг «сам подорвался на mine противоположностей между сознательным и бессознательным» [1. С.340], утверждая, что из мужского и женского начал, сосуществующих в одном человеке, одно – целиком «на свету», другое – полностью «в тени» бессознательного. Более современный подход к этому вопросу, также аргументированный данными практики, заключается в том, что, помимо бессознательной маскулинности или феминности, женщины и мужчины также проявляют бессознательную женственность и мужественность соответственно.

Таким образом, поправка заключается в обнаружении, так сказать, *женской анимы, или бессознательных аспектов эго-идентификации* женщины, содержащих потенциальные возможности для осознания нарушающих Я-концепцию граней и черт собственной женственности.

Впрочем, справедливости ради, надо сказать, что уже Юнг допускал возможность частичного пребывания сущности того же пола, что и субъект, в бессознательном. Речь шла о ситуациях одержимости анимой/анимусом.

На мой взгляд, женский бессознательный образ женственности и есть та среда, которая питает на уровне коллективного бессознательного корни *персоны и тени*. Мне представляется вполне закономерным совпадение этого образа с двумя гранями архетипического материнства. Третья, позитивная, грань доминировала в сознании М. Цветаевой как плодоносящее начало: базисом её эго-сознания служило представление о том, что она – мать троих детей и поэт беспрецедентного дарования.

(Вслед за Юнгом повторим, что «творческий процесс... берёт начало в материнской сфере» [б. С.517]).

Не удивительно, что женщина интуитивного интеллектуального типа, к которому, по классификации Юнга, я бы отнесла М. Цветаеву, компенсируется в бессознательном, т.е. в образе своей анимы, ощущающим чувствующим типом Федры. Не удивительно, что энергичная, в каком-то смысле и агрессивная женщина, ведущая, по большей части, затворнический образ жизни, компенсируется из бессознательного образом амазонки, воплотившим архаичную героиню.

Также должно представляться вероятным, что явление умеренной женской маскулинности в интеллектуальной и эротической сферах не является вторичным продуктом, а само выстраивается по архетипической модели (Брунгильды, амазонки).

Кстати, обращает на себя внимание то, что во внешности Царь-Девы имеются определённые черты сходства со словесными автопортретами юной Цветаевой, утрированные, правда, до карикатурности. И не только с автопортретами, если прозвище Цветаевой в Литературно-художественном кружке – не позднейший домысел Д. Аминадо: «Молодая, краснощёкая, пышущая здоровьем, ещё только вступающая в жизнь и на Парнас Марина Цветаева, которую величают Царь-девица» [0. С. 397].

Образ женской анимы в своём позитивном аспекте даёт импульс к формированию *персоны*, в негативном может совпадать с *тенью* на архетипическом уровне её.

Преломляясь в свою противоположность, «меняя знак» при переходе на другой уровень бессознательного, коллективные истоки приемлемой персоны могут, на мой взгляд, повлиять на характер тени личного бессознательного, тогда как негативный аспект женской анимы может быть соотнесён с неосознанными личными составляющими социально приемлемой персоны.

У Цветаевой доблестная амазонка, атаманша, на уровне личного бессознательного преломляется в теневой образ «Маленькой Разбойницы», драчливой, деспотичной и вороватой, известный нам по воспоминаниям недоброжелателей М. Цветаевой.

В то же время «бедная женщина» Федра – мачеха, материнский монстр коллективного бессознательного – трансформируется в образ иного рода «бедной женщины» – тревожной матери и непрактичной хозяйки, столь печально составивший львиную долю обыденного имиджа Марины Ивановны.

Будучи интегрированным в эго-сознание, всё опять становится на свои места: образ «сильной женщины» вновь обретает позитивный оттенок, черты же бытовой непригодности с самоироничным клеймом Цветаевой «Коробочка» (гоголевская) осознаются как теневые, постыдные.

Даже поверхностный анализ анимы М. Цветаевой подводит нас к необходимости рассмотрения мужских фигур коллективного бессознательного, вне взаимодействия с которыми фигуры бессознательной женственности утрачивают своё функциональное значение.

ОН: Белый Всадник и Красный Всадник

Мужские персонажи произведений М. Цветаевой можно объединить, вообще-то, в четыре попарно связанные и противопоставленные группы, или четыре типологические фигуры. Назовём их: Герой, Всадник на Белом Коне (Белый Всадник), Всадник на Красном Коне (Красный Всадник), Учитель.

Данная четверица представляет собой систему взаимопроницаемых элементов, которую, в принципе, предпочтительнее было бы рассматривать в единстве как комплекс психических содержаний, восходящих к архетипам анимуса и духа.

Однако очевидно и наличие дихотомических критериев различения: греховность/святость, зрелость/юность, полнокровие/аскетизм, плодородие/целомудрие.

Фигуры обоих всадников выступают наиболее объёмно, благодаря своей энергетической, я бы сказала, либидозной насыщенности. Они представляются образами, органично включёнными в драматургию психики Цветаевой посредством взаимодействия с образами её анимы. В то же время фигуры Героя и Учителя кажутся более чужеродными, внешними, схематичными.

Следует заметить, что все, даже самые абстрактные, мужские образы цветаевской поэзии имеют реальные прототипы. Все поэмы имеют конкретные посвящения... и перепосвящения... и затем снова переадресовку ещё кому-то... Любовное увлечение для Цветаевой служило катализатором процесса «материализации» архетипа. Так актёры «одалживают» литературному герою свою телесную индивидуальность, всякий раз обогащая новым штрихом одну и ту же роль. Так забывается с течением времени, что бессмертная пьеса драматурга была написана «под» конкретную актрису.

«В каждом произведении мы находим неприкрытую личную любовную коллизию, – писал Юнг, – причём не только связанную с полновесным провидческим опытом, но и подчинённую ему... Провидческое видение представляет собой более глубокий и волнующий опыт, чем обычная человеческая страсть... Иногда даже кажется, что любовная коллизия является не более, чем поводом, или же она была бессознательно подстроена с определённой целью, как если бы личный опыт был прелюдией к гораздо более важной "божественной комедии"» [6. С.41–42].

С максимальной рельефностью фигура Красного Всадника проступает в двух поэмах Цветаевой – «На Красном Коне» (Гений) и «Молодец» (Упырь). Белый Всадник отчётливо прорисован в «Георгии» (Св. Георгий), в «Федре» (Ипполит) и, отчасти, в «Царь-Девине» (царевич).

Фигура Героя в лирике Цветаевой часто сливается с Красным Всадником, выделяясь, скорее, как вочеловеченная, во плоти, ипостась последнего. Сам Герой – всегда немножко статист, бессловесный партнёр в спектакле женской души, главными действующими лицами которого остаются Красный Всадник, вздымающийся за спиной Героя, и Белый Всадник, земной, единородный сын Героя.

«Понимаете, в сыне я люблю отца, в отце – сына...» [3. Т.4. С.480] – присущая Цветаевой архетипическая модель, «инстинкт» отношения, доопределившийся в двойном – страстном – увлечении юной Цветаевой Наполеоном (Героем) и его нежным сыном, герцогом Рейхштадским, угасшим в отрочестве.

Как Тезей в «Ариадне» и «Федре», Герой – лишь марионетка в руках небожителей, лишь посредник в «братственной ненависти союзной» [3. Т.2. С.237] женщины и её анимуса.

Мудрой Старухи. У Цветаевой же Мудрый Старец проглядывает собственной персоной в смутно обозначенной фигуре Учителя – старого Поэта, аристократа духа.

Проследим, каким образом Всадники вступают во взаимодействие с фигурами Федры и Амазонки. Отчасти мы уже касались этого взаимодействия при анализе образов анимы, однако теперь сместим акцент на мужские фигуры.

Федра погибает, пронзённая брезгливым острием Ипполитова приговора: «Гадина!»

Реальная гадина (Змей, дракон) истекает янтарной кровью, пробитая копьём Георгия:

Закатным лучом – копьёцо твоё
Из длинных перстов брызжет. [3. Т.2. С.36]

Также стальным копьём луча востребовал безымянную героиню поэмы «На Красном Конне» из земной жизни на брачный пир Гений.

И Ахилл, пронзивший грудь амазонки, лишь так мог с ней соединиться.

И одно смертоносное жало оказалось способно соединить Марусю с молодцем в последний миг её земной жизни.

Пять вариантов архетипического слияния! Однако лишь первые два можно интерпретировать как матереубийство, тот самый, по Юнгу, первый творческий акт освобождения Логоса [5. С.233], для которого бессознательное – само зло. Целомудренное («А девы – не надо» [3. Т.2. С.41]), женоборческое мужское начало торжествует над женским... И тем самым обрекает себя на гибель. Победоносное, оказывается не только выхолощенным, но и нежизнеспособным: понесшие кони убивают Ипполита, а Георгий –

– Колеблется – никнет – и вслед копьё
В янтарную лужу – вослед копьё
Скользнувшему... [3. Т.2. С.36]

...Розовый рот свой Победоносец,
На две половиночки – Победы не вынесший.
[3. Т.2. С.39]

Пресветлый Белый всадник, кристаллизация позитивного аспекта духа, заводит душу в тупик, пресекает её рост. Это ли не парадокс?

Красный Всадник (Гений, молодец) открывает иной смысл разящего удара копья. Проследим путь, которым он ведёт Амазонку.

Но прежде хотелось бы высказать предположение относительно ещё одной функции фигур женской анимы (бессознательной эго-идентификации). Они функционируют как внутриспсихический, интровертированный агент эго-сознания, его двойник, обращённый не к миру, но открытый внутренним тенденциям развития, самораскрытия личности.

Итак, лирическая героиня поэмы «На Красном Конне», она же Маруся из «Молодца» (кстати, детское имя самой М. Цветаевой), очарованной странницей следует за красным заревом (почти огненный библейский столб, путеводный!), убивая любовь... высвобождая любовь тем самым.

Не убоившись и не оглянувшись, как и положено всякой сказочной «паломнице любви», она проходит дремучий лес того, что в социальном мире

названо преступлением. Амазонка не останавливается у моральной черты, не преодоленной Федрой.

Но в какой-то миг в обеих поэмах героиня оказывается во взаимодействии Федра – Сын, осмысленном как взаимодействие Грешница – Спаситель, Магдалина – Сын Божий. Образ Св. Георгия, в самом деле, перекликается с образом Христа:

Не лавром, а тёрном ...Ты больше, чем Царь мой,
На царство венчанный... И больше, чем сын мой!

...Ты, блудную снова
Вознесший жену... [3. Т.2. С.42-43]

Обеих героинь Красный Всадник приводит в храм, обе грешницы в какой-то миг припадают к стопам Иисуса:

– Прими меня, чист и сладок,
За ны – распят.
(«На Красном Коне» [3. Т.3. С.21])

«Окропи меня иссопом – очищуся!»
(«Молодец» [3. Т.3. С.336])

Здесь, в этот миг воссоединения с Белым Всадником, «умирает Федра», прекращается в благостном покаянии пробуждение самости, осуществляется смиренное растворение в соборной христианской купели.

Но почему-то именно и только отсюда, пройдя искушение убаюкивающими объятиями Матери-Церкви, душа может продолжить путь развития, воспрянув в языческой гордыне. Душа отныне принимает *на себя* ответственность взросления, «самостояния».

В оконнице Божьего храма в обеих поэмах вспыхивает алое зарево фигуры Всадника:

Огненный плащ – в прорезь окон.
Огненный – вскачь – конь.
(«На Красном Коне» [3. Т.3. С.21])

– Рвенье, ко мне! В левом окне,
Рденье, ко мне! В вечном огне.
(«Молодец» [3. Т.3. С.339])

Героине предоставлен выбор, и она выбирает: откликается *призванию* Красного Всадника.

Вновь бег за огненным миражом. Затем испытание отвержением: «Твой Ангел тебя не любит!» [3. Т.3. С.22] Однако вешаться – удел отвергнутой Федры. Отвергнутая Амазонка, собственно, в этот-то момент и становится Царь-Девницей, овладевает мечом-кладенцом собственной маскулинности («О дух моих дедов, выиграй с цепи!» [3. Т.3. С.22]), бросает «обидчику» боевой вызов.

Вызов этот – кульминационный момент интеграции анимуса в сознание женщины. Как мы знаем, интеграция архетипа в сознание открывает путь к постижению более глубоких пластов бессознательного.

Только теперь становится возможен удар копья анимуса-психопомпа. Это – эротически насыщенный акт, несущий героине смерть-возрождение. Как известно, ритуал бракосочетания в любом патриархальном обществе инсценирует смерть девы-невесты с её последующим возрождением в ином качестве, в новом доме.

Соблазнительно трактовать путь Амазонки за Красным Всадником в христианском духе – как путь грешницы, продавшей душу дьяволу... Не за мирские блага – за певческий дар. Соблазнительно в христианской традиции и само служение искусству трактовать как бесовский соблазн...

Но есть целостность, сводящая полярности воедино. За пределами сознания, ведающего лишь « - » и «+», существует единство архетипа. Бог и Дьявол – две стороны медали. Пути Белого и Красного Всадников пересекаются в алтаре. А –

За красною тучею –
Белый дом. [З. Т.2. С.36]

Тот самый Пречистый Дом, в котором предстоит возрождение невесты-Амазонки в ином качестве.

Вполне юнгианская уверенность в единстве противоположностей святости и кощунства была инстинктивно присуща Цветаевой, тайно пережившей в раннем детстве смущавшую её тогда вербальную навязчивость: «Дай, Господи, чтобы я не молилась: “Бог – Чёрт”, – и как с цепи сорвавшись, дорвавшись: “Бог – Чёрт! Бог – Чёрт! Бог – Чёрт!” – ... несчётное число раз, холодея от кощунства и не можа остановиться, пока не остановится мысленный язык» [З. Т.5. С.43].

За интеграцией в сознание анимуса-духа следует предстояние души архетипу *мана-личности*.

Термин «мана», употребляемый Юнгом, обозначает совокупность оккультных качеств, магических знаний и сил, представляющую собой «наивную проекцию бессознательного самопознания» [7. С.299].

При расширяющей сознание поддержке духа происходит воссоединение героев с их возлюбленными, интеграция анимы/анимуса. Архетипы здесь обнаруживаются, как тому и положено происходить в мифах, в своей естественной сыгранности. «Тот, кто справился с анимой, получает её мана... Очевидно, это сознательное Я. Так сознательное Я становится мана-личностью... В жизни это фигура колдуна», – пишет Юнг [7. С.300–301].

По мнению основателя аналитической психологии, идентификация Я-сознания с этим архетипом – величайшая опасность для личности. Свобода устремления к самости, кажущаяся теперь достигнутой, – лишь иллюзия: Я снова попадает в плен, в новое отождествление с коллективной фигурой.

Наделяя субъекта ведением, т.е. объёмом осознания большим, нежели средний для данной эпохи, делая из него фигуру Учителя или, что чаще, Послушника, активированный архетип мана-личности погружает человека в социальный вакуум и, вместе с тем, наделяет повышенной волей и тягостным даром владычества. Путь к самости лежит через растворение мана-личности.

Час ученичества! Но зрим и ведом
Другой нам свет, – ещё заря зажглась.

Благословен ему грядущий следом
Ты – одиночества верховный час!
(«Ученик» [З. Т.2. С.13])

Качественное личностное изменение, обнаруживающее себя в творчестве поэтессы за порогом её 32-33 лет, бесспорно, было подготовлено интенсивными процессами, происходившими в психике М. Цветаевой в 1920–1924 годах. Поэзия того периода – не простое отражение душевных исканий, но сама лаборатория, в которой они предпринимались.

Выше, насколько это оказалось в моих силах, я постаралась проанализировать суть осуществлявшейся тогда психической работы. Она, в терминах аналитической психологии, заключалась в интеграции анимуса в сознание посредством взаимодействия его с фигурами женской анимы и в переходе к активации архетипа мана-личности.

Господи! Душа сбывлась:
Умысел твой самый тайный. [З. Т.2. С.149]

Попытка определить характер творчества зрелой Цветаевой потребовала бы выхода за временные рамки данного исследования. Кроме того... как известно, не поддаётся анализу то, что превосходит актуальные личностные возможности аналитика.

Могу лишь высказать предположение, что фигура колдуньи (мана-личности) перешла из стихотворных образов в сферу самосознания. «Да, женщина – поскольку колдунья. И поскольку – поэт», – запишет о себе в черновой тетради Цветаева [2. С.78].

«Поэт Божьей милостью» – так просто и привычно для слуха именуется тот «иерархический жреческий чин», тот «сан» мана-личности, в который свыше была «рукоположена» М. Цветаева, примерно, в пору своего тридцатилетия.

Рефлексии форм этого существования посвящены более философские, нежели искусствоведческие, статьи сорокалетней Цветаевой.

Эмоциональные потрясения, приводящие одних к истощению, регрессии, к гибели, для других людей, помимо их воли, становятся стимулом личностного развития, необходимого в целях выживания. Страдания интенсифицируют процесс индивидуации, если придерживаться юнгианской терминологии.

Насыщенный трагическими и яркими событиями период 1920 – 1924 годов в жизни М. Цветаевой дал именно такой импульс трансформации её личности и, как следствие, преобразению поэтического стиля.

Обычно качественный скачок в ходе индивидуации не фиксируется сознанием. Он становится заметен постфактум, по генерализованному изменению проявлений личности. Благодаря же мощи художественного интеллекта М. Цветаевой, мы получили уникальную возможность наблюдать практически сам момент её личностной трансформации.

Взаимодействие персонажей, мужских и женских фигур, переходящих у М. Цветаевой под разными именами из одного произведения в другое (в пределах обозначенного периода), персонифицирует психические процессы, приведшие к трансформации. Причём драматургия эта, повторюсь, явилась не рефлексией, не иллюстрацией, но самой лабораторией, точнее, ареной происходящего.

Периоды наивысшего эмоционального накала, стрессовые состояния фрустрации, принятия решения в экстремальной ситуации активируют трансцендентную функцию коллективного бессознательного.

В ответ на запрос Я «что делать?!» творческому воображению предстают архетипические образы, насыщенные либидо (извечные многоликие ОНА и ОН). «Посланцы богов», вестники, они разыгрывают представление. И в результате катарсиса душа восходит на новый уровень осознания, обретает новую идентичность.

Поэмы мифологического периода творчества М. Цветаевой – подмостки как раз такого – душеспасительного буквально – действия.

Моей целью в настоящем исследовании было выяснить, какие именно архетипы были вызваны в сознание М. Цветаевой в тот момент, что может дать анализ их для определения этапа в процессе индивидуации поэта. Надеюсь, хотя бы отчасти мне это удалось.

ЛИТЕРАТУРА

0. Д. Аминадо. Поезд на третьем пути // Воспоминания о серебряном веке / Сост. В. Крейд. М., 1993.
1. Самуэлс Э. Юнг и постъюнгианцы. М., 1997.
2. Цветаева М. Неизданное: Сводные тетради. М., 1997.
3. Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. М., 1994–1995.
4. Юнг К. Г. Божественный ребёнок. М., 1997.
5. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев; М., 1997.
6. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998.
7. Юнг К. Г. Психология бессознательного. М., 1996.
8. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997.
9. Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996.