

2. Поэты «в дремучем лесу Вечности»

Встреча

«Словно о себе она тосковала, с такой страстью вжилась она в судьбу Наполеона! <...> Она просто не жила своей жизнью»¹²³. «Своя жизнь»?! – мёл ветер в столбе апрельской пыли горстку бумажек по Козихинскому переулку, подгонял девочку с Патриарших прудов домой. «В небесах фиолетово-алых // Тихо вянул неведомый сад» (I, 66).

Каждый день так: медленно бредёшь домой «В тоске вечерней и весенней. // И вечер удлиняет тени, // И безнедѣжность ищет слов» (I, 202). Вот узкая комнатка-пенал приняла тебя в свои сумеречные объятия, и лень зажигать лампу, а «В сердце, как в зеркале, тень, // Скучно одной – и с людьми...» (I, 73). Как «раздражают вечный шум за дверью, звуки шагов, <...> собственное раздражение – и собственное сердце» (VI, 42). «Хочется плакать <...>. В жгут // Пальцы скрутили платок» (I, 74). Как «<...> измучена этими длинными днями // Без заботы, без цели, всегда в полумгле...» (I, 97)! Портреты братски устремили со стен взгляды Наполеонов, в них одних обычно жизнь и спасение! Но сейчас предательски пробуждённая хандрой душа скорбно отворачивается: всё прошло, прошло, всё теперь лишь мёртвые краски! Комната обмана... Пустая комната!

А завтра – люди, и смех, и глупые шутки, и «дружеские излияния», и повторение всё той же истории от начала: «Я улыбалась, говорила: «Да-да... Неужели? Серьёзно?» Потом перестала улыбаться, перестала вскоре отвечать: «Неужели?» – а в конце концов сбежала» (VI, 45)... И до конца: «Мне почти со всеми – сосуще-скучно и, если «весело», – то <...> чтобы самой не сдохнуть. Но какое одиночество, когда, после такой совместности, вдруг оказываешься на улице, с звуком собственного голоса (и смеха) в ушах, не унося ни одного слова – кроме стольких собственных!» (VII, 704).

Скука, безумная скука душевного одиночества! Хоть выдержать бы его с честью, но нет: весь день отвечаешь шуткой на шутку, болтовнёй на болтовню, задирают – огрызаешься, отбиваешь все поползновения домашних очередной раз вторгнуться в твою комнату-крепость. Захлёстывает, увлекает рутина повседневности. И какая усталость, какое же раскаяние под вечер: «Я могла бы уйти, я замкнуться могла бы... // Я Христа продавала весь день!» (I, 129). Душат слёзы досады на собственное бессилие и на всех родных, вновь втянувших в унылый хоровод обыденности! «<...> жизни я не хочу, где всё так ясно, просто и грубо-грубо!» (VI, 47). «Своя жизнь»?! Вот она – скука и терзания гордости, вечно упрекающей тебя в ничтожестве: сама предаёшь свои «лучшие сны» (I, 129)!

Гордость будет мучить до тех пор, пока Цветаева не убедится в невозможности полного отшельничества в миру. И тогда само это «христопродавство» обернётся формой отшельничества, надёжной маской, двойником, подменяющим на людях ту, что давно укрылась в глубинах своей души: «Мой отрыв от жизни становится всё непоправимей. <...> Свидетельство – моя исполнительность в жизни» (VI, 249), – писала тридцатитрёхлетняя уже Цветаева. «<...> в жизни я лжива (то есть замкнута, и лжива – когда вынуждают говорить)» (VII, 64). В юности Цветаева ещё стремится пробить стены, огораживающие сердца друг от друга. Но это оказывается невозможным.

Однако очевидным «отрыв от жизни» становится в восемнадцать, в кругу тех незаурядных людей, каждый из которых сам станет предметом мечтаний юных романтиков второй половины XX века. Глаза столько таили жизнь, но крепость их душ неприступна по-прежнему для Царь-Девы, застенчивой до надменности, до негодования! «Как я отвыкла от людей и разговоров! При малейшем разногласии с собеседником мне уже хочется уйти, становится так скверно. В Мусагете много милых и мне симпатичных людей. Я довольна, что там бываю, но...» (VI, 34).

Порой случаются чудеса. «Наши встречи, – только ими дышим все мы, // Их предчувствие лелея в каждом миге» (I, 100). Порой – несколько слов, тающее в воздухе тепло, чьё-то рядом присутствие и – твоё существо вдруг пронзает дрожащая, тонкая, как волосок... бешеная радость: «Одна половинка окна растворилась. // Одна половинка души показалась // <...>, – и вот уже от скуки ни следа, но всё в душе перестраивается в соответствии с одной жаждой, одной работой: – Давай-ка откроем – и ту половинку, // И ту половинку окна!» (I, 540). Только бы не спугнуть чужое долгожданное откровение! «Своя жизнь» – так мало!

И чуть только разомкнулась крепостная стена чужого сердца, душа устремляется в него, и переживая чужие беды, и страстно желая их в другом, благодарная ему и Небу за ещё один шанс (пусть всего только час – день – месяц) жить:

Наконец-то встретила
Надобного – мне:
У кого-то смертная
Надоба – во мне <...>

И за то, что с язвою
Мне принёс ладонь –
Эту руку – сразу бы
За тебя в огонь!

(II, 340–341)

С какой благодарностью откликается человек на страстное это сострадание, как нежится в лучах участия! Но вскоре именно накал его и начнёт отпугивать. Страх ли это потерять себя, когда видишь, как жизнь твоя, боль твоя былая, кем-то извлекается из души и

во мгновение ока прогорает в «ненасытимой прорве» (I, 215), в топке чьей-то «участливой» души, оказавшейся невесть как внутри тебя самого:

Что другим не нужно – несите мне:
Всё должно сгореть на моём огне! <...>

Птица-Феникс я, только в огне пою!
Поддержите высокую жизнь мою!
Высоко горю – и горю до тла,
И да будет вам ночь светла.

(I, 424–425)

Но, может быть, это и боязнь потерять Её, бессознательный страх увидеть, как станет меркнуть зоркое, холодное пламя, а нечем уже будет его кормить, как от ослепительной страсти Её душа вернётся в холодную скуку дней? И предпочитают сами уйти, первыми. Возможно, теперь, ослеплённые всё ещё, – на ощупь уходят – в поисках тепла. А Ей останется глядеть « <...> на след ножовый: // Успеет ли зажечь // До первого чужого, // Который скажет: пить» (I, 563).

Что же осталось от блещущих дней?
Новый портрет в галерее портретов,
Новая тень меж теней

(I, 126)

«Мы с ней <с сестрой Асей> мало видели дробра в жизни, потому что нас всю жизнь считают сильными и – <...> счастливыми. Очевидно, такие и есть» (VII, 194). «Остаётся ощущение полного одиночества, к<оторо>му нет лечения» (VI, 47).

Но в юности Марины Цветаевой (щедрое время, когда Судьба будто спешит сразу подарить всё, чем богата) был человек, сумевший рассеять «скуку» Марины без потерь для себя, без разочарований для неё. Он оказался счастливой звездой её жизни, «волшебником», ответившим-таки на мольбу:

Я веселья не вижу ни в чём,
Я на маму сержусь, я с учителем спорю.
Увези меня к морю!
Посильней обними и покрепче укутай плащом!

(I, 108)

Максимилиан Волошин, единственный во всю жизнь, смог понять и принять Цветаеву: «<... в Марине> есть действительно много к себе не подпускающего, замкнутого. Но я это объясняю большой полнотой её натуры и инстинктивной самостоятельностью ума. Она <...>

защищает свою самостоятельную жизнь с эгоизмом молодого существа, жившего гораздо больше сердцем в мечте, чем сердцем в действительности»¹²⁴.

Волошин тем более мог понять юную Марину, что тоже, по-своему, оберегал «самостоятельную жизнь». Он мягко отвёл от себя цветаевские правила игры: ни сосуда, ни содержимого, ни топки, ни топлива... Ни даже «поэта, предлагающего под конец дружбы руку и сердце» (а к этой «игре» М. Цветаева уже могла привыкнуть, отклонив к 17 годам целых два подобных предложения). Марина была озадачена поначалу и... очень по-девичьи обижена, посвятив «Максу Волошину» стих «Кошки»:

Смешно, не правда ли, поэт, Их обучать домашней роли. Они бегут от рабской доли: В кошачьем сердце рабства нет!	Как ни мани, как ни зови, Как ни балуй в уютной доле, Единый миг – они на воле: В кошачьем сердце нет любви!
	(I, 148)

Сравните, в том же 1911 г. написаны стихи Волошина (нет, не посвящённые Цветаевой, а выстраданные предшествовавшими пятью годами его жизни, и всё же...). Вот эти стихи:

Бесконечная жалость и нежность Переполняют меня. <...> Но мне не дано радости Замкнуться в любви к одному: Я покидаю всех и никого не забываю. Я никогда не нарушил того, что растёт, <...> Я снимаю созревшие плоды,	Облегчая отягощённые ветви. И если я причинял боль, То потому только, Что жалостлив был в те мгновенья, Когда надо быть жестоким, Что не хотел заиграть до смерти тех, Кто, прося о пощаде, Всем сердцем молили О гибели...»
	(2, 57).

Кажутся они ответом и Марине, недаром та, в свою очередь, откликается в одном из писем к Волошину парной, зеркально-антонимичной фразой: «Я раскрываю ещё нераспустившиеся цветы» (VI, 47).

Итак, состоявшись (и оказавшись впоследствии поистине «волшебной!»), эта встреча тоже не обещала вечного счастья: обладать, принадлежать... Что же впереди? Опять скука, или тоска по минувшему, или опять родная тоска по «небывшему»? «Люди, поверьте: мы живы тоской! // Только в тоске мы победны над скукой» (I, 65).

На самом деле выбора для неё нет. По всему однообразию, всей грязи, всей мелочности жизни поведёт Цветаеву «тоска по чуду» (I, 174), вера в его возможность, надежда на его целительный приход. Только... «Раз я верю, что гора может раздаться, зачем же ей мне раздаваться? <...> – неблагодарность любимых: – стараться не стоит. Одним дана вера, другим – чудеса» (IV, 66).

Распятой между прошлым и будущим, М. Волошин подарил М. Цветаевой *настоящее* (во всех смыслах этого слова, не только во временном). «Смеяться и наряжаться я начала 20-ти лет, раньше и улыбалась редко» (НЗК1, 375), – признавалась она. Настоящее это выразилось в обилии новых друзей, и виртуальных, литературных, конечно, но, главное, и живых, во плоти и крови. И новую семью Волошин «подарил» Цветаевой, как мы знаем.

Самое же важное: Волошин помог осознать Цветаевой то, что практиковала она интуитивно. Между прошлым и будущим можно втиснуть... письменный стол! И тогда эти массивы, эти временные глыбы, выдавливающие нас из жизни, норовящие, минуя нас, слиться, исключив всякое Я из будущего, как и из прошедшего, образуют вокруг поле. сообщают креативный заряд.

Ведомый ему уже в ту пору смысл творческого мгновения Волошин открыл юному существу, рождённому поэтом, – явил собой. Недаром тема воплощения Макса столь отчётлива в цветаевском эссе «Живое о живом» (Макс – воплощённое мифическое существо, Макс – едва ли не оживший Геродот, Макс и очевидность входа в Аид).

Используя метафору самого Волошина (2, 21, 23), можно сказать, что вспышки мгновений представлялись ему зарницами Вечности с её «жгучей пустотою // Неразгаданных чудес», и сам он вечным предстал в них. Кем, как не мифическим, архетипическим даже, старцем, видит его Марина Цветаева в сцене, донесённой до неё случайным сполохом газетной зарисовки (в сцене, которой заканчивается «Живое о живом»)?

Соблазном достигаемой Вечности, умирительницы нашей тоски по иным временам, и манил поэтов Максимилиан Волошин в страну Коктебель.

В 1915–1916 годах знакомая с Мариной Цветаевой, десятилетия спустя Ф. Раневская вспоминала: «Марина, чёлка. Марина звала меня своим парикмахером – я её подстригала <...> Марина просила: «Принесите от Гельцер пустые бутылочки от духов». Я приносила. Марина сцарапывала этикетки, говорила: «А теперь бутылочка ушла в вечность». Бедная моя Марина... Ни на кого не похожая...»¹²⁵.

Шутя забрасывая в небытие и безымянность флаконы, М. Цветаева и таким способом подавала знак «в Вечность перекочевавшим» (I, 566) из череды дней, в которых, падшие духи, мы вынуждены прозябать («Рождение – паденье в дни» (II, 137), здесь М. Цветаева почти дословно цитирует слова Гераклита, вот как они звучат в переводе Нилендера: «Наслаждение для них <для душ> – это паденье в рождение»¹²⁶). Так терпящий кораблекрушение в страстной надежде кидает за борт бутылку с посланием.

Несмотря на признание 40-летней М. Цветаевой в статье «Поэт и время», что она единственный раз бросила вызов времени в стихотворной форме, раскалённая струна этого противостояния протянута от первых до последних строк жизни поэта. Это и женское её противостояние времени, уносящему возможности, и человеческое противостояние времени, отнимающему обрётённое, и философское противостояние времени как жестокой иллюзии бренного мира.

Недоумение юной Цветаевой перед судьбами любимых и целыми эпохами, сметёнными временем в «область преданий» (V, 398), явило позже образ Времени-обманщика, Времени-предателя: 1917 г.: «А всё же время меня обманет // И сон – придёт» (I, 343); 1923 г.: «Время, ты меня обманешь! // <...> Время, ты меня предашь!» (II, 197).

Коварный враг этот взят Цветаевой в учителя: никто не знает гуру лучше, чем ученик, неотступно следующий за ним, никто лучше слуги не выведает тайны господина. «Нет у тебя верней // Слуги – и понятливей ученицы» (I, 326), – уверяет врага молодая Цветаева, как и сорокалетняя, подтвердит она верность Времени отрицанием самой возможности «вне-временных» (V, 331) поэтов.

Цветаева *слышит* время – то каплей в звоне старинных часов (I, 328), то «шумы» (II, 319; V, 342), то «гул» его (III, 676), дышащим в раковине океаном слышит время (I, 171). Цветаева *видит* время – накипью на кипящем котле (V, 342), плащом его цвета, седым, должно быть, как лёд и сны (I, 200, 389; III, 470), видит время седым, как море (II, 330), самым океаном видит время.

К тридцати своим годам выведав тайну всевластного Обманщика, «понятливая ученица» знает теперь, как одолеть время его же оружием – обманом: «Временем как океаном // Прокрасться, не встревожив вод...» (II, 199).

Займёмся неблагодарным делом: буквальным раскрытием метафоры. «Не встревожив вод» – это даже не «по воде, аки посуху», не по поверхности времени скользнуть, её едва касаясь. Это *над* водой, не касаясь её вовсе, *над* временем, значит, но не вне его. Как?

Океан времени начинается с малого – с реки (Леты ли, метафорической ли Гераклита, или тарусской реки Оки), с «подручной» ассоциации. Сорокалетняя М. Цветаева в статье «Искусство при свете совести» дарит нам беспрецедентный по глубине образ времени-в-бытии. О явлении, провиденном творческим восприятием поэта, Цветаева пишет: «<...> (*было*-то всегда, только до времени ещё не дошло, – так тот берег ещё не дошёл до парома). <...> упор – во времени – ещё не существует» (V, 364).

Итак, субъект восприятия недвижим, как маленькая Марина, по дороге на дачу всматривавшаяся в медленно надвигавшийся «тот берег» Оки. Субъект недвижим, как и берег, на самом деле, оба будучи явлениями бытия. Лишь платформа парома, невидимая – не привлекающая внимания, в отличие от зримой цели, – привносит иллюзию перемен в незыблемый замысел мира. Реализует, технически примитивно, право субъекта на вездесущность.

И всё-таки поддержать иллюзию того, что не мы движемся в мир будущего (и даже не нас движет могущество времени), а он надвигается на нас (вот-вот накроет, как грозовая туча!), для чего-то необходимо Цветаевой. И в этом не только трагическое предчувствие трагической судьбы. В этом – Цветаевское видение абсолютной фатальности бытия, уже, раз и навсегда, сбывшегося. Статичное по определению воздействию не поддаётся. Воле (что то же – «магическому» воздействию) уступит лишь подвижное по сути своей.

Очевидно, что *временную* ипостась бытия имел в виду Гераклит, говоря о всеобщей изменчивости: сам же Закон этой изменчивости и Судьба мира оставались для него непреложными¹²⁷. Вся свобода трансформаций – в чётких рамках заданного диапазона. Время как модус бытия – не более, чем вектор. В пределах этого единственного закона направленности, как мне представляется, это и поняла Цветаева, время доступно перековке, переплавке... Им даже можно пренебречь: «Время – не в счёт» (VI, 83), – как писала Цветаева Волошину.

То стремившаяся угнаться за временем («Время! Я не поспеваю» (II, 197)), то убегавшая от него («Не догонит <...> поэта – век...» (III, 637)), в метафоре парома очевидно, что Цветаева, совпав со временем, попрала его стопами. В пароме-времени Цветаева уже не нуждается, а о смертном часе скажет: «<...> смяв // Время, как черновик...» (III, 81).

Черновиком чего, как не моста, может служить паром?! Черновиком чего, как не вечности, служит время?!

Мост – окаменевшее время, застывшая траектория движения паром времени через огненную реку Гераклитова бытия, Гераклитом же сводящий противоположности. Судьба, то есть данность Вселенной, явленная в изменчивости.

Дни мои, как маленькие волны,
На которые гляжу с моста.
(I, 225)

В этой ряби дней увяз паром Времени, казавшегося некогда оплотом и Господином (I, 326). Как просто теперь «душе, лёгкой на подъём» (НЗК2, 146), бросить ему сверху: «...Калиф на час: // Время! Я тебя миную» (II, 197).

По мосту воздушному нельзя поэту не опередить время, «мимо» тихохода пробежав, не заглянуть в будущее («ведь – странно, // Мы не знаем грядущего мига!» (I, 120)). А из будущего нельзя не оглянуться на бывшее «настоящее», на близкое будущее – бывшее для будущего отдалённого («Прошлое ещё впереди» (VII, 72), цитирует Цветаева Р.М. Рильке, впереди ещё то, на что потом будет приятно «оглядываться»). Заманчиво из будущего насладиться собой-«преданий», как и из прошлого познакомиться с собой-«гаданий» (V, 398). Наконец, заблудиться во временах, потерять актуальное «настоящее» – миг, подлинную точку отсчёта времён, искру в сиянии «небесной арки» вечности. Слиться с радужным заревом перекинутого через океан времени моста, стать им!

Архетипический образ радуги известен в качестве мифологемы многим народам, и не только европейским. А. Афанасьев, приводя разные мифологические интерпретации природного явления радуги, замечает: «Латинское *arcus* означает: <...> и выведенную дугой перемычку (свод), и радугу <...> с радугой соединялась поэтическая метафора «небесной арки»; <...> это лучший из всех мостов на свете»¹²⁸. Радуга в славянских сказках перекидывается через огненную реку, спасая от погони или соединяя влюблённых, по данным Афанасьева.

Мифологическая посредническая миссия Ириды, фольклорный образ радуги-моста настолько известны европейцам, что М. Цветаева осознанно пользуется ими как культурным средством¹²⁹. Однако архетипические возможности символа не исчерпываются его культурным значением. «Лучший из всех мостов на свете» М. Цветаева возводит исполненным более глубоких смыслов.

Мост для неё – не только тропа поэтов, всевременная твердь, строго параллельная, однако, и сонаправленная ходу времени. Удовлетворив любопытство ответами на многие «А потом?», причастившийся вечности вообще теряет время из виду. («Все мы волки

дремучего леса Вечности» (V, 343), – усмехается М. Цветаева, как ни прикармливай век поэтов.)

Радужный мост у М. Цветаевой – не место, но форма, способ встречи душ, ищущих друг друга, в Вечности. «Встреча д<олжна> быть аркой. Не в упор, иначе лбом сшибёшься, а радугой, чтобы действ<ительно> встрет<иться>. Чем дальше основы арки, тем выше арка» (НЗК2, 288).

Здесь не надо свиданья. Мы встретимся там,
Где на правду я правдой отвечу;
Каждый вечер по лёгким и зыбким мостам
Мы выходим друг другу навстречу.

(I, 82)

Почти физическое восприятие любви радугой, «небесной аркой» германцев, владениями Зыбь-Радуговны отрефлектировано Цветаевой и в записях, и в письмах, и в стихах. Оно близко соответствующей мифологеме, согласно которой небожительница свой пояс, распущенный для возлюбленного, перекидывает ему радугой-мостом¹³⁰.

От синих глаз его – до синих звёзд
Ты, радугою бросившая мост!

(II, 72)

Однако Цветаева подчёркивает временной аспект явления неизъяснимого чуда любви:

Только маленький часок
Я у Вечности украла.
Только час – на
Всю любовь.

(I, 523)

Миг, длительный по крайней мере –
Как час.

(I, 206)

«Уничтож<им> с В<ами> время, пусть кажд<ый> час будет вечностью» (НЗК2, 322).

М. Цветаева определённо отмечает замедление субъективного времени в миг наведения радужных любовных мостов, пленение времени, ничтожного:

Ты, меня любивший дольше
Времени

(II, 235)

<Время> в лобзаньях
Пойманное...

(II, 197)

«Времени явственное затишье» (II, 198) в ночи приближает к Вечности, но не стоит забывать, что *вечность* у М. Цветаевой – не только прародина духа, но ещё и синоним небытия, смерти («прохлада Вечности» (II, 148), «вечности // Бессмертный загар» (II, 97)).

Не потому ли мосты – места любви и смерти, влюблённых и самоубийц, влюблённых-самоубийц? (Недаром мост – почти действующее лицо «Поэмы Конца».) Не потому ли

творит рука сама крестное знамение на переправе через реку (см. гл. 1, 1 параграф)? Радуга-пояс – поперечные оковы Гераклитова потока перемен, мост поперёк реки, в которую не войдёшь дважды. Затянешь туже – и время, «век мира сего», незаметно обернётся «веком тем» (V, 343), как белый свет – тем светом.

«Книгу вечности на людских устах // Не вотще листав» (II, 151), в искажениях времени любовного единения (земного ли, небесного, неважно) Цветаева слышит «рокот божественной Вечности» (I, 458). Он знаком ей иначе...

Творчество также нивелирует минуты. Но эта «мнимость // Вскачь – медлящая!» (II, 218), оказывается, ещё и подвластна творческой магии. Не только притормозить Солнце, не только обскакать его, но и повернуть вспять светило позволяет радужный путь поэта. Мост, соединяющий два берега (океана), не имеет направления, точнее, он «обоюдонаправлен», радужная полоса эта – «реверсивного движения».

И М. Цветаева обнаруживает свою власть поворачивать против часовой стрелки «судеб и времён колесо» (I, 151).

...На путях обратных
Кем не измерена тщета
Твоих Аравий циферблатных
И маятников маята?
(II, 218)

С той же безошибочной точностью, с которой её мать в темноте, наугад, переставляла остановившиеся часы – вперёд, нащупывая «абсолютное время» (V, 365), М. Цветаева «гнёт» и «гонит» «против времени», способная заковать божество, как Тезей Посейдона в её «Федре»:

Откати свой вал
На тридцать годов!
Времени сквозь гул
(III, 637, 676)

Если в «Приключении» Любовь во славу Вечности всего лишь обламывает стрелку у часов, в «Крысолове» Музыкант, возводя миражи Индостана (совершенно как некогда Эллис для сестёр Цветаевых!), заставляет стрелки крутиться против Солнца, вплоть до: миру четвёртый день – четвёртый час – четвёртый миг... «И некоторый миг // Миру...» (III, 81).

«Некоторый миг» творения совпадает с «крайней точкой срока» (III, 119) – смертью. Однако в щель, в зазор между соседними (всё ещё отдельными, ещё не слившимися) точками времени (всё ещё не Вечность!) вклинивается *творческий миг*,

Храм нагонит шпиль
Собственный <...>

Шпиль нагонит смысл
Собственный.

(III, 144)

Гераклитов Логос, обретаемый на острие духа, просветившего, наконец, тело, – вот суть этого момента. Жизнь человеческая и европейская история, растянутые временем на дыбе постепенности – последовательности – причинности... – этажности отпущены творческим (всегда на краю смерти) мгновением. «Восходящие – нисходящие – // Радуги» (III, 131) преодолевают Лестницу, дьявольскую ось мира.

Ведомое М. Цветаевой и запечатлённое, главным образом, в её стихах, творческое мгновение служило объектом эстетических исследований М. Волошина, как будет показано в следующем параграфе.

Мгновение, арка, радуга – значимые понятия, символы, общие для М. Цветаевой и М. Волошина. Арка, для Волошина основа мироздания, монумент равной борьбы противоположных сил его, для Цветаевой – эфирный символ этой скрытой гармонии, свадебный венец радуги – благословение миру.

Но, как для Волошина сама радуга – образ многоцветья политеистического бытия, в котором световые волны высших сил взаимопроникают, не сливаясь, так для Цветаевой радуга – выход из монотеистической череды однонаправленного творения, выход в Вечность, то есть в «со-временность» («современное есть то, что во времени – вечного» (V, 341)) всех времён. Там перестаёт быть важным даже то, что дети (потомки ли, стихи ли) «старше нас, потому что им дольше, дальше жить. Старше нас из будущего» (V, 338), опытнее нас, имеет в виду Цветаева, на целое культурное поколение.

На мой взгляд, М. Цветаева, провидев адресата своих стихов сквозь столетие, обнаружила ещё один из не названных Юнгом архетипов. Как Юнговский архетип Духа, «воображённые» (по аналогии с «воплощённые») щедроты мудрости, правомерно было бы назвать *архетипом предка*, так «воображённые» щедроты обожания можно было бы назвать *архетипом потомка*. Её-то и извлекла из коллективного бессознательного в 1919 г. М. Цветаева. Того потомка, который не «младенец Будущего» (божественное дитя), того именно, который *старше* на столько-то поколений, всех этих поколений любовь к матери в себя впитавший. Предок – любящая, благосклонная, мудрость, потомок – мудрая любовь, это так естественно!

Обиженная всеми «разминованиями» настоящего, Цветаева однажды «назначила» себе в одном лице читателя – поклонника – певца – любовника в будущем, через 100 лет. После известного стихотворения, ему посвящённого, она не раз возвращалась к образу опоздавшего родиться суженого вплоть до 1926 г. (в письме к Р.М. Рильке: «<...> поэты никогда не

писали мне стихов <...> и я всегда посмеивалась: они предоставляют это тому, кто будет через сто лет» (VII, 65)). Вплоть даже до 1932 г., если (с явной натяжкой) заподозрить, что это и о своём загадывании на век вперёд Цветаева писала: «Есть одиночки, заскочившие из своего времени на сто, скажем, лет вперёд» (V, 331).

Засматриваться в будущее в ожидании признания и любви всем позволяет надежда. «Если не надеяться – ненадежного не постигнуть, непостижимого и недоступного»¹³¹, – рек Гераклит Цветаевой устами Нилендера. Он же позволял определять срок исполнения мечты за пределами земной жизни. Не отчаяние и не гордыня (можем считать, что предвидение) Цветаевой породили её наваждение о Потомке.

Но вот что обращает на себя внимание:

И грустно мне ещё, что в этот вечер
Сегодняшний – так долго шла я вслед
Садящемуся солнцу. – и навстречу
Тебе – через сто лет.

(I, 482)

– почему навстречу будущему лирическая героиня отправляется в сторону заката исхоженной тропой усопших и живых, ищущих страну предков? Почему ставит в один ряд: «Я люблю: Серёжу – того через сто лет – и Стаховича» (НЗК1, 395) (старика, покойного)? Едина ли область, откуда приходят, куда уходят и где пребывают души вне досягаемости? Закат ли снова напомнил радугу, мост неземных свиданий:

Было жаль заката, радостно огнистого,
Этой зыбкой радуги красок и тонов.

(I, 590)

Знаменовал ли закат, точка отсчёта ночного пути солнца (восход чёрного солнца мёртвых) продолжение до полной окружности радужной дуги? «Чёрная радуга», как «чёрное солнце», устраняющая временной интервал между концом и началом?.. Как мысль эта перекликается с Волошинским:

В безднах скрывается новое дно.
Формы и мысли смешались.
Все мы уж умерли где-то давно...
Все мы ещё не родились.

(Из цикла «Когда время останавливается» (2, 22))

Образом архетипического (отсюда и чувство «победоносного благоговения» (НЗК1, 377)) Потомка, туманным (что мы знаем о нём? – Что у него – маленькие дети (НЗК1, 376), то есть что за ним последует продолжение, только и всего. Но что ещё нужно знать о

потомке?!), Цветаева переступила грань... Она заранее нарушила грань между мёртвыми и живыми, как некогда мертвецы в любимой Волошиным пьесе Клоделя «Отдых Седьмого Дня».

Те алкали доли в пище живых, за стол садится и Цветаева... Нет, не верю, что А.А. Тарковскому! – это снова тому, «через сто лет», посвящено последнее (?) стихотворение М. Цветаевой, посвящено «по внутренней принадлежности», как сама Марина Ивановна любила пояснять свои редакторские переносы во времени (см., например, II, 149):

Ты стол накрыл на шестерых,
Но шестерыми мир не вымер.
Чем пугалом среди живых –
Быть призраком хочу – с твоими,

(Своими)...

Робкая как вор,
О – *ни души* не задевая! –
За непоставленный прибор
Сажусь незваная, седьмая.

Раз! – опрокинула стакан!
И всё, что жаждало пролиться, –
Вся соль из глаз, вся кровь из ран –
Со скатерти – на половицы.

И – гроба нет! Разлуки – нет!
<...>

(II, 369–370)

Это пронзительное стихотворение 1941 г. неожиданно корреспондирует с (предваряющей булгаковский полёт Маргариты!) записью безумного сна, сделанной Цветаевой в августе 1919 г., вскоре после «появления» г. Через-Сто-Лет: «Я чувствую боль (умираю) и лечу. <...> Лечу над переулками Москвы. День, солнце. Задираю прохожих. Какая-то дама в коричневом говорит мне: – «Покойница!» – «Вы больше покойница, чем я!» Залетаю в дом Ф<ельдштей>нов и с чувством весёлой мести делаю какие-то гадости, – что-то со скатертью накрытого стола» (НЗК1, 418).

Восстановилась ли грань между мёртвыми и живыми, существовала ли она когда-нибудь вообще? Для Цветаевой – нет. Магические игры поэта со временем вполне увенчались успехом.

Все, вращающиеся в сфере влияния Марины Цветаевой, знают неотразимый эффект воздействия её личности. Возможно, эффект этот связан с тем, что, по утверждению И. Бродского, «она <Цветаева в 1926 г.> уже знала о Времени нечто, о чём немногие из классиков, романтиков и её современников догадывались. А именно, что жизнь имеет гораздо меньшее отношение к Времени, чем смерть (которая – длинней), и что с точки зрения Времени смерть и любовь – одно и то же: разница может быть замечена только человеком»¹³².

И всё же, чтобы не впасть в мистику, обратимся к интерпретации «эффекта Цветаевой» в терминах концепции трансляции смыслов.

Мне не приходилось встречать людей, читавших М. Цветаеву и оставшихся равнодушными... даже не к её стихам, а к ней персонально. Личность Цветаевой, явленная в творчестве, оказывается непреодолимо притягательной для одних, у других вызывает резкую антипатию. Среди почитателей таланта Цветаевой обоего пола, людей совершенно различных по темпераменту, по возрасту и характеру жизненного опыта, по уровню образования и интеллекта, есть чрезвычайно много испытавших эффект идентификации с личностью поэта.

Это более, чем сопереживание, более, чем узнавание «своего» в мыслях, чувствах, поступках другого человека. Это, скорее, обнаружение в себе признаков автономной активности иной (и вполне определённой) личности. Не рассматривая имеющие место быть крайние, клинические, проявления подобного «вселения душ», «присутствия», «вторжения» (оккультизм как раз предлагает много подходящих обозначений, К.Г. Юнг же, имея в виду явления подобного рода, говорил о тождестве психического и магического), итак, вне психиатрии о подобном эффекте частичной идентификации как раз и можно говорить как о психологическом феномене *трансляции личности*.

Традиционные эстетические подходы рассматривают художественное произведение как рефлексию действительности, преломлённой сквозь призму личности автора, или как рефлексию непосредственно личности художника в структуре и образной системе произведения.

Тут уместно вспомнить слова самой М.И. Цветаевой об отражении: «Да отражать его <своё время>, но не как зеркало, а как щит. <...> творить своё время, то есть с девятью десятками в нём сражаться» (V, 342). Это высказывание придаёт мне решимости утверждать, что в процессе творчества поэт отражает не действительность и даже не столько себя самого, сколько атаки действительности на художественную реальность как таковую и атаки на неё собственной личности. Художественное же произведение (разворачивая цветаевскую метафору) – не окно в мир и не экран образа мира автора, но узкая бойница, заглянуть в которую нельзя иначе, как встав на позицию (боевую позицию!) самого автора, иными словами, идентифицировавшись с ним.

Возникает вопрос, что же такое личность автора, тождественно ли это понятие понятию субъекта творчества, раз кому-то в личности поэта с 9/10 его же личности (во времени пребывающей, временем сформированной) приходится сражаться?

На мой взгляд, субъектом творчества (равно как и субъектом эстетического восприятия) выступает некая суб-личность (одна из «парциальных личностей» в

терминологии архетипической психологии, признающей множественность динамического феномена личности), назовём её *креативным субъектом*, функция которой подобна функции антенны: улавливать и транслировать смыслы мира в общечеловеческом пространстве коллективного бессознательного. У кого-то эта антенна – и «передающая», у кого-то – только «принимающая».

С одной стороны, личность – шире креативного субъекта: личности присущи сознание, индивидуальная память, уникальные социальные характеристики, зависящие от эпохи, культуры, среды. С другой стороны, креативный субъект наделён даром глубочайшего познавательного синтеза, ограниченного лишь видовыми возможностями человека, но никоим образом не частностями тех самых «биографии, эпохи, среды».

Именно креативный субъект в динамической структуре личности ответственен за восприятие явлений бытия уже, сразу, вписанными в систему отношений личность – мир. Объекты предстают креативному субъекту одномоментно не только в их связи между собой, но и в свете потребностей, мотивов, ценностей, целей, прогнозов... даже не индивидуума – человечества (или части его, что зависит от мощности «антенны»). А также, возможно, и в свете *замыслов* (природы? богов?) относительно человечества – данного народа – данной культуры.

Психологический политеизм под «богами», собственно говоря, и подразумевает энергию психологических воздействий на личность всех потребностей, мотивов, ценностей, целей, прогнозов и замыслов – всех критериев смысла. Архетипический политеизм есть автохтонное воспроизведение извечных форм отношений личности с этими «богами» и условие построения имажинативной (или художественной) реальности. В её образах реперсонифицированы энергии воздействия вышеперечисленных критериев осмысления человеком бытия.

Собственный же креативный субъект (в иерархии интериоризованного Олимпа современного европейца) предстаёт в образе Ириды, под иными именами или вовсе безымянно наводящей многоцветные свои мосты из мира значений в сакральную область смыслов.

Бессмысленно говорить о «смысле жизни», смысл её – в свободе смены интерпретаций, в калейдоскопической мимолётности каждого очередного «смыслового орнамента», в том, чтобы ни один из смыслов мира не показался исчерпывающим, чтобы Фаустовское «остановись мгновение!» не прозвучало. Архетипический политеизм – не смысло-, а, безусловно, *смыслообразующий* фактор. «Одна звезда, – писала Марина Цветаева (о любви, правда), – для меня не затмевает другой – других – всех! – Да это и правильно. – Зачем тогда Богу было бы создавать их – полное небо!» (НЗК2, 117).

Всякая коммуникация на уровне креативных субъектов, в особенности же «художественная коммуникация» (то есть цикл «создание/восприятие» художественных произведений), есть нечто иное как синтез и трансформация смысловых образований в единой, вневременной и внепространственной, психической сфере человечества. Да, в сфере, извечно вынужденной «отражать» (в цветаевском смысле слова) отравленные стрелы временных и географических подробностей существования человечества!

Однако смыслы, как пишет Д.А. Леонтьев, «не имеют своей специфической формы существования, в которой они бы могли транслироваться»¹³³.

Формой трансляции смыслов, точнее, формой катализа смыслообразования у читателя (реципиента в процессе художественной коммуникации), как это ни парадоксально, является оптимальная постановка художником (коммуникатором) смысловых вопросов. Смыслы, обогащающие или вовсе меняющие картину мира читателя, могут быть не осознаны им, могут не совпадать с теми, что открыла для себя, например, сама М. Цветаева в ходе написания произведения. Эти смыслы не связаны непосредственно ни со значением слов, ни со смыслом композиционных единиц поэмы.

Виртуально (по произведениям) «знакомая» читателю личность поэта, М. Цветаевой или М. Волошина, по сути, представляет собой сложную структуру некогда поставленных ею себе открытых смысловых вопросов, из которых каждый предполагает дальнейшее развитие коммуникации, из которых ни один не закрыт однозначным ответом.

Такая структурированная, но тревожащая неопределённость виртуального «собеседника» имитирует живое диадическое взаимодействие. Художественная коммуникация интериоризуется читателем в форме внутреннего диалога, порождающего специфические коммуникативные эмоции – отторжения или эмпатии (иллюзия часто усиливается осведомлённостью в биографических деталях жизни поэта). Собственно, это и есть психологический механизм «вторжения» инородного субъекта.

Возможное же отторжение его – защитный механизм личности в процессе уже интериоризованного диалога с эрзац-личностью художника. Кажущаяся насильственность чужого «присутствия» (на самом деле такой диалог, разумеется, не может начаться вне потребности личности в переструктурировании её смыслов и без «дозволения» её креативного субъекта), интуитивно понимаемая угроза крушения прежнего образа мира вызывают подчас весьма живую негативную реакцию против автора, давно пребывающего в мире ином.

Напротив, эмпатическое принятие эрзац-личности поэта вызывает идентификацию с ним как наиболее эффективный способ переструктурирования собственной смысловой

сферы. Чтобы стать «новым собой», необходимо иметь смелость «добить» в себе прежнее, надо возыметь доверие к проводнику в будущее.

Эрзац-личность поэта, представленная его креативным субъектом, является читателю, подобно призраку или очередному небожителю среди воинов «Илиады», она в буквальном смысле слова сама *обожествляется* его поклонниками, потому что, как верно подметил Ю.М. Шор, реальная личность художника при этом «утрачивает характеристики «случайного индивида», становится элементом художественной культуры. Чувственная сфера художника (его способ переживания, видение) перестаёт принадлежать «лично ему», становится одновременно механизмом культуры, её переживанием, её видением»¹³⁴.

Когда мы говорим сегодня о гениальности поэта, сознаём ли мы, что пополняем античный пантеон ещё одной полубожественной сущностью – Гения, и с полным на то основанием? Простодушное многобожие языковых штампов: мы имеем в виду именно то, что произносим!

Гений (будь то Сократовский Эрот или поэт, живший среди смертных) облегчает связь нашу с областью смыслов – небесной областью, если не Гиперуранией, ибо чему, как не небесам (с их непрестанной облачной игрой – сгущением их, таянием, дождями благодатными и градами побивающими), уподобить область смыслов? Разве только Вечности.

Если к художественной коммуникации (поэта и читателя) применимы законы обычной беседы (а они, до некоторой степени, применимы, конечно), то наилучшим определением гениальности автора как коммуникатора станет следующее Цветаевское: «Мастерство беседы в том, чтобы скрыть от собеседника его нищенство. Гениальность – заставить его, в *данный час, быть* Крезом» (IV, 520). Именно это внезапное смысловое обогащение, «вещное переполнение», субъективно воспринимается одержимостью чужой личностью, соприсутствием её с (в) нашей.

Однако мы, читая М. Цветаеву, М. Волошину, обретаем каждый собственные смыслы, предопределённые контекстом нашего собственного опыта. Смыслы, воплощённые в слове и ритмах поэтов, не «считываются» нами, но воздействуют на смысловую сферу личности каждого из нас. Результат предугадать невозможно, как и трудно бывает отрефлексировать ход и причины уже произошедшего личностного метаморфоза. Иногда годы уходят на осознание последствий мгновенного озарения. Вот почему «магия стиха» всё же останется его тайной, несмотря на – успешные – частные попытки естественнонаучного её раскрытия.

Линейное время актуально лишь для человеческого сознания (сознания западноевропейца в наибольшей степени), бессознательная же сфера психики пребывает во власти ритмов – циклических временных периодов. Возможно, как предполагает Д. Эпстайн,

определённые ритм и темп («фундаментальные эстетические константы») «захватывают «часовые механизмы» нашей биологической системы»¹³⁵, посредством же «данного «слухового принуждения» низшие отделы ЦНС стимулируются таким образом, что познавательное значение стихотворения возрастает, память обостряется»¹³⁶, что показывают эксперименты Ф. Тернера и Э. Пёппеля.

В сущности, изысканнейшая лирика подслушивает у Вселенной (которая вне и внутри нас) те же ритмы, среди которых архаический шаман выделял свои, переводя их в песню и танец инициационного обретения смысла.

Креативный субъект доминирует в психическом состоянии транса, будь это состояние вдохновения поэта или «эстетическое состояние» сознания в процессе восприятия шедевров искусства. Д.А. Леонтьев¹³⁷ удачно сравнивает то, что я бы назвала вневременным взаимодействием креативных субъектов, с состоянием раппорта (в терминологии нейролингвистического программирования (НЛП) так называется эмпатическая коммуникация). «Установить раппорт, – определяют Дж. О’Коннор и Дж. Сеймор, – это значит присоединиться к «танцу» другого человека, подстраиваясь к его языку... Это пробрасывает мост между вашей и его моделью мира. Подстройка – это не подражание... когда двое людей находятся в раппорте, они дышат в унисон... Вы можете подстроиться к тону, темпу, громкости и ритму речи... построение раппорта – это способность вызывать реакции»¹³⁸.

Возможно, в том, что Марина Цветаева столь императивно диктует своему читателю каждую паузу и каждый акцент, завладевает его дыханием, тоном, темпом, ритмом, интенсивностью звука при чтении вслух – один из секретов того абсолютного доверия, с которым мы внимаем созданиям её поэтической «ворожбы».

Известная фраза из Гераклита, которую М. Цветаева предпослала в качестве первого эпиграфа своей статье «Поэты с историей и поэты без истории» (V, 397), гласит: «Никто ещё дважды не ступал в одну и ту же реку». Эта фраза имеет непосредственное продолжение, вот оно: «На входящего в одну и ту же реку текут всё новые и новые воды. Психеи же испаряются из влаги»¹³⁹. Последние слова Гераклита Тёмного часто трактуют материалистически в смысле внимания философа к физической субстанции души. Кажется, насквозь пронизанные символизмом фрагменты Гераклита не подают повода к подобной вульгаризации...

Не является ли «испарение психей» оптимистической констатацией возможности перехода из бренного (влажного) в вечное (огненное)? Не форма ли это спасения «психей» как вечных образов каждого истекшего мгновения, оттисков каждого в Вечности (разве душа

человека – не след в Вечности его минувшей жизни?)? Наконец, не являются ли эти «психеи» сохранными в Вечности Логоса смыслами – всех неисчислимых трансформаций существующего и несуществующего одновременно, по Гераклиту, бытия?

Обратимся к тому, как М. Волошин ставил перед собой и перед нами проблему смысла мгновения – времени – Вечности – времён.