

Ирина Бетко

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ОЧЕРКЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ *МАТЬ И МУЗЫКА*

The Structure of Artistic Expanse in Marina Tsvetaeva's Autobiographical Essay *Mother and Music*

ABSTRACT: The article is devoted to study of the structure of the artistic expanse in Marina Tsvetaeva's autobiographical essay *Mother and Music*. This structure is rich and complex; containing the following elements: concrete-geographical, spatial-physical, archetypal, emotional-psychological, sacred-spiritual as well as others. Each of them, to one degree or another, reflects the peculiarities of the writer's worldview, her creative manner, as well as her subjective attitude to the objective phenomena of surrounding reality. In the holistic context of this essay, the author contrasts two grandiose Universes – the mother's world with her music and the daughter's world with her poetry. The relativity and variability of the relevant spatial, psychological and other parameters emphasize the absoluteness of those eternal values of existence, on which the masterly organized system of Tsvetaeva's prose is based.

KEYWORDS: structure, artistic expanse, Marina Tsvetaeva, the autobiographical essay *Mother and Music*.

Автобиографический очерк Марины Цветаевой (1892-1941) *Мать и музыка* был написан в Париже в 1934 г. и опубликован в следующем 1935 г. в № 57 журнала «Современные записки». Это произведение чаще всего возбуждает интерес исследователей преимущественно в плане его глубоко самобытной проблематики – как бесценное свидетельство о детских и отроческих годах выдающейся поэтессы, а особенно – об истоках её творчества, о специфике домашней педагогики в семье Цветаевых и т. п.¹. Но внимания заслужи-

¹ См., напр.: Т. Степновская, «Мать и музыка» Марины Цветаевой. Истоки творчества, [в:] *Актуальные вопросы изучения русской литературы и культуры, русского языка и методики его преподавания в европейском контексте*, под ред. Я. Генцеля, Л. Иохим-Кушликовой и Ф. Листвана, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej 2001, с. 184-190; В. Косован, *Мотив вдохновения в очерке Марины Цветаевой «Мать и музыка»*, „Филологічні студії” 2014,

вает и его неподражаемая поэтика; в частности, структура художественного пространства² самого очерка довольно богата и сложна. Её формирует виртуозное взаимодействие следующих понятийных уровней: конкретно-географического, пространственно-физического, архетипического, эмоционально-психологического, сакрально-духовного и некоторых других³. На каждом из них в той или иной степени отражены особенности мировидения писательницы, её творческой манеры, а также субъективного отношения к объективным явлениям окружавшей её действительности.

Чётко заданные координаты конкретно-географического пространства, придавая тексту какую-то особо скрупулёзную автобиографическую достоверность, вместе с тем отражают основную парадигматическую дихотомию судьбы своего автора в плоскости Россия – граница. Так, описанные в нём события локализируются, в основном, в топосах двух российских (Москва, Таруса Калужской губернии) и трёх заграничных (Фрейбург, Нерви, Мюнхен) европейских городов.

Большинство из перечисленных городов, перерастая в контексте художественного повествования лексико-географические рамки обычных топонимов, предстают как внутренне дифференцированные пространственные символы. Например, московское пространство репрезентирует дом «номер восемь по Трёхпрудному переулку, где жила семья Цветаевых»⁴: именно в нём «мать [...] принялась учить [...] музыке» (с. 80)⁵ свою ещё догодовалую первородную дочь Мусю (будущую повествовательницу). С московским пространством соот-

с. 190-194, [в:] <https://docplayer.ru/27581924-Motiv-vdohnoveniya-v-ocherke-mariny-cvetaevoy-mati-muzyka.html> (06.08.2019); А. Саакянц, *Марина Цветаева. Жизнь и творчество*, Москва: Эллипс Лак, 1999, с. 591 (цит. по: электронный ресурс: 334677-www.libfox.ru.pdf (6.08.2019)); Z. Maciejewski, *Proza Maryny Cwietajewej jako program i portret artysty*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1982; и др.

² Теоретико-методологическую базу нашей статьи составляют следующие фундаментальные исследования по проблемам художественного пространства и хронотопа литературного произведения: М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике*, [в:] Тот же, *Эпос и роман*, сост. и прим. С. Бочаров, вступ. ст. В. Кожин, Санкт-Петербург: Азбука 2000, с. 9-193; Ю.М. Лотман, *Проблема художественного пространства*, [в:] Тот же, *Об искусстве*, вступ. ст. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэля, послесл. М.Ю. Лотмана, сост. Р.Г. Григорьев, М.Ю. Лотман и др., Санкт-Петербург: Искусство – СПб 1998, с. 211-221; В. Топоров, *Пространство и текст*, [в:] *Текст: Семантика и структура*, отв. ред. Т.В. Цивьян, Москва: Наука 1983, с. 227-284; *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław: Ossolineum 1978.

³ Например, Гжегож Ойцевич рассматривает в границах художественного пространства данного произведения его музыкально-синестетические элементы и характеристики. См.: G. Ojcewicz, *Muzyczno-synestetyczna przestrzeń Mariny Cwietajewej w eseju autobiograficznym „Matka i muzyka”*, „Acta Neophilologica” 2020, t. XXII/1, с. 149-170.

⁴ А. Саакянц, *Марина Цветаева. Жизнь и творчество...*, с. 4.

⁵ Цит. по: М. Цветаева, *Мать и музыка*, [в:] Её же, *Сочинения в двух томах*, т. 2: *Проза*, составление, подготовка текста и комментарии А. Саакянц, Минск: Народная асвета 1988, с. 80-103. Здесь и далее, цитируя по данному источнику, в скобках указываем страницу.

носятся также упоминаемые в очерке мимоходом Сокольники и Тверской бульвар – «от памятника Пушкина – до памятника Пушкина» (с. 87), а кроме того – музыкальная школа и гимназия, в которых училась Марина, и, наконец, Консерватория, которую «бы, наверное, кончила», став «неплохим пианистом», если бы её «мать дальше» жила (с. 103).

В центре тарусского пространства стоит дача⁶, распознавательным фоном которой служат: почта, железнодорожная станция «Тарусская», Ока, «тарусская «большая дорога», где можно пропасть за каждым деревом» (с. 87) и др. Здесь Цветаевы отдыхали летом и осенью; здесь же 5 (18) июля 1906 г. безвременно сошла в могилу мать повествовательницы: «Последние её слова, в той, свежего соснового тёсу, затемнённой [...] жасмином пристройке, были: – Мне жалко только музыки и солнца» (с. 103).

Что касается внутреннего дифференцирования пространства заграничных городов, то в связи с Нерви называется Pension Russe. В связи же с Фрейбургом⁷ – эстрада, на которой не только музыкально, но и всесторонне одарённая артистически⁸ мать повествовательницы, так и не осуществившая свою страстную мечту – стать свободным художником, «стояла только раз, [...] за год до [...] своей кончины» (с. 83).

Таким образом, в процессе введения топонимико-географических пунктов разного рода и масштаба образная ткань повествования обогащается весьма важными мемориальными и символично-психологическими подробностями. Об этом дополнительно свидетельствуют упоминания таких топосов и локусов как, во-первых, Русский Дом Св. Женевьевы в предместье Парижа Сент-Женевьев-де-Буа, где в 1933 г. от дальних родственниц своей матери Цветаева узнала много фактов о её печальной юности, а также о предках по материнской линии (Бернацких)⁹. Во-вторых, – остров Св. Елены, вводящий мотив унаследованного от матери романтического культа Наполеона – одной из важнейших парадигм в системе духовных ценностей писательницы¹⁰. В-третьих, – Неаполь, связанный с трепетной тенью «певчей и рано умолкшей птицы» – незабвенной «первой жены» отца повествовательницы и матери её старших сестры Валерии и брата Андрея, город, где она «пению училась» (с. 89, 95).

⁶ Ср.: «Дача Песочная в двух верстах от Тарусы, совсем одна, в лесу, на высоком берегу Оки», – см.: М. Цветаева, *Сочинения в двух томах...*, т. 2, с. 4.

⁷ Хотя этот топоним непосредственно в тексте очерка не фигурирует, его однозначная идентификация следует из соответствующего контекстуального комментария Анны Саакянц, – см.: *Комментарии*, [в:] М. Цветаева, *Сочинения в двух томах...*, т. 2, с. 440.

⁸ Мария Александровна Цветаева (урожд. Мейн, 1868-1906) «была богато и разносторонне одарена: в музыке, живописи, языках». Она также имела блестящую «память, великолепный слог», писала «стихи на русском и немецком языке». См.: Там же, с. 438.

⁹ Там же, с. 440.

¹⁰ См.: «О, как мать торопилась, [...] со Св. Еленой, с одним против всех, с одним – без всех [...] Мы же с Асей отродясь знали, что глупо смеяться, когда другой падает: ведь Наполеон – тоже упал!» (с. 84, 102).

В поэтико-эстетическом смысле весьма показательны те контексты, в которых пространственные координаты выступают в своём неразрывном хромотопном единстве с временными. Их формальный план, не будучи самодостаточным, подчёркивает несколько ключевых моментов содержания очерка. Например, во время прогулки со своими дочерьми, «уже подростками и тоже стриженными, по стриженному осеннему калужскому лугу» (с. 83), мать всерьёз задумывается над возможностью творческой самореализации в их будущей жизни. Тем временем хромотопные подробности её печального конца таковы: «Последнее – смертное. Июнь 1906 года. До Москвы не доехали, остановились на станции «Тарусская». Всю дорогу из Ялты в Тарусу мать переносили» (с. 102). Парадоксально-яркими хромотопными соотнесениями актуализированы также следующие авторские рефлексии – см.:

клавиши я – любила [...] За страсть – нажать, за страх – нажать: нажав, разбудить – всё. (То же самое чувствовал, в 1918 году, каждый солдат в усадьбе) (с. 85, 86);

Есть в моей жизни несколько незабываемых радостей: [...] проснуться не в Москве 19-го года¹¹.

К числу оригинальных литературно-художественных решений Цветаевой-прозаика следует отнести и то, что введение пространственно-географических координат осуществляет она способом не только непосредственным, но и опосредованным – через рафинированную систему ассоциативных связей с теми или иными контекстами европейской и русской литературы. Так, например, по признанию повествовательницы, её «первая встреча с Скандинавским Севером» имела неповторимо-литературный (а не формальный / документально-географический) характер, осуществившись, как она «потом узнала», «в Нибелунгах и, целую жизнь спустя, в бессмертном эпосе Зигрид Ундсет»¹² (с. 93).

В смысле индивидуально-неповторимого постижения реальности посредством сложных литературно-художественных ассоциаций весьма существенны следующие контексты. Во-первых, ощущая при виде чёрных клавиш рояля волнующее чувство – «жар в глазах», маленькая Марина, поэтически одарённая и не по возрасту начитанная девочка, глубоко осмысливает и талантливо вербализи-

¹¹ Поскольку данный фрагмент выпущен в издании, указанном в прим. 3, цит. по: М. Цветаева, *Избранная проза в двух томах 1917-1937*, составление и подготовка текста А. Сумеркина, предисловие И. Бродского, т. 2: *Литературные эссе. Воспоминания. Автобиографическая проза. Мой Пушкин. Рецензии и заметки. Приложение*, New York: Russica Publishers, INC. 1979, с. 180.

¹² Сигрид Унсет (1882-1949) – норвежская писательница, лауреат Нобелевской премии 1928 г. Центральное произведение писательницы – историческую трилогию *Кристина, дочь Лавранса* (состоящую из трёх романов: *Венец*, 1920, *Хозяйка*, 1921, *Крест*, 1922) Цветаева считала лучшим, «что написано о женской доле»; см.: *Комментарии...*, с. 441.

рует свой *раннерояльный* (согласно авторской метафоре, – ср. с. 88) психо-эмоциональный опыт, привлекая первую строку лермонтовского стихотворения 1841 г. *Сон (В полдневный жар в долине Дагестана...)*¹³ с его характерными экзотико-хронотопными мотивами. При этом свои небанальные переживания она интерпретирует как «тот самый жар в долине Дагестана из Андриюшиной хрестоматии» (с. 85). Во-вторых, чёрная клавиша «Labetol», будучи для неё «пределом лиловизны: лиловее тарусских ирисов, лиловее страховской тучи, лиловее сегюровской „Forêt des Lilas”» (с. 87), – вызывает в памяти, наряду с мотивами естественных пейзажей, также *ландшафтный* титул повести *Сиреневая роща* (с фр.) авторства французскоязычной детской писательницы русско-го происхождения Софьи Фёдоровны Сегюр (урожд. Ростопчиной, 1799-1874)¹⁴.

*

Вступительный анализ структурно-семантических особенностей организации художественного пространства цветаевского очерка позволяет сделать вывод, что всё смысловое богатство и разнообразие представленных в нём топонимических мотивов, конкретно-географических координат, а также прочих контекстов ландшафтно-пейзажного типа, органически встраивается в те две грандиозные Вселенные, первую из которых репрезентирует мир матери с её музыкой, «где за игру продают чёрту – душу!» (с. 88), а вторую – равновеликий и поэтапно вырастающий из него мир дочери (повествовательницы) с её поэзией. Сакрально-духовное материнское пространство структурирует и удерживает «„рояль – святыня”, и на него ничего нельзя класть»: ни газет, ни даже «книг» – можно «только [...] взойти. [...] Руками взойти. Как мать всходила» (с. 81, 101). Именно при рояле, «кажется, в Мюнхене, [...] чужим мальчиком [...] лет четырнадцати», восхищённым вдохновенной игрой матери, ей отдан «был самый глубокий [...] поклон», который довелось увидеть Марине «за всю [...] жизнь» (с. 102).

При рояле, как при своего рода алтаре, мать с самых юных лет стремилась пребывать чуть ли не постоянно. «Меня, когда мне было четыре года, от рояля не могли оторвать!» (с. 89), – с укоризной говорила эта бесконечно талантливая и глубоко несчастная женщина своей старшей дочери, потенциально унаследовавшей по ней возможность стать «неплохим пианистом – ибо данные были» (с. 103), у которой, однако, в отличие от неё самой, «музыкального рвення – [...] не было» (с. 88-89). По свидетельству Цветаевой, даже в заграничных путешествиях мать, «только умывшись с дороги и даже не переодевшись, сразу» шла «к роялю» (с. 102). Своей привычке не изменила, даже вернувшись в Тарусу умирать:

¹³ См.: М.Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырёх томах*, под ред. И.Л. Андроникова и Ю.Г. Оксмана, т. 1: *Стихотворения*, вступ. ст. и прим. И.Л. Андроникова, Москва: Художественная литература 1964, с. 117.

¹⁴ Ср.: *Комментарии...*, с. 441.

в дом она внести себя не дала. Встала и, откинув поддержку, сама прошла мимо замерших нас эти несколько шагов с крыльца до рояля [...] – Ну посмотрим, куда я ещё гожусь? – усмехаясь и явно – себе сказала она. Она села. Все стояли. [...] Это была её последняя игра (с. 102-103).

Особенно же в своём московском доме «играла [...] мать – целый день и почти что целую ночь!» (с. 89). Отсюда организация его внутреннего физического пространства в восприятии повествовательницы приобретает в определённом смысле сакрально-символическое значение. Оно сводится к тому, что все помещения дома так или иначе были обращены к залу как некому центру и соподчинены ему. Это касается не только передней, столовой, гостиной и мезонина, соединённых с ним входами, но также кабинета отца с его библиотекой и дверью, которой он никогда не закрывал, и даже расположенной этажом выше детской с ведущей к ней лестницей.

Подобное приоритетное значение зала, несомненно, объясняется тем, что в нём безраздельно господствовал рояль – своего рода *святая святых*, сакрализовавший своим присутствием его пространство и обуславливавший характер интерьера. За исключением разве что литографии в раме «Смерть Цезаря над нотной этажеркой», даже такой, казалось бы, самодостаточный предмет интерьера, как печка «в зале», оказывается вовлечённым в пространственный контекст рояля и связанные с ним перипетии. Топивший её дворник, бывало, говорил маленькой Марине, игравшей «без обману два своих положенных утренних часа, два вечерних»: «„Пойди-ка, Мусенька, пробегись!“», – однако она дальше «играла, несмотря на соблазны», «и даже не часто оглядываясь на спасательный круг часов [...] которых [...] лет до десяти совершенно не понимала, [...] радуясь», однако, «их глубокому зову» (с. 89).

Все предметы из окружения рояля в сознании девочки наделялись в первую очередь мифопоэтическим, а уже потом – функциональным значением. Так, прирояльный «*табурет*» – «вещь в доме без себе подобных, магическая, ибо из всех вещей именно она требовала, чтобы» Марина «сидела смирно, а сама – вертелась» (с. 96). На нотной этажерке стоял метроном, который повествовательница

до четырёх лет, даже любила [...] Но как только [...] под его методический щёлк *подпала*, [...] стала ненавидеть и бояться до сердцебиения, до обмирания, до похолодания (с. 91).

В свою очередь, сама «нотная этажерка делилась на „мамино“ и „Лёрино“. Мамино: Бетховен, Шуман, опусы, Dur’ы, Moll’и, Сонаты, Симфонии, Allegro non troppo, и Лёрино – [...] Нувеллист + Романсы», – причём именно этим последним Муся отдавала предпочтение, поскольку «в них вдвое больше слов, чем нот» (с. 92).

Важным элементом необыденного интерьера зала были зеркала, фантастическим образом изменявшие его пространственно-физическую конфигурацию.

Память повествовательницы навсегда запечатлела едва ли не мистический образ – «коротковолосую, чуть волнистую, никогда не склонённую [...] и в игре» на рояле «отброшенную голову» матери «на высоком стержне шеи между двух таких же непреклонных свеч», отражённую

в одном из парных стоячих зальных зеркал, в зеркальной его вертикали над рояльной горизонталью, [...] с невидимой [...] стороны (тайна зеркала, усугублённая тайной профиля!) – в отвесном зеркальном пролёте, отдаляющем её [...] на всю непостижимость и недостижимость зеркала, [...] между свеч от зеркала (с. 98).

Непостижимое магическое измерение зеркального зала заключало в себе также параллельное пространство растительного мира. Между роялем

и окнами, заставленные его чёрной глыбой, отделённые и отражённые им как чёрным озером, стояли цветы, пальмы и филодендроны, подрояльный паркет превращавшие в настоящее водное дно, с зелёным, на лицах и на пальцах, светом, и настоящими корнями, которые можно было руками трогать (с. 98).

Органический синтез этих двух параллельных миров – рояльного и растительного – осуществляли священнодействующие «материнские руки». Как заворожённая, повествовательница созерцает прихотливые «соединения [...] рояльной воды и воды леечной, рук матери, играющих, и рук, поливающих, попеременно льющих то воду, то музыку». Эти созерцания в её творческом сознании вводят рояль в символический контекст двух могучих природных стихий, «навсегда» отождествляя его «с водой и зеленью: листовым и водным шумом» (с. 98).

В ходе повествования символика водно-музыкальной стихии в её соотносённости с судьбой матери приобретает выразительные сакральные коннотации. Мать, «которая на рояле могла всё, [...] на клавиатуру» сходявшая «как лебедь на́ воду» (с. 90), психо-экзистенциальное пространство каждой из двоих своих дочерей («отродясь» *обречённых* – «как те барки нищих на берегу всех великих рек») буквально «залила [...] музыкой [...] затопила [...] как наводнение [...] всей горечью своего несбывшегося призвания, своей несбывшейся жизни, [...] кровью [...] второго рождения» (с. 91).

В этом эмоционально возвышенном драматическом откровении слышны отзвуки глубоко переосмысленных евангельских мотивов, в частности, поучения Иисуса Христа фарисею Никодиму: «Роджённое от плоти есть плоть, а рождённое от Духа есть дух. Не удивляйся тому, что Я сказал тебе: должно вам родиться свыше» (Иоан. 3: 6-7)¹⁵. Отсюда творческое наводнение материнской музыки (минувя в данном случае стадию винной трансформации, – ср.: Иоан. 2:

¹⁵ Здесь и далее ссылки на *Священное Писание* и цит. по: *Библия. Современный русский перевод (Русское Библейское Общество)*, Москва 2011 [online].

1-11) непосредственно превращается в кровь «второго рождения», что ассоциируется со словами Спасителя во время Тайной Вечери: «сие есть Кровь Моя» (Мф. 26: 28). О том же, насколько глубоко два последних мотива волновали Цветаеву, свидетельствует одна из её дневниковых записей 1919 г., в которой предметом религиозно-философской медитации выступает полный трёхфазовый цикл сакральных метаморфоз: «Как мне жаль Христа! [...] Если бы Мария была зорче, она бы, вслед за превращением воды в вино, увидела бы другое превращение: вина – в кровь...»¹⁶.

Необходимо добавить, что в целом на плодотворность анализа проблематики и поэтики рассматриваемого очерка в контексте сакрально-евангельской смысловой парадигмы в своё время обратила внимание Татьяна Степновская. Вовсе не случайно, думается, один из своих выводов исследовательница сформулировала следующим образом: «Для Цветаевой [...] талант – это своего рода крест, который необходимо донести до своей Голгофы»¹⁷.

*

Непобедимо царствуя над всеми окружавшими его магическими предметами, рояль, скрупулёзно удокументированный: «(Золотыми буквами «Бэккер», – Royale à queue)» (с. 97), – обретает в ходе повествования ещё один высокий символический статус. О нём идёт речь как о персонифицированном «главном действующем лице [...] детства» Цветаевой – её глубоко амбивалентном «старом друге-недруге» (с. 97, 101). При этом в зону особо пристального внимания попадают такие составные элементы этого музыкального инструмента, как: рояльная крышка; клавиатура / белые и чёрные «клавиши [...] одни широкие, а другие узкие (обиженные!)» (с. 85); «педаль [...] представлявшаяся» Мусе «золотой тувелькой [...] Золушки», которая ей «была строго воспрещена» матерью, требовавшей: «сумей *рукой* дать педаль!» (с. 95); выдвижные боковые досочки для свечей; «нутро рояля, струнное», в котором «струны [...] настоящие, рукой мастера протянутые и которые рукой можно тронуть, проследить от серебряных закрепок до обутых в красный бархат молоточков» (с. 100). Пюпитр же в этом общем структурно-понятийном контексте удостаивается, можно сказать, отдельного вдохновенного стихотворения в прозе, содержащего неординарные соотнесения разнофактурных (естественно-физических и эмоциональных) пространственных пластов:

Notenpult, нотный пюпитр, та изгородь из неживых цветов – между волей и мной, – чёрные деревянные лакированные цветы, в шмелиные, змеиные, малинные дни заменявшие мне, увы, цветы полевые! Нотный пюпитр, который можно класть так,

¹⁶ М. Цветаева, *Избранная проза в двух томах 1917-1937...*, т. 1: *Предисловие. Из дневниковых записей 1917-1922 гг. Литературные эссе. Воспоминания. Из рассказов. Приложение*, New York: Russica Publishers, INC. 1979, с. 112.

¹⁷ Т. Степновская, *«Мать и музыка» Марины Цветаевой...*, с. 189.

чтобы нотная тетрадь лежала, как в обмороке, – и ставить так, чтобы висела над тобой, как утёс, ежесекундно грозя разразиться ужасающей клавишной кашей. Рояльный пюпитр с освободительным треском его окончательного закрытия (с. 101).

Будучи по своей физико-акустической природе специфическим предметом – музыкальным инструментом со сложноорганизованной внутренней структурой, цветаевский рояль в то же время репрезентирует ещё одну, наряду с материнской и дочерней, Вселенную, самодостаточную и самодовлеющую, состоящую из пяти небывалых взаимосотнесённых миров. В центре каждого из них стоит свой уникально-неповторимый рояль:

Во-первых – тот, за которым сидишь (томишься и так редко гордишься!). Во-вторых, – тот, за которым [...] – мать сидит – значит: гордишься и наслаждаешься. [...] Третий и, может быть, самый долгий, – тот, под которым сидишь: рояль изнизу, весь подводный, подрояльный мир. [...] Четвертый рояль: тот, над которым стоишь: глядишь и, глядя, входишь, [...] обратно вхождению в реку и всякому закону глубины, [...] последний рояль – тот, в который заглядываешь: рояль нутра, [...] торжественных дней, карет, ротонд, Великого Созвездия Люстры, рояль больших четырёхручных состязаний, римской квадриги – рояль! (с. 97, 98, 99, 100).

В глубиннопсихологическом смысле мир цветаевского рояля типологически идентифицируется как *теменос* (греч.) – заветное сакральное пространство, символизирующее средоточие высших духовно-экзистенциальных ценностей. Юнгианская аналитическая психология подчёркивает категориальную близость данного понятия символу *мандалы*, который «буквально имеет значение священного места, [...] охраняющего центр», репрезентируя «один из важнейших мотивов в ходе объективизации бессознательных образов. Это средство защиты центра личности от поглощения внешним миром или от его влияния»¹⁸.

Привлечение концепции *теменоса*, помимо прочих возможностей, открывает перспективу анализа самой глубинной – архетипической и даже архаической – проблематики цветаевского очерка. Оказывается, например, что уже само пребывание вблизи рояля кардинальным образом повлияло на формирование ряда фундаментальных представлений повествовательницы в её раннем возрасте, в том числе пространственных и др., опосредованных бинарными оппозициями типа верх – низ, правый – левый, широкий – узкий, далёкий – близкий, большой – маленький, а также жар – холод, чернота – белизна, *sacrum* – *profanum* и т.д.

Характерный архаико-архетипический мотив проступает в следующем авторском откровении: «Рояль был моим первым зеркалом, и первое моё, своего лица, осознание было сквозь черноту, переводением его на черноту, как на язык

¹⁸ См.: D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, tłumaczenie i wstęp J. Prokopiuk, Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie 1998, с. 160. Здесь и далее с польского перевела автор статьи.

тёмный, но внятный» (с. 100). Помимо того, рояль выполнял специфическую функцию естественного мерила в ходе взросления девочки, вехи которого символически соотнесены с процессом натурального роста её тела, в связи с чем оно занимало всё больший объём в окружающем физическом пространстве:

рояль [...] в постепенности годов [...] тебе сначала выше головы, потом по горло (и как начисто срезая голову своим чёрным краем холодной ножа!), потом по грудь, а потом уже и по пояс (с. 99-100).

Несколько фундаментальных пространственно-архетипических мотивов генетически восходит к мифологическому представлению о пересечении двух мировых осей: горизонтали (правое – левое) и вертикали (верх – низ). Так, в шестилетнем возрасте, сидя, незамеченная матерью, под роялем, когда та играла, девочка открыла для себя парадокс относительности / изменчивости пространственных направлений. Глядя на «правую и левую» (с. 99) педали, она размышляет: «почему это для матери» та из них, на которой в данный момент стоит её нога, –

правая, а для меня левая? Как это она сразу – правая и левая? Ведь если бы нажать отсюда, то есть из-под рояля, лицом к коленям матери, она бы оказалась левой, то есть короткой (по звуку). Почему же у матери она выходит правая, то есть звук – тянет? А что, если я одновременно с материнской ногой нажму её – рукой? Может быть, получится длинно-короткая? Но длинно-короткая значит никакая, значит – ничего не получится? (с. 98).

В ином фрагменте детское воображение, следуя своей образно-поэтической логике, творчески изменяет конфигурации *правой* и *левой* сторон горизонтали рояльной клавиатуры, оригинальным образом накладывая / проектируя их на звуковую вертикаль *верха* и *низа*:

Вначале ещё смущали верх и низ, верх, который я неизменно ощущала басами, *левым*, – а низ – дискантом, тонизной, *правым* концом клавиатуры, беззвучным уже дребезгом, концом звука и началом лака. (Наверху – горы и гром, внизу – букашки, [...] – такое...) (с. 87).

Впоследствии, уже как взрослая женщина и сложившийся поэт, Цветаева не только не отказалась от своих восприятий, ощущений и наблюдений родом из раннего детства, но и с особой убедительностью легитимизировала их архетипическую природу в интеллектуально зрелых и аргументированных выводах:

Теперь вижу, что была права, ибо читаем мы слева направо, то есть с начала к концу, а начало никак не может быть низом, который сам по себе есть

схождение на нет. (Тонкий звук сходит на нет, а глухой, басовый – ins All. В рояльный лак. В гулы.) Клавишно-вокальное определение верха и низа соответствовало бы еврейскому письму (с. 87-88).

К архаическому пласту коллективного бессознательного, несомненно, тяготеет и возникающий в рояльном контексте образ-символ какого-то почти хтонически-устрашающего чудовища, приводящего на память ветхозаветных бегемота (Иов. 40: 15-24) и левиафана (Иов. 40: 25-32; 41; см. также: Пс. 73: 14; 103: 25–26; Ис. 27: 1): «детское открытие: ведь если неожиданно забыть, что это – рояль, это просто – зубы, огромные зубы в огромном холодном рту – до ушей» (с. 86). Несколько позднее это загадочное существо приобретает уже вполне распознаваемые черты того или иного огромного дикого животного. «Рояль у самого окна» во время летней жары на тарусской даче, например, «безнадёжно» *пытается* в это окно «всем своим слоновым неповоротом – выйти» (с. 90). Учитывая акустическую природу рояля, вполне закономерным кажется переход от визуальных ассоциативных образов к звуковым. Так, «сама фигура рояля, в детстве» *мнилась* повествовательнице «окаменелым звериным чудовищем, гиппопотамом, помнится, не из-за вида», – поскольку она «их никогда не видала! – а из-за звука: гиппопо (само тулово), а хвост – там» (с. 101).

На архетипический характер восприятия рояля в целостном контексте произведения указывает парадоксальный характер его образных визуализаций, предусматривающий глубиннопсихологическую концепцию *единства противоположностей* (*coincidentia oppositorum*, лат.), которая в процессе развития личности сигнализирует «возникновение новых возможностей»¹⁹ духовного роста и творческой самореализации. Отсюда хтонические соотношения фигуры рояля уравниваются такими эстетически изысканными антропоморфными его ипостасями, как «пожилой [...] тучный, но [...] несмотря на громоздкость – грация, [...] – фрачный танцор [...] А ещё лучше – дирижёр! Ярко-чёрный, плавный, [...] – и полный чар» (с. 101). Окончательный итог подводится в том же эмоционально возвышенном и художественно рафинированном смысловом регистре, в бытийственно-философском плане дополнительно обуславливаясь пространственной категорией приближения – отдаления:

рояль только вблизи неповоротлив на вес – непомерен. Но, отойдя в глубину, положи между ним и собой всё необходимое для звучания пространство, дай ему, как всякой большой вещи, *место стать собой*, и рояль выйдет не менее изящным, чем стрекоза в полёте (с. 101).

*

Репрезентируя одну из фундаментальных парадигм человеческого сознания, философская категория пространства (в её нерасторжимом единстве

¹⁹ См.: Там же, с. 46.

с категорией времени) творчески плодотворную форму своей реализации находит, в частности, в контексте литературно-художественных произведений. В проанализированном цветаевском очерке она выказывает весьма богатый спектр проявлений, постепенно отклоняя за конкретикой географических топосов и локусов как сокровенные мини-пространства, так и целые миры, вводящие в текст психо-эмоциональную и – шире – сакрально-духовную проблематику. При этом относительность и изменчивость собственно пространственных, а также индивидуально-психологических параметров оттеняет абсолютность тех вечных ценностей бытия, на которых зиждется виртуозно организованная система художественного мира Цветаевой.

References

- Bakhtin M., *Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoy poetike*, [v:] M. Bakhtin, *Epos i roman*, sost. i prim. S. Bocharov, vstup. st. V. Kozhinov, Sankt-Peterburg: Azbuka 2000, s. 9-193.
- Bibliya. Sovremennyy russkiy perevod* (Russkoye Bibleyskoye Obshestvo), Moskva 2011 [online].
- Kosovan V., *Motiv vdokhnoveniya v ocherke Mariny Tsvetayevoy «Mat' i muzyka»*, „Filologichni studii” 2014, s. 190-194, [v:] <https://docplayer.ru/27581924-Motiv-vdohnoveniya-v-ocherke-mariny-cvetaevoy-mat-i-muzyka.html>.
- Lermontov M.Yu., *Sobraniye sochineniy v chetyrëkh tomakh*, pod red. I.L. Andronikova i Yu. G. Oksmana, t. 1: *Stikhotvoreniya*, vstup. st. i prim. I.L. Andronikova, Moskva: Khudozhestvennaya literatura 1964.
- Lotman Yu.M., *Problema khudozhestvennogo prostranstva*, [v:] Yu.M. Lotman, *Ob iskusstve*, vstup. st. R.G. Grigor'yeva, S.M. Danielya, poslesl. M.Yu. Lotmana, sost. R.G. Grigor'yev, M.Yu. Lotman i dr., Sankt-Peterburg: Iskusstvo – SPB 1998, s. 211-221.
- Ojcewicz G., *Muzyczno-synestezyjna przestrzeń Mariny Cwietajewej w eseju autobiograficznym „Matka i muzyka”*, „Acta Neophilologica” 2020, t. XXII/1, s. 149-170.
- Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław: Ossolineum 1978.
- Saakyants A., *Marina Tsvetayeva. Zhizn' i tvorchestvo*, Moskva: Ellips Lak, 1999; elektronnyy resurs: 334677-www.libfox.ru.pdf.
- Sharp D., *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, tłumaczenie i wstęp J. Prokopiuk, Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie 1998.
- Stepnovskaya T., „Mat' i muzyka” Mariny Tsvetayevoy. *Istoki tvorchestva*, [v:] *Aktual'nyye voprosy izucheniya russkoy literatury i kultury, russkogo yazyka i metodiki ego prepodavaniya v evropeyskom kontekste*, pod red. Ya. Gentselya, L. Iokhim-Kushlikovoy i F. Listvana, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej 2001, s. 184-190.
- Toporov V., *Prostranstvo i tekst*, [v:] *Tekst: Semantika i struktura*, otv. red. T.V. Tsiv'yan, Moskva: Nauka 1983, s. 227-284.
- Tsvetayeva M., *Mat' i muzyka*, [v:] M. Tsvetayeva, *Sochineniya v dvukh tomakh*, t. 2: *Proza*, sostavleniye, podgotovka teksta i kommentarii A. Saakyants, Minsk: Narodnaya asveta 1988, s. 80-103.
- Tsvetayeva M., *Izbrannaya proza v dvukh tomakh 1917-1937*, sostavleniye i podgotovka teksta A. Sumerkina, predisloviye I. Brodskogo, New York: Russica Publishers, INC., 1979.

NOTA O AUTORCE

Iryna Betko – prof. dr hab., Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa.

Najważniejsze publikacje – książki: *Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX ст.*, Zielona Góra – Kijów 1999; *Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку*. Katowice 2003; *На шляхах духовної інтеграції. Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські і ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі*, Olsztyn 2010; „*Души изменчивой приметы*”... *Избранные тексты украинской и русской классики в зеркале мифо-архетипического анализа*, Olsztyn 2016. **Artykuł:** *Парадигмы жизни и творчества Тараса Шевченко и Михаила Лермонтова: попытка конфронтативного психобиографического анализа (в 205-ую годовщину со дня рождения поэтов)*, „Acta Neophilologica” 2019, t. XXI (2).

ORCID: 0000-0002-8930-7476

E-mail: iryna.betko@uwm.edu.pl