

Светлана Лютова

МАРИНА ЦВЕТАЕВА и МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН:
ЭСТЕТИКА СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

Москва. 2004

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
<u>ГЛАВА ПЕРВАЯ. ТВОРЧЕСТВО КАК МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ. РЕЛИГИОЗНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ПОЭТА</u>	9
1. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН «МНОГОБОЖИЯ ПОЭТА».....	9
2. СЛОВОТВОРЧЕСТВО КАК ПРЕТВОРЕНИЕ СМЫСЛОВ.....	25
3. К КОКТЕБЕЛЬСКИМ МИСТЕРИЯМ ПУТЯМИ ИНОБЫТИЯ.....	49
<u>ГЛАВА ВТОРАЯ. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТРАНСФОРМАЦИИ АФФЕКТОВ В АНДРОГИННОЙ ДРАМАТУРГИИ ПСИХЕ.....</u>	65
1. Она и Он: динамика архетипических взаимодействий.....	65
2. ОБРАЗЫ САФИЧЕСКОГО ЭРОТИЗМА В ПОЗНАНИИ ДОБРА И ЗЛА.....	83
3. СМЫСЛОВОЕ ЯВЛЕНИЕ КОКТЕБЕЛЬСКОГО ГОСТЕПРИИМСТВА	94
<u>ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ВРЕМЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ. ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТНОГО МЕТАМОРФОЗА.....</u>	112
1. СУБЪЕКТИВНОЕ ВРЕМЯ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ.....	112
2. ПОЭТЫ «В ДРЕМУЧЕМ ЛЕСУ ВЕЧНОСТИ».....	129
3. ТВОРЧЕСКИЙ МИСТИЦИЗМ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА	148
ПОСЛЕСЛОВИЕ	172
СНОСКИ И ПРИМЕЧАНИЯ	174

ПРЕДИСЛОВИЕ

Марина Ивановна Цветаева (1892 – 1941) принадлежит к поколению русских поэтов-постсимволистов, хотя и она сама, и её современники, и современные нам исследователи её творчества всегда подчёркивали уникальность дарования Цветаевой, свободного от канонов какого бы то ни было литературного направления Серебряного века.

Максимилиан Александрович Волошин (1877 – 1932), поэт, живописец, литературно-художественный критик и публицист, тяготел к младосимволистам, хотя также сознавал исключительный характер своего таланта, обособленность своего положения на российском Парнасе первой четверти XX века. «Эстетическая установка <...> ставит Волошина в ближайшую связь с постсимволистами, и не только с акмеистами, но и с такой, например, «независимой» поэтессой, как М.И. Цветаева»¹, – пишет Н.В. Котрелев.

Своеобразие места поэтов в истории русской литературы делает их творчество идеальным объектом не традиционного литературоведческого анализа, учитывающего контекст литературного процесса эпохи, а анализа юнгианского, философско-психологического. Последний, минимум внимания уделяя стилистическим, жанровым признакам, особенностям школы, к которой принадлежал автор, фокусируется на самой личности поэта, продолжающей жить в его произведениях.

Однако имя М. Волошина поставлено рядом с именем М. Цветаевой в названии книги не только потому, что особенности творчества обоих поэтов открывают широкие возможности для архетипического анализа. Поэты, как известно, были дружны, и Волошин оказал значительное влияние на становление личности юной Марины Цветаевой. Недаром уже через несколько месяцев после начала их знакомства Цветаева обращается в письме к Волошину: «Monsieur mon pere spiritu<e>» (VI, 48). И двадцать с лишним лет спустя: «Всё, чему меня Макс учил, я запомнила навсегда» (IV, 206), – подтвердит Цветаева важность его «наставничества».

Встреча поэтов состоялась в декабре 1910 г., Волошину было тогда тридцать три, Цветаевой – восемнадцать. Их общение длилось почти семь лет с перерывами на месяцы и даже годы (пребывания Волошина в Европе). Личное знакомство было прервано октябрём 1917 г., но помощь друг другу и переписка ещё продолжались: последнее письмо Цветаевой к Волошину из Чехии датировано десятым мая 1923 г. В 1924 г. Максимилиан Александрович был вынужден совсем прекратить писать друзьям за границу, вероятно, из-за

политической травли, которой тогда подвергся: поэту вменяли в вину зарубежные контакты и публикации стихов в белоэмигрантских изданиях.

«Без оклика трудно писать, – как будто заранее просталась с ним Цветаева. – Другой постепенно переходит в область сновидения (единственной достоверности!) – *изымается из употребления!* – становится недостижимостью. – Тебе ясно? – Это не забвение, это общение *над, вне...* И писать уже невозможно» (VI, 83).

Писать невозможно *письма*. Но в 1933 г. М. Цветаева опубликует в Париже «Живое о живом» – самое яркое из того, что написано о М. Волошине современниками. Этот посмертный дар кажется откликом на слово напутствия – благословение, данное Волошиным в печати ей самой в 1910 г. К нескольким юношеским стихам, посвящённым Максиму, после его кончины Цветаева прибавит панегирический цикл. «Над вороным утёсом», финальное стихотворение цикла, исполнено благодарности и тоски:

Макс! мне было – так просто
Есть у тебя из рук,

Божьих или медвежьих,
Опережавших «дай» <...>
(II, 307)

Марина Цветаева действительно была вскормлена, *вос-питана*, «духовным отцом»: Волошин впустил свет, тепло и живые голоса своего Коктебеля в стихи фантастичной девочки-затворницы. Он вдруг проявил в ней, как фея в Золушке, принцессу – весёлую, блистательную, наделённую всеми дарами (и прекрасным принцем впридачу)! Двадцатилетняя Цветаева, какой любят её читатели, – распахнувшаяся навстречу миру и пошедшая к людям – шедевр «душеваяния», которым славен был М.А. Волошин.

Но и тогда, когда река жизни постепенно стала размывать следы солнечного вторжения «Макса» в судьбу Цветаевой, и тогда влияние его личности не утратило силы, сказавшись на глубине. С отмени ушло в омуты. Беседа с «летним» Максом – многочисленных дружб и розыгрышей – перешла в философический диалог с «зимним» Максом: «мы на пороге больших вещей – его одиночество: восемь месяцев в году» (IV, 213) и сосредоточенность.

Изменения, произошедшие с Цветаевой после знакомства с Волошиным, вовсе не сделали её похожей на Волошина (не в том выражается эффект персонального влияния). Они повернули «ход истории» её личности, неизбежно предопределив направление и последующих перемен. Всё общение Цветаевой и Волошина можно назвать тем, что в психологии называется «глубинный диалог». В него вступает личность, доверчиво обнажая основы собственного осмысления действительности. Душа предчувствует в этом диалоге импульс к внутренним превращениям, необходимость которых назрела.

«Глубинный собеседник» навсегда остаётся значимой фигурой, даже «перейдя в область сновидения», то есть, выражаясь менее поэтично, становится «претворённым

субъектом» (в терминологии В.А. Петровского, автора концепции отражённой субъектности²). Подобно юнговскому «автономному комплексу», претворённый субъект сохраняет в бессознательном Другого свою автономию как волевое, активно действующее начало.

Встреча Учителя и Ученика, а именно так я определяю суть отношений Волошина и Цветаевой, – никогда не случайность: они обретают один другого на основе тайного, ещё не проявленного соответствия и интуитивной потребности друг в друге. Но хочу подчеркнуть, что, говоря об этих отношениях, о влиянии Волошина на Цветаеву, я никоим образом не имею в виду влияния литературного (хотя некоторые тематические и лексические пересечения мы отметим). (И сам Волошин, поверим Цветаевой, потерпел фиаско в попытке обнаружить литературные влияния на неё!) Речь идёт исключительно о духовном влиянии в условиях личностной корреляции таких непохожих друг на друга героев этой книги.

Однако и биографические подробности знакомства поэтов меня будут интересовать лишь постольку поскольку: о них написано достаточно. Целью моего, разумеется, отнюдь не исчерпывающего, исследования является прикосновение к личности каждого из двух поэтов как к самоценному смысловому единству. Единству многогранному, вечно изменяющемуся в себе – быстрее, чем можно успеть зафиксировать его структуру. Тем не менее, я предполагаю наличие определённых соответствий, прежде всего, на уровне религиозной самоидентификации поэтов, а также на уровне интерпретации некоторых общефилософских и эстетических категорий.

Вообще соприкосновение с личностью другого человека означает нечто иное, как обнаружение его системы смыслов, путей осмысления бытия и себя самого: своих задач, своего призвания, своих социальных связей и исторических корней, потребностей, фантазий и перспектив, своей свободы и своих пределов.

В творчестве художник способен выйти за грань уже осознанных им смыслов, явив саму бесконечность смысловой полифонии субъективного мира. Тем самым он создаёт неиссякаемый источник последующих психологических интерпретаций его личности.

«Эстетика смыслообразования»... Само название работы указывает на её междисциплинарный характер. Она возникла на пересечении моих литературоведческих и психологических интересов, потребовавших философско-эстетического разрешения представших проблем.

В широком значении термин «смыслообразование» современная психология определяет как внутриличностную динамику процессов создания образа мира, возникновения, осознания и трансформации мотивов, целей, ценностей личности, а также

как изменение структуры этих элементов. В узком значении термина Д.А. Леонтьев, например, «смыслообразование» отличает от двух других видов динамики смысловых процессов: от «смыслоосознания» и «смылостроительства». Отличие, по Леонтьеву, заключается в том, что смыслообразование предполагает иррадиацию, а не содержательную трансформацию смыслов.

Подобное сужение термина представляется неоправданным, поскольку «смыслообразование», на мой взгляд, предполагает возникновение чего-то качественно нового. И, если исследование процессов смыслообразования конкретной личности во всей их полноте – задача неразрешимая, то более адекватным сужением понятия мне кажется сближение его с тем, что Ф.Е. Василюк в своей работе «Психология переживания»³ подразумевает как раз под «смылостроительством» – качественной трансформацией смыслов в условиях: а) кризисной ситуации; б) взаимодействия со смысловым миром значимого Другого; в) воздействия произведений искусства.

Поскольку смысловая динамика личности вообще до сих пор остаётся малоисследованной областью, понятийный аппарат не сложился вполне, и по-прежнему пластичный термин «смыслообразование» позволяет вносить в его определение коррективы в зависимости от исследовательской задачи.

Задачи же данной работы следующие:

1. Анализ процессов смыслообразования личности поэтов, в своей динамике запечатлённых в их произведениях.
2. Анализ литературного творчества М. Цветаевой и М. Волошина с точки зрения смысловой динамики их личности.

Швейцарский философ Карл Густав Юнг, помимо прочих своих заслуг, является основателем школы литературно-художественного анализа. *Эстетику смыслообразования*, которую призвана раскрыть данная работа, я позволяю себе определить в традициях этой школы.

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

Таким образом, методической основой исследования творчества М.И. Цветаевой и М.А. Волошина послужили принципы, изложенные Юнгом, главным образом, в двух статьях, посвящённых этой проблеме: «Психология и литература»⁴ и «Об отношении аналитической психологии к поэзии»⁵.

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.

В психике таких людей (Юнг определял их как авторов с экстравертированной установкой) художественное произведение возникает как автономный комплекс. Оно является не продуктом сознательного 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 традиционно-литературоведческого, 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 мифологемы. 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.

К.Г. Юнг, пожалуй, первым увидел смысл жизни человека в самом процессе постижения и интеграции личностью многообразных смыслов в ходе её индивидуации. Ресурсом смыслообразования Юнг полагал архетипы коллективного бессознательного – универсальные схемы восприятия и мышления, активирующиеся в символических образах,

функционально заменивших современному человеку античных богов (не в последнюю очередь – в образах произведений искусства). «Формами придания смысла нам служат исторически возникшие категории, восходящие к туманной древности»⁶.

Направление смыслообразования определяется, по Юнгу, иррациональной логикой, проводниками которой являются архетипы, глубинные структурные образования психики, и только вслед за ними – когнитивные структуры сознания. Эта бессознательная логика и есть логика осмысления, то есть «отражения не мира как такового, а мира в его единстве с субъектом»⁷ (такое лаконичное определение даёт понятию «смысл» А.Г. Асмолов).

Методом того, что я называю эстетикой смыслообразования, является исследование художественного произведения как действия, своего рода мистерии, хроникально воспроизводящей перед читателем пережитый автором опыт «смыслорождения». В качестве такого мистериального действия художественное произведение катализирует процессы смыслообразования у читателя посредством «трансляции личности» автора – активного и неоднозначного, то есть *живого* субъекта коммуникации.

Исследование смысловых процессов личности М. Цветаевой, как и личности М. Волошина, на материале их поэзии и прозы, с моей точки зрения, наиболее перспективно в рамках концепции «психологического политеизма» современного американского философа и психолога Дж. Хиллмана, ученика К.Г. Юнга. Суть этой концепции – в утверждении принципа плюрализма (субъективно воспринимаемого сакральным) в качестве основы становления и самого существования личности.

Исследовательская парадигма психологического политеизма тем более актуальна, что и в современной отечественной науке всё реже можно встретить определения и понятия «личность», и понятия «смысл» как статичных структур, допускающих однозначную дефиницию. «За понятием смысла скрывается <...> сложная и многогранная смысловая реальность, принимающая различные формы и проявляющаяся в различных психологических эффектах»⁸.

Психологический политеизм как научную парадигму я предлагаю отличать от архетипического политеизма – субъективного, личностного фактора смыслообразования, весьма характерного, как я надеюсь показать, для М. Цветаевой и М. Волошина и нашедшего отражение в самой поэтике Серебряного века.

Глава первая. ТВОРЧЕСТВО КАК МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ. РЕЛИГИОЗНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ПОЭТА

1. Эстетический феномен «многобожия поэта»

В 1925 г. в деревне под Прагой о. Сергей Булгаков крестил сына М.И. Цветаевой. Вот как она об этом пишет: «Чин крещения долгий, весь из заклинаний бесов <...> В одном месте, когда особенно выгоняют, навек запрещают («отрекись от ветхия прелести!»), у меня выкатились две огромные слезы – точно это мне вход заступали в Мура» (НСТ, 380)⁹. И далее: «Мур, во время обряда <...> Одну ножку так помазать и не дал. (Ахиллесова пята язычества! Моя сплошная пята!)» (НСТ, 380). То есть и сама мать – сплошь ахиллесова пята, сплошь открыта проникновению той самой «ветхия прелести».

Чтобы понять значение ремарки Марины Ивановны, стоит конкретизировать понятие язычества как в контексте русской культуры XX столетия, так и в контексте личной судьбы Цветаевой.

Едва ли под язычеством в данном случае подразумевается поклонение Стрибогу или Вотану. Речь идёт, вероятно, о характерном для язычества и неприемлемом для христианства мироощущении, явленном, в частности, в поэтическом наследии М. Цветаевой и содержащем ряд позиций:

1. Толерантность политеизма и амбивалентность божества.

«Ересь» на греческом поначалу имело просто значение «выбор», а в языческом мире выбор между тем или иным культом происходил практически ежедневно. Люди могли отправлять множество культов одновременно, принимая как само собой разумеющееся, что они не противоречат высшему источнику божественного бытия (если, по их мнению, таковой был один). Языческие религии строились на основе общей линии и прецедента¹⁰. Мог бы и Христос войти в пантеон, но... не захотел.

«Бог: день – ночь, зима – лето, война – мир, пресыщение – голод (все противоположности)»¹¹, – этот перевод слов Гераклита знала Цветаева с ранней юности, благодаря В. Нилендеру.

2. Экоцентризм, предшествовавший христианскому антропоцентризму; сакральность стихий – природы, вне человека и в нём самом.

«Весь мир был святым в буквальном смысле этого слова. Вся Вселенная вместе с порождённым ею человеком оказывается пронизанной Святым Светом и образует, вместе с населяющими её людьми, единое божественное тело»¹². Язычники рассматривают природу как манифестацию божества.

3. Чувство мистической сопричастности и символическое восприятие явлений целостного, нерасчленённого мира.

В соответствии с ощущением мистической сопричастности и единства «предметы, существа, явления могут быть одновременно и самими собой, и чем-то иным. <...> Пра-логическое мышление не думает о том, чтобы избегать противоречий. Чаще всего оно относится к ним с безразличием. <...> Оно всюду видит самые разнообразные формы передачи свойств путём переноса, соприкосновения, трансляции»¹³.

4. Наконец, особое видение жизненного пути человека, предполагающее среди прочего дерзновенность как добродетель и личную ответственность перед высшими силами за последствия выбора – вне какого бы то ни было посредничества. Неуместность, таким образом, Спасителя.

«Христианское понятие греха чуждо язычеству как таковому. Язычники могли совершать недостойные поступки, ошибки, или же не быть «просветлёнными» (в терминологии мистерий), но «грех» в язычестве был понятием бессмысленным»¹⁴. «Согласно языческим представлениям, причастность к божественной природе полностью исключала какую-либо изначальную ущербность человеческого естества»¹⁵.

Каковы могли быть источники формирования подобного мироощущения у М. Цветаевой?

Как всякий значительный поэт, Цветаева невольно являлась экраном, на который проецировались основные тенденции эпохи. И даже религиозное воспитание юной Марины происходило в фокусе влияний, вообще характерных для формирования религиозных взглядов русской интеллигенции.

Один православный, искренне верующий профессор, сын священника, жизнь свою положил на то, чтобы воздвигнуть напротив храма Христа Спасителя античный пантеон... Не секрет, что звали профессора И.В. Цветаев.

Прежде всего, в качестве источника мироощущения его дочери следует назвать эстетическое воздействие античности и греко-римской мифологии как составляющих европейской культуры со времён Ренессанса. Влияние это осуществлялось, главным образом, через отца. Подрастая в тени строительства Музея изящных искусств, Цветаева с детства физически была окружена окаменелыми останками олимпийцев.

Мать вместе с частью немецкой крови передала дочери свою очарованность языческим духом германского эпоса и литературного романтизма. Синтез родительского влияния просматривается в следующих признаниях Марины Ивановны: «Я, может быть, дикость скажу, но для меня Германия – продолженная Греция, древняя, юная. Германцы унаследовали. <...> О, я их видела: <...> пасторов, помешавшихся на Дионисе, пасторш, помешавшихся на хиромантии <...> Это страна сумасшедших, с ума сошедших на высшем разуме – духе» (IV, 545, 551).

И вот уже переводя на себя: «Вячеслав Иванов обо мне говорил «красавица», но потому что любил античный и германский мир и узнавал их во мне»¹⁶.

Главное же состояло в том, что и мать, и отец, соблюдавшие православную обрядность, оба были одержимы демонами искусства. Буйное вторжение в дом этих незримых бесов для девочки стало реальнее наглядного присутствия икон.

«Само искусство тот гений, в пользу которого мы исключаемся (выключаемся) из нравственного закона. <...> кто же оно – искусство, как не заведомый победитель (обольститель) прежде всего нашей совести» (V, 353), – писала Цветаева в эссе «Искусство при свете совести».

Такое определение искусства становится правомерным, если заметить, что понятие совести сопряжено для поэта с понятиями пользы, разума, осознанности и осведомлённости, с однозначностью правды и непреложностью истины. Тогда как творчество свободно от утилитаризма и связано с интуитивным знанием совокупности «разовых аспектов правды» (V, 365), взаимоисключающих лишь при сопоставлении.

Искусство, переплавляющее противоположности в целостность явленного нам мира, кощунственно по своей сути. Стихия слова – мифологическое пространство кощун, где смертный (поэт) вечно подаёт Бессмертному – Кощею, алчущему сбыться (стихийному) демону. «И вместе с тем она – последнее реальное пространство, где «рука» может быть рукой вообще – ни левой, ни правой, а слово «бог» грамматически допускает образование множественного числа»¹⁷. «Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог входит в сонм его богов. Никогда не атеист, всегда многобожец <...>» (V, 363).

Искусство – форма неиссякаемого плодоношения природы, в то время как контекст употребления Цветаевой слова «совесть» в упомянутом эссе – исключительно деструктивен: совестливость, идейность русской литературы – в ущерб её художественности, совесть поднимает Толстого против искусства, Маяковского – на поэтическое самоубийство (отмщённое самоубийством физическим), Гоголя – на сожжение «Мёртвых душ».

Совесь и художественное творчество тесно связаны с понятиями, представленными в виде антиномии: Христос/природа («Искусство есть та же природа. <...> Обратная крайность природы есть Христос» (V, 346, 368)), христианский/языческий. Здесь творчество по сути своей оказывается неотделимо от языческой – природной, непосредственной, интуитивной, «внесовестной» – формы религиозности.

Актуальный для Цветаевой водораздел понятий проходит в области трактовки бессмертия.

«Христианское бессмертие – спасение, окончательное извлечение из стихийности, гибель природного закона в нас. Бессмертие языческое – вневременное, предвечное существование, лишь мнящееся небытием из-за своей неназванности, непоименованности слитых в нём явлений»¹⁸. И М. Цветаева отчётливо осознавала такое понимание бессмертия как языческое:

«Бессмертья, может быть, залог! – цитирует Цветаева строку А.С. Пушкина и поясняет: – Залог бессмертья самой природы, самих стихий – и нас, поскольку мы они, она. Строка, если не кощунственная, то явно-языческая. <...> Последний атом сопротивления стихии во славу ей – и есть искусство» (V, 347–348, 351), по мысли Цветаевой.

Помимо родительского, в детстве Цветаевой, бесспорно, имело место влияние народной, полуязыческой, религиозности через фольклор и так называемые суеверия. Суеверия не только русских няnek и поселян, но, не в меньшей степени, немецких и французских гувернанток: чёрт и Saint-Antoine de Padoue, по очереди возвращающие детям пропажу, полуденный и прочие (V, 42; IV, 160).

К шестнадцати годам, так и не обретя смысл православия, пройдя периоды воинствующего атеизма и, сразу вслед за тем, страстного увлечения католичеством, отстранив от себя протестантизм как только этическое учение, Цветаева имела за плечами собственный мистический опыт. Я имею в виду «кощунственные» вербальные навязчивости, спонтанные всплески фантазии на грани визионерства и изменённые состояния сознания («мне не снится, что я лечу: я лечу. Сон – предлог <...>. (Чтобы мне сразу не перейти в разряд летающих на Брокен.)» (НСТ, 38)), если считать достоверными откровения в автобиографической прозе («Чёрт», «Дом у Старого Пимена»), на страницах тетрадей (См.: V, 36, 43, 45, 130–131; НСТ, 151, НЗК1, 371).

Мистическим опытом было и состояние поэтического вдохновения, наития, уже знакомого 16-летней Марине.

В это время она знакомится с поэтом Эллисом, который вводит Цветаеву в среду символистов, группирующихся вокруг нового издательства «Мусагет». Издательство

возникло как оппозиционное петербургскому «Аполлону» и, в противоположность символизму как художественному приёму, утверждало символизм как религию, образ жизни и живое мифотворчество, как путь в «Софийный» мир В. Соловьёва.

В символизме Цветаева впервые обнаружила созвучие собственному мировосприятию. «Ни одной вещи в жизни, – писала она, – я не видела просто, мне <...> в каждой вещи и за каждой вещью мерещилась – тайна, то есть её, вещи, истинная суть. <...> Бант – знак, стихи – знак <...> Но чего? <...> Так я видела мир восьми лет, так буду видеть восьмидесяти, несмотря на то, что <...> вещь неизменно оказывалась просто – собой» (НСТ, 156).

Как и всегда в жизни М. Цветаевой, речь шла не о философском или литературном, а в гораздо большей степени о человеческом влиянии. Такое влияние оказали на неё в молодости три поэта: Эллис, М. Волошин, Андрей Белый.

Эзотерика и европейский оккультизм, для В. Брюсова, например, бывшие смесью поэзы и нравственного эксперимента, а также предметом интеллектуального интереса, для «младших символистов», напротив, являлись способом познания, вероисповеданием и вообще формой духовной жизни.

Масонство и увлечение мистериальными практиками Волошина, бодлеризм Эллиса, теософские искания Андрея Белого, наконец, штейнеризм всех троих позволяют говорить об этих русских поэтах как о неоязычниках в том смысле, в каком неустанно предаёт неоязычников анафеме, например, дьякон Андрей Кураев нынче. Последний, впрочем, вообще видит язычество в «поклонении совести. Искусству. Здоровью. Богатству. Науке. Прогрессу. Общечеловеческим ценностям. Язычество, – пишет он, – не только милая народная этнография и разгадывание гороскопов. Язычество – религиозная реальность. С ним можно пропасть, погибнуть»¹⁹.

В понимании Русской Православной Церкви неоязычество – не только политеистические религии, но все вообще нехристианские религии, особенно восточные, а также учения Блаватской, Рерихов и их последователей.

В специальном же смысле термина неоязычество, эклектически сочетая в разных пропорциях религиозные традиции древних славян и других традиционных культур мира, идеи германского неоязычества XIX в., «является оригинальным явлением нашего времени. К нему обращаются образованные городские жители, давно утратившие связи с традиционной крестьянской культурой, которая, казалось бы, являлась последним оплотом архаических дохристианских верований. Неоязыческие группы, созданные городскими интеллектуалами, уже несколько десятилетий существуют во многих странах Запада»²⁰, а в конце 1980-х годов появились и на территории СССР.

Однако здесь нас интересуют не общественные движения исповедующих язычество сегодня, а то, что это понятие значило для М. Цветаевой. Нас интересует значение понятия язычества для индивидуальности крупного поэта, восприимчивой к глубинным тенденциям культуры, столь явно проявившимся к концу XX века.

Происходя, бесспорно, от того же корня, что и «дионисийство» помянутого Цветаевой германского пастора, и столоверчение, повсеместно развлекавшее в начале XX в. европейцев (в том числе без пяти минут доктора К.Г. Юнга), неязычество поклонников Аполлона Мусагета имело в глазах Цветаевой два существенных отличия. Во-первых, оно не было вторично – оно боговдохновенно воссоздавалось в каждый настоящий момент гениальной личностью своего приверженца. Отсюда свидетельства о посвящении М. Волошина, медиумических трансах Эллиса и буйных экстазах Андрея Белого.

Эти поэты явили Цветаевой, помимо книжной поэтической магии, живое «чародейство» слова, сродни фольклорному заговору – тот творческий, ещё долитературный, процесс, который позже К.Г. Юнг назовёт «направленным воображением». Магия звучащего слова Эллиса преодолевала пространство, Волошина – размыкала цепь времён. Сама суть, тайна бытия и представала, и приоткрывалась в нём.

Во-вторых, важное отличие русского символистского мистицизма от европейского оккультизма заключалось в стремлении части символистов (Белого, Мережковских) обрести корни, оправдание, если угодно, в народном религиозном движении, в идеологии сектантства. Это было близко М. Цветаевой, хотя, разумеется, не почвеннические настроения обуревали её, а потребность означить и рефлексировать свой опыт.

Так, «Серебряный голубь» Андрея Белого, наложившись на детские впечатления от дачной Тарусы, открывает Цветаевой Тарусу хлыстовскую как исток её собственной души.

Отныне всё самовластное, стихийное, интуитивно-религиозное и завораживающее будет зваться Цветаевой хлыстовством (она ещё не нашла слова, язычники для неё – пока только великие древние). Самовластное – именно в этом смысле она скажет о себе: «И католическая душа у меня есть (к любимым!) и протестантская (в обращении с детьми), – и тридцать три еретических, а вместо православной – пусто. Rien

Тарусская, хлыстовская...

(душа)»

(НСТ, 350–351).

Ещё в 1914 г. М. Цветаева написала В. Розанову о своём неверии как о неспособности покоряться (См.: VI, 120).

И всё же... И всё же Марина Цветаева не попала ни в одну из ловушек, расставленных формировавшими её влияниями. «<...> им я тоже не верила, видя, что я живая, попадаю в теорию <...> в какой-то очень благополучный (и сомнительный) разряд» (НСТ, 152). Интуиция всегда безошибочно выверяла душевный строй М. Цветаевой, будто бы в соответствии с неким камертоном. Дневной, ироничный рассудок Цветаевой никогда не позволил бы ей всерьёз заиграться в чернокнижие. Из предложенного жизнью отбиралось лишь то, что соответствовало сути. Так выстраивалась личность.

Существовал ещё один, главный, источник религиозной самоидентификации М. Цветаевой, благодаря обнаружению которого в 1920-е годы она заговорила о своём язычестве, а не о хлыстовстве – романтически-литературного происхождения. Это непрерывный, чёткий «мониторинг» чувств, рефлексия собственной религиозной интуиции в том числе: «Всегда крещусь, переезжая через реку. Подумать не успев. Любопытно, есть ли в народе такая примета? Если нет, значит – была. <...> Недавно, в Кунцеве, неожиданно крещусь на дуб. Очевидно, источник молитвы не страх, а восторг. <...> Я неистощимый источник ересей. Не зная ни одной, исповедую их все. Может быть и творю» (IV, 516, 530). «Я» – так просто сама Цветаева определяет источник своего религиозного мировосприятия.

Мне же, прежде чем показать, что я понимаю под язычеством в случае М. Цветаевой, хочется напомнить, что именно послужило «финальным аккордом» деятельности, уже в эмиграции, издательства «Мусагет». Им стал первый том русского перевода сочинений К.Г. Юнга. Ученик последнего Э. Метнер, основатель «Мусагета», хотел показать тем самым близость аналитической психологии Юнга русскому символизму. «Сны так же символичны, как и образы искусства, – писал Метнер, – как и высшие выражения религиозной мудрости. Символ является разрешением внутренних противоречий психики, и в этом качестве имеет освобождающую силу»²¹.

Устранение этих противоречий становится насущной необходимостью в кризисные периоды жизни, как индивида, так и общества. Тогда наиболее интенсивно протекает процесс символической интерпретации бытия на основе архетипов бессознательной психики.

Рискну процитировать своё собственное рабочее определение архетипа на основе метафоры компьютерного века: «архетип – это программа восприятия, рефлексии и поведения (одна из бесконечно многих в общечеловеческом «пакете программ»), заложенная в нас до рождения и активирующаяся по мере необходимости»²².

В ситуации, когда потребность в «руководстве свыше» особенно остра, а боги – умерли (как античные, так и христианский), то есть когда предлагаемые культурой религиозные символы перестали выполнять свою функцию (а именно это произошло в XIX столетии)... В такой ситуации психика, по Юнгу, сама начинает воссоздавать нечто вроде религиозной

системы. Она использует и осколки (в виде мифологических фрагментов) прежде существовавших систем, и продуцирует новые персонификации психических состояний – новых богов, так сказать. Эти безымянные «боги» единосущны всем древним богам человечества и не менее могущественны.

Мы как бы обнаруживаем себя у истоков неведомых верований, которые могли бы развиться в систему, если бы людям пришло в голову договориться об именах. Поскольку же – нет, персонификации архетипов остаются для личного пользования их, условно говоря, создателя. В случае поэта – становятся ещё и коллективной ересью для круга почитателей его таланта.

Таким образом, М. Цветаева исповедовала то, что можно назвать автохтонным язычеством – в отличие от неоязычества: выпускала из стихийного небытия живых демонов и нарекала их – вместо того, чтобы поклоняться опустевшим идолам «почившего в бозе» пантеона.

Этот священный труд осуществлялся в творчестве и был осознан Цветаевой как колдовское призвание («Да, женщина – поскольку колдунья. И поскольку – поэт» (НСТ, 78)) в кризисный период её жизни (пять лет между смертью младшей дочери и рождением сына), период, ставший переломным и в судьбе России.

Этот священный труд имел социальное значение, которое Юнг усматривал в том, что, разрешая личные вопросы, поэт всегда отвечает общественной необходимости в осознании той или иной вечной истины.

Итак, сфера психического – единственно возможная и необходимая область существования язычества в цивилизованном обществе. Архетипическая же психология (одна из современных школ юнгианского анализа) предлагает, пожалуй, оптимальный метод исследования явлений такого рода. Ведь и современные неоязыческие движения, и массовые эзотерические пристрастия XX в. суть попытка навязать подспудной активации архетипов готовые формы, реанимировать религиозные символы.

Развивая концепцию «психологического политеизма», Джеймс Хиллман, основатель архетипической школы юнгианства, предполагал, я думаю, показать, что после «смерти Бога» душа жива тем, что... всё-таки она язычица! М. Цветаева о Волошине: «<...> Макс, которого как-то странно называть христианином, настолько он был всё, ещё всё» (IV, 218). Вот и душу как-то странно называть христианкой: настолько она еще всё...

«Традиция мысли (греческой культуры, Возрождения, Романтизма), наследницей которой считает себя архетипическая психология, погружена в политеистическое мировоззрение. <...> Политеистическая аналогия имеет одновременно религиозный и нерелигиозный характер. <...> В психологии боги не составляют предмет веры, боги

составляют предмет воображения. <...> Предоставляя убежище и алтарь, боги способны упорядочить весь феноменальный мир природы и человеческого сознания»²³.

Кризис христианства, в том числе в современной нам России, как бы не пытались сегодня говорить о возрождении православия, есть кризис монотеизма вообще. Политеизм с психологической точки зрения предполагает возможность переживания наших внутренних конфликтов как внеперсональных и священных – вне сознательной части психики. Переживание развёрнуто как мистерия взаимодействия автономных персонификаций. Катарсис, наступающий в результате этого рода драматизации, помогает человеку обрести себя. «Спасаящий целостность личности катарсис есть примирительное упразднение зияющей в душе диады, переживание которой породило трагическое вдохновение»²⁴, – заметил Вячеслав Иванов.

Марина Цветаева в высшей степени обладала способностью к драматизации своих психических содержаний в творчестве, которое, являя динамику архетипических моделей, позволяло Цветаевой провидеть пути становления. Рефлексия этой способности, этой уязвимости для «ветхия прелести» архаичных глубин души и стала осознанием язычества в себе.

Напряжённое, энергетически заряженное ядро цветаевской поэзии «кризисного периода» (1920–1925 гг.) мы обнаруживаем в сопоставлении двух зеркальных фигур-персонификаций архетипа анимуса в трансцендентном его аспекте.

В переводе с психологического жаргона мы говорим об образном воплощении маскулинного начала психики, обладающего, по Юнгу, функцией возведения сознания к предельным высотам (или низведения к предельным глубинам) духа. В каком-то смысле анимус – аналог поэтической Музы.

Мы обнаруживаем в стихах Цветаевой такие образы двух типов. Назовём этих «демонов», эти архетипические персонификации, эти новые божества Белый Всадник и Красный Всадник. Белый Всадник узнаваем в Ипполите («Федра»), в Царевиче («Царь-Девица»), в Святом Георгии одноимённого стихотворного цикла. Красный Всадник наиболее ярко воплощён в Молодце («Молодец») и в Гении (поэма «На Красном Коне»).

Оба Всадника вступают во взаимодействие с женскими фигурами (условно назовём их Федра и Амазонка), представляющими бессознательные аспекты эго-идентификации автора. В обоих случаях взаимодействие осуществляется по типу «священного брака» с кульминационным актом пронзения «невесты» копьём-лучом.

Маруся в «Молодце» обмирает, пронзённая жалом возлюбленного шмеля-упыря (наиболее эротически откровенная сцена архетипической гибели девы от острия):

– Конец твоим рудам!
Гудом, гудом, гудом!

– Конец твоим алым!
Жалом, жалом, жалом!

– Ай, – жаль?
– Злей – жаль!

(Ш, 299)

Прочие сцены «пронзения» более нейтральны.

«На Красном Коне»:

...И входит, и входит стальным копьём
Под левую грудь – луч.
И шёпот: Такой я тебя желал,
И рокот: Такой я тебя избрал...

(Ш, 22-23)

В «Федре»:

Други милые, каково
Грудь и рану узреть зараз?!
Речи не было. Кровь лилась...

(Ш, 640)

Итак, любовь-поединок с неким Демоном, отнимающим постепенно деву у жизни, жизнь – у девы. В гибели для мира – воссоединение с любимым.

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

Стальным копьём луча востребовал безымянную героиню поэмы «На Красном Коне» на брачный пир Гений.

Одно смертоносное жало оказалось способно соединить Марусю с Молодцем в последний миг её земной, не зачарованной ещё, жизни.

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

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

Закатным лучом – копьёцо твоё
Из длинных перстов брызжет.

(Ш, 36)

Пять вариантов архетипического слияния! Однако лишь два можно интерпретировать как матереубийство, тот самый, по Юнгу, первый творческий акт освобождения Логоса²⁵, для которого бессознательное – само зло. Целомудренное («А девы – не надо» (Ш, 41)), женоборческое мужское начало торжествует над женским... И тем самым обрекает себя на гибель. Победоносное, оказывается не только выхолощенным, но и нежизнеспособным.

Как и всякая метафора, эта открывает широкое поле смыслов (см. первый параграф Второй главы). Здесь нас интересует выбор «жениха» лирической героиней М. Цветаевой как выбор между призваниями «христовой невесты» и Маринки из «Переулочков» – искусницы-чародейки, между «совестью» и творчеством, между христианской и языческой сферами души.

Символический союз с Белым Всадником, олицетворением чистоты, высоты духа и плотской немощи, – весьма христианский: покаяние бракосочетается в нём с принесением искупительной жертвы.

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 Коне», 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 преодолённой Федрой.

В какой-то миг в обеих поэмах героиня оказывается во взаимодействии Федра – Белый Всадник, осмысленном как взаимодействие Грешница – Спаситель, Магдалина – Сын Божий. Образ Святого 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...

(II, 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» (III, 21))

«Окропи меня иссопом – очищуся!»

(«Молодец» (III, 336))

Здесь, в этот миг воссоединения с Белым Всадником, «умирает Федра», прекращается в благостном покаянии пробуждение самости, осуществляется смиренное растворение в соборной христианской купели. Пронзающий луч разлучает и жениха, и невесту с самими собой. Понесшие кони убивают Ипполита, а Георгий –

– Колеблется – никнет – и вслед копьё
В янтарную лужу – вослед копьё
Скользнувшему...

(II, 36)

...Розовый рот свой Победоносец,
На две половиночки – Победы не вынесший.

(II, 39)

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». 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. Брачный поединок с Красным Всадником, олицетворением глубин души и стихийного животворящего начала, напротив, приносит невесте смерть-обновление, как в фольклорном свадебном обряде, – в ином качестве, в новом доме.

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

Огненный плащ – в прорезь окон.
Огненный – вскачь – конь.

(«На Красном Коне» (III, 21))

– Рвенье, ко мне!
Рденье, ко мне!

В левом окне,
В вечном огне.

(«Молодец» (III, 339))

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

Вновь бег за огненным миражом. Затем испытание отвержением: «Твой Ангел тебя не любит!» (III, 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, взыграй с цепи!» (III, 22)), бросает «обидчику» боевой вызов.

Вызов этот – кульминационный момент интеграции анимуса в сознание женщины. По Юнгу, интеграция архетипа в сознание открывает путь к постижению более глубоких пластов бессознательного. Только теперь становится возможен удар копья анимуса-психопомпа, а вслед за ним – трансформация. 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. В этот миг душа обретает свободу, избранную взамен спасения.

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.

Красный и Белый Всадники – близнецы-антагонисты, разнящиеся, как вдох и выдох – парный символ мистического отроческого опыта Цветаевой... и её своевольного конца. Подлинный (архетипический, то есть прарелигиозный) политеизм, подлинное язычество действительно вбирает в себя все дихотомии, даже такие, как язычество/христианство.

За красною тучею –
Белый дом.

(II, 36)

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

Вполне гераклитовская (и 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» (V, 43).

«Вся система катартики была выработана с единственной целью: примирить две несогласованных веры, совместить в религиозном сознании и действии два несовместимых мира»²⁶, – пишет Вячеслав Иванов. Именно это со всей непосредственностью языческого эклектизма предпринимает М. Цветаева в своих стихах. Но христианский Бог, включённый поэтом в сонм, перестаёт быть христианским.

Именно поэтому из Божьего храма невеста уходит за Красным Всадником, недвусмысленно свободу выбора предпочтя отказу «спасения». Вольному воля, спасённому рай... Недаром волю, а не ад противопоставляет раю русская пословица: христианское спасение – результат свободного выбора человека в пользу несвободы.

Отказ от «ереси» как от самой возможности дальнейшего выбора становится, как мы наблюдаем, смертью – отказом не только от «ветхия прелести» язычества, но и от универсального принципа живой природы в себе – от творчества (сравните пафос поэм с анализом в «Искусстве при свете совести» деструктивности «совести» в художнике). Ибо креативность и языческое мироощущение проистекают из одного источника.

Характер архетипических взаимодействий автохтонных божеств, эта воссозданная мифология, становится сакральной метафорой, проясняющей суть конфликта на всех уровнях: на уровне эмоциональных и религиозных противоречий в самой Цветаевой, на внешнем, социальном уровне (недаром Всадники облачились – и не произволом автора! – в цвета Гражданской войны), наконец, на уровне вечного спора между Логосом и бессознательным...

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»²⁷.

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»²⁸, – пишет Юнг.

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.

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.

До того романтически игравшая в ворожею, в ведунью, Цветаева в конце 1920-х ею становится. Духовная и творческая мощь М. Цветаевой той поры, сила трансляции её личности (читателям и почитателям) – сила «мана», конечно. За пределами литературы она

отозвалась «в миру» рябью мистических легенд о Марине Ивановне. На них, вторю я самой М. Цветаевой, «не настаиваю, но легенды <...> не упускаю, ибо каждая – даже басня о нас – есть басня именно о нас, а не о соседе» (IV, 193).

Наделяя субъекта ведением, то есть объёмом осознания большим, нежели средний для данной эпохи, делая из него фигуру Учителя или, что чаще, Послушника, активированный архетип мана-личности, считал Юнг, погружает человека в социальный вакуум и, вместе с тем, наделяет повышенной волей и тягостным даром владычества.

Путь к самости – к предельному ведению и самоосуществлению – лежит через растворение мана-личности, интеграцию в сознание и этого архетипа.

Час ученичества! Но зрим и вedom
Другой нам свет, – ещё заря зажглась.
Благословен ему грядущий следом
Ты – одиночества верховный час!
(«Ученик» (II, 13))

Выше я постаралась проанализировать суть осуществлявшейся М. Цветаевой в 1920–24 годах 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 сбылась:
Умысел твой самый тайный.
(II, 149)

Могу высказать предположение, что фигура колдуньи (мана-личности) перешла из стихотворных образов в сферу самосознания: «А теперь мне необходимо писать большую книгу – о старухе – о грозной, чудесной, ещё не жившей в мире старухе – философе и ведьме – себе!!!» (НЗК1, 441), – запишет в тетрадь совсем ещё молодая женщина.

«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 и проза сорокалетней Цветаевой.

Таким образом, религиозная самоидентификация М. Цветаевой сформировалась как под влиянием эстетических и философских тенденций, характерных для западной культуры вообще, так и под воздействием неоязыческих веяний, модных в Европе и России на рубеже XIX–XX вв.

Однако М. Цветаева, в отличие от многих поэтов-символистов, не попала под обаяние ни одного религиозного учения. «Многобожие» и «язычество» её, о которых она не раз писала, можно назвать автохтонными (самопроизвольными) или архетипическими.

В теории юнгианского психоанализа, близкой концепции русского символизма, была исследована проблема архетипического политеизма и его проявления в художественном творчестве.

В условиях кризиса религиозных символов эпохи, в период социальных потрясений и драматического излома личной судьбы поэт обнаруживает способность своего воображения продуцировать активные архетипические персонификации. Они идентичны языческим божествам и несут сакральную функцию разрешения внутриспсихических противоречий (посредством драматизации последних и катарсиса).

Этого рода «магический дар» особенно ярко проявился в творчестве М. Цветаевой 1920-х годов, диктуя выбор преимущественно мифологических сюжетов. Позже он был отрефлектирован Цветаевой в её философских эссе.

Выше я показала, как через взаимодействие архетипических фигур решаются Цветаевой в духе языческого мироощущения проблемы свободы воли человека и ответственности его за выбор, утверждается амбивалентность и полифония божественного, причастность стихий священному мифологическому пространству.

Единство психологических истоков творчества и политеистического мироощущения, выявленное М. Цветаевой, позволяет лучше понять религиозные и общекультурные тенденции современного общества, столь остро нуждающегося в креативности.

Опасаясь, не задела ли я чувства православной части читательской аудитории, хочу закончить этот параграф примирительной мыслью И. Бродского: «<...> Искусство, – пишет он, – вещь более древняя и универсальная, чем любая вера, с которой оно вступает в брак, плодит детей – но с которой не умирает»²⁹.

2. Словообразование как претворение смыслов

Мировоззрение М. Цветаевой, некоторые особенности которого мы наметили в первом параграфе, проявляло себя и на том уровне творчества, где единицей анализа могут выступить слово, морфема. Обратимся же к этому «микроскопическому» исследованию процесса личностного смыслообразования. Проследим, каким образом поэтическая трансформация значений приводит не только к семантическим изменениям, но может служить индикатором субъективного смысла явлений.

В лингвистической литературе неологизмом называют не просто новое слово, а свежее, недавно появившееся, новизна которого ясно ощущается говорящими. Авторские индивидуально-стилистические неологизмы не существуют вне конкретного текста. Окказиональные слова отличаются тем, что при их образовании нарушаются (обычно сознательно, в целях экспрессивности) законы построения соответствующих общеязыковых единиц, нормы языка. Окказионализмы – это факты речи и артефакты языка. Они отличаются от новообразований языка (языковых неологизмов) тем, что сохраняют свою новизну, свежесть независимо от реального времени их создания. Индивидуальное противопоставляют общенародному, языковому.

Исследование, представленное в данном параграфе, являет собой анализ более, чем девяноста (представляющих, на мой взгляд, особый интерес) неологизмов М. Цветаевой, выбранных из текста трёх её поэм: «Автобус», «Переулочки» и «Поэма лестницы».

Несмотря на большое количество неологизмов в поэмах, нельзя сказать, что автор злоупотребляет этим способом выражения. Неологизмы Цветаевой настолько естественны, что порой кажутся диалектными вкраплениями, принося яркий фольклорный колорит. Неологизмы М. Цветаевой не только не оторваны от стихии русского языка, но имеют в большинстве случаев выраженный народный, фольклорный, характер.

Они органично вписаны в поэтическую речь и образную систему произведений, обладают экспрессивным зарядом, позволяют увеличить смысловую ёмкость при сохранении афористической лаконичности стихотворных фраз.

Неологизмы никогда не являются для Цветаевой формалистической игрой, но служат двум задачам: а) разнообразить семантическую палитру слова, пробиться сквозь привычку читателя к «неотвратимости» его лексического значения; б) решить проблему «безымянности» явлений, преодолеть «неназванность» чувств и образов, то есть восполнить неизбежный недостаток любого общеупотребительного языка: его лексическую ограниченность. Тем самым приближается и решение основной задачи «автохтонного

язычества» поэта – задачи наречения «живых демонов», выпущенных из гомогенной сихии бессознательной психе (М. Волошин сформулировал её так: «<...> ты – освободитель божественных имён, // Пришедший изназвать // Всех духов – узников <...>» (2, 96)).

Основной целью данного исследования является анализ в ходе семантической классификации неологизмов М. Цветаевой характерных черт мирозерцания поэта, проявившихся на уровне словотворчества.

Неологизмы, введённые М. Цветаевой, для удобства анализа, разделены мною по способу их образования на шесть категорий:

- 1) слова, употреблённые в несвойственных им формах и значениях;
- 2) неологизмы, образованные путём преобразования одних частей речи в другие;
- 3) образованные при помощи морфем;
- 4) образованные по образцу общеупотребительных слов;
- 5) образованные по редким моделям;
- 6) полученные посредством слияния существующих слов.

Вышеперечисленные категории неологизмов делятся, в свою очередь, на более мелкие группы, которые я буду называть по мере их рассмотрения. Исследование неологизмов будет произведено в последовательности, соответствующей данной этимологической классификации.

1. Слова, употреблённые в несвойственных им формах и значениях

К данной категории отнесены слова, существующие в русском языке, значение которых обогащено окказиональным смыслом. Эти неологизмы я разделила на четыре группы.

К первой отнесено четыре слова, существующих в языке в форме кратких прилагательных среднего рода, и одно наречие. В авторском же тексте эти пять слов употреблены в безличных предложениях как категории состояния.

Ко второй группе принадлежат три неологизма М. Цветаевой, ставшие в контексте поэм омонимами существующих в языке слов.

Третью группу составляют два слова, образованные от прилагательных вопреки нормам русского литературного языка.

Четвёртую разновидность этой категории представляет единственное слово, не имеющее в языке самостоятельного значения. Оно извлечено автором из фразеологизма и употреблено независимо.

Рассмотрим слова по группам:

Первая группа. «Над двором – узорно» (III, 124). «Господи, как было зелено, // Голубо, лазорево! // <...> как было молодо, // Зелено, невиданно!» (III, 754). *Кружево узорно, небо голубо, платье лазорево, дерево зелено* – в данных примерах все прилагательные употреблены в краткой форме среднего рода. Но эта форма прилагательного *зелёный* образовала существующую в языке категорию состояния *зелено* (как здесь *зелено!*). По тому же принципу М. Цветаева образует несуществующие категории состояния от краткой формы среднего рода прилагательных *узорный, голубой, лазоревый*.

Существующее слово *молодо* является наречием (*он молодо выглядит*). Становясь частью сказуемого в безличном предложении, это наречие переходит в категорию состояния, не употребляемую в общенародном языке.

Безличные предложения являются выразительным средством речи, позволяющим полнее передать всеохватность какого-либо явления, его непреходящесть, даже внепричинность. В поэме Цветаевой «Автобус» появление безличных предложений вызвано необходимостью живописать некое божественно незыблемое (подобное юности богов Олимпа) состояние природы, которому причастилась на миг лирическая героиня поэмы, поддавшись соблазну отождествления внутреннего с окружающим, растворения себя в мире.

Вот слова-омонимы **второй группы**: *выступ, загорит, падкая*. Читаем в словаре Ожегова³⁰: «*выступ* – выступающая часть чего-нибудь», «*загорать* – приобрести загар», «*падкий* – склонный к чему-нибудь» (*загорит* – форма будущего времени глагола *загореть*, произносимая как *загарит*). У Цветаевой читаем: «Конь – в дом! // Раз – выступом, // Два – высококом» (III, 276); «Дунет – костром загарит» (III, 270); «На лестнице падкой» (III, 120).

Как видим, значения совершенно не совпадают: *выступ* (как и *выскок*) у Цветаевой употреблено в значении, родственном значению слова *поступь, от выступать (и высказивать)* (о «походке» коня).

Загарит употреблено Цветаевой в значении *зажжёт*. Можно было бы предположить, что инфинитив *загареть (загореть)* в цветаевском значении существовал некогда в языке: об этом могла бы свидетельствовать уцелевшая современная форма страдательного залога *загореться*. Этот неологизм Цветаевой более выразителен, нежели глагол *зажжёт*, так как вызывает представление о чём-то уже горящем, образно («магически») опережает развитие событий во времени.

Падкая в цветаевском контексте – «та, с которой падают по определению», лестница, с которой легко, с которой нельзя не упасть. Логическая структура общеупотребительного языка падение с лестницы ставит в вину потерпевшему, тому, кто упал. Введение же прилагательного *падкая* как эпитета лестницы снимает с «падшего» бедняка ответственность, предполагает применение презумпции невиновности по отношению к нему.

Члены омонимических пар у Цветаевой равноправны и происходят от общего слова-предка: оба слова *выступ* – от глагола *выступать* (правда, в разных значениях: выдаваться вперёд и горделиво вышагивать), оба слова *падкая* – от *падать*.

Третья группа. «В мир – одушевлённой некуда!» (Ш, 126), «Этим словом – куда громовее, чем громом // Поражённая» (Ш, 757). *Одушевлённой некуда* – превосходная степень качественного прилагательного *одушевлённый*. Но это прилагательное выражает абсолютное качество, которое не может содержаться в большей или меньшей степени, следовательно, по правилам русского языка, прилагательное не должно иметь степени сравнения.

Употребление Цветаевой превосходной степени, являющееся исключением из правила, становится смысловым, философским этого правила доказательством: действительно, что же может быть «одушевлённой» мира, который вобрал в себя всё равно одушевлённое, который и есть воплощение этой одушевлённости. Неологизм М. Цветаевой обнажает в данном случае панпсихизм её мировоззрения.

Громовее – теоретически допустимая сравнительная степень наречия *громово*. Но самого такого наречия не существует и не может быть образовано, так как не может быть образовано наречие, заканчивающееся на «о», от относительного прилагательного, каковым является прилагательное *громовой*. (А оно, несомненно, относительное, так как в данном контексте ближе по значению к *громовой* в словосочетании *громовой раскат*, чем к *громовой* в словосочетании *громовой голос*, например.) Правило нарушено в целях гиперболизации.

Всем известный фразеологизм *пропади пропадом*. Никак иначе существительное *пропад* не употребляется. Возможно, это и вообще не самостоятельное слово, а звуковой придаток к *пропади*. В поэме же «Переулочки» слово встречается дважды: «Жил моих пропад!» (Ш, 275), «Но через весь // Пропад – взгляни!» (Ш, 278). Во втором примере значение неологизма более явно и ближе к смыслу известного фразеологизма: *пропад* здесь – туман, морока, забытье, почти непреодолимое действие каких-то чар. К этому значению в первом примере добавлено и ещё одно: второе (по словарю Ожегова) значение созвучного «пропаду» слова *пропасть* – «большое количество». «Жил моих пропад» – запутанные дебри их, «пропасть» этих жил – сеть из них, которой ловят, и в которой увлекают уже в пропад-забытье.

2. Преобразование одних частей речи в другие

Ко второй категории я отнесла тринадцать неологизмов, разделив их на три группы. Первую группу составили два несуществующих в языке прилагательных, образованных М. Цветаевой от существительных. Вторую группу – девять прилагательных, образованных от глаголов. Третью группу – два отглагольных существительных.

Рассмотрим подробнее способы образования неологизмов этой категории по группам и, посредством этого, способы смыслообразования М. Цветаевой.

Качественные прилагательные **первой группы** *прародинная* и *сновиденный* образованы от существительных *прародина* и *сновидение* с помощью суффикса *-н*, продуктивного в современном русском языке при образовании от существительных качественных прилагательных.

«С ремёсл пародиями // В спор – мощь прародинная» (Ш, 125). «Ремёсл пародии» – вещи, сделанные человеком, и материал этих рукотворных созданий. Что же для них «прародина»? Состояние природного естества для древесины – растущее дерево, для металла – руда. «Мощь» – этой природной, естественной, стихийной и живой сути.

«И какое-то дерево облаком целым – // Сновиденный, на нас устремлённый обвал...» (Ш, 756). *Сновиденный* – такой, какой бывает только в наваждении, во сне (однако сонный – совсем иное). *Сновиденный* – синоним необычного, чудесного, волшебного, предполагающий, в отличие от последних прилагательных, ещё и наличие, развёртывание квазиреального действия.

Качественные прилагательные **второй группы** образованы от глаголов также продуктивным способом – с помощью суффикса *-к*. Вот эти прилагательные: *гудкая*, *щипкая*, *шлёпкая*, *хлопкая*, *капкая*, *плёвкая*, *торопкая* (*склёвка*), *швыркая*, *дрожкая* (Ш, 120–124). Они образованы соответственно от глаголов: *гудеть*, *щипать*, *шлёпать(-ся)*, *хлопать*, *капать*, *плевать*, *торопиться*, *швырять*, *дрожать*.

Необходимость создания автором подобных неологизмов я уже анализировала на примере слова *падкая*, отнесённого мной к первой категории. Каждый из этих неологизмов запечатлевает любой звук, любое «событие», происходящее на лестнице, в качестве неотъемлемого её свойства. Каждый делает лестницу живым монстром, незыблемой осью мироздания. Лестница – героиня поэмы, диктатор, предписывающий законы: плевать, шлёпать, хлопать и так далее. Но это – только одна функция данной группы неологизмов.

Вторая – сгущение смысла: в десять слов, в десять мазков Цветаева набрасывает дневную жизнь чёрной лестницы. В звуках, доносящихся из лестничного колодца, – все стоны пасынков Парижа.

Последние два слова, отнесённые мной к **третьей группе** этой категории неологизмов, – *взбёжка* (Ш, 124) и *выскок* (Ш, 276). Существительные с суффиксом *-к* обозначают действие по глаголу. Именно это и обозначают данные существительные. *Взбёжка* образовано от глагола *взбежать*. Кроме нейтрального и не слишком уместного в контексте поэмы *подъём (по лестнице)*, пожалуй, в языке нет существительных, способных выразить нужный смысл. *Взбёжка* – действие, единственно соответствующее такой лестнице.

Отвлечённое существительное *выскок* образовано от глагола *выскочить* способом нулевой суффиксации (тем же, что и *выступ* – о поступи коня).

3. Неологизмы, образованные при помощи морфем

Наиболее простая модель образования нового слова – присоединение к имеющемуся слову или отсечение суффикса. Я рассмотрю семнадцать слов, образованных М. Цветаевой при помощи суффиксов, разделив их на пять групп.

К первой группе относятся шесть существительных и одно наречие, образованные путём отсечения суффиксов от производящих основ. Существительные этой группы можно было бы назвать «краткими существительными».

Во вторую группу я отнесла образованные суффиксальным способом два отвлечённых существительных.

К третьей группе принадлежат три существительных, употреблённых с необычными для них уменьшительными суффиксами.

Четвёртую группу этой категории составляют три неологизма (глагол и два прилагательных, одно из которых в краткой форме), которым суффиксы придали яркое просторечное звучание.

В последней, пятой, группе – два наречия, образованные присоединением суффиксов, не свойственных исходным наречиям и взятых от других, родственных исходным, наречий.

Обратимся к **первой группе** неологизмов. Существительное *ласть*, образованное от глагола *ластиться* или, что было бы в контексте точнее, *ластить* (но действительного залога у глагола *ластиться* не существует, так что и это слово – неологизм).

«Яблок – лесь. // Яблок – лась» (Ш, 272), – как мы видим, слово *ласть* является в этих строках звуковой и смысловой парой к слову *лесь* (яблоки «лестят и ластят» – ласкают глаз и ладонь своим наливом). *Лась* поясняет действие лести, этот фонетический близнец

служит смысловым зеркалом, функциональным комментатором общеупотребительного существительного.

В «Поэме лестницы» находим по тому же принципу образованные существительные *судор'жь*, *сутоlochь* (III, 122) и *теснь* (III, 126) (от *судорога* (точнее, от *судорожный*), *сутолока* и *теснота*). *Судорога* – само явление, *судор'жь* – безличностное состояние, когда судорогой сведено всё внутри и вокруг (на дворе, на душе – судорожно). Но *судор'жь* (почти *судорожь* или *судрожь*) – это сочетание и судороги, и дрожи, то есть усугубление каждого значения. *Сутоlochь* ассоциируется с *бестоlochью*, что усиливает ощущение бессмысленности сутолоки.

Теснь вместо *теснота* введено Цветаевой не только ради рифмы с *песнь*. Это «краткое существительное» более соответствует своему значению, нежели «полное» (существующее в языке). В *теснота* ощущается даже простор, размах, вопреки значению (сравните: *широта*, *пустота*, *высота*). Слову же *теснь* самому тесно, оно сдавлено, «жизнь» его едва теплится в одном гласном.

Все три эти неологизма как нельзя лучше соответствуют замыслу автора – явить день чёрной лестницы дома в Парижском рабочем квартале.

«<...> зубный свёрк // Мальчишества» (III, 753). Существительное *свёрк* образовано Цветаевой от глагола *сверкать*. *Сверкание* – его синоним, однако *свёрк* имеет оттенок междометия: *свёрк* – это и есть мгновенная вспышка белозубой улыбки, свет на молодом лице – «свёрк! – и нет».

«Хлеца на влажный зём» (III, 756). *Зём* – от *земля*, и само сокращение – по типу *чернозём*, *краснозём* и так далее. *Влажный зём* – это и есть *влажнозём*, почти термин, который, тем не менее, применим к почве только в одной «стране» – той, в которую завёз «Автобус» лирическую героиню поэмы Цветаевой. Только на этой свежей весенней почве смогла произрасти «молодильная» зелень, воскрешающая юность.

Вторая группа. «Ночь: час молитвенностей» (III, 124). *Молитва* – *молитвенный* – *молитвенность*. *Молитвенность* у Цветаевой – состояние и глубинное свойство вешного мира. Был бы искажён смысл, если бы было: «Ночь: час молитв»? Да: не просто молитв (начались и кончились), но *молитвенностей*, то есть молитвенных порывов, а не текстов, устремлённости горе мировой души – из сути предметов.

«Обстановочность этой пьесы!» (III, 127). *Обстановка* – *обстановочный* – *обстановочность*. *Обстановка* – временное и преходящее, *обстановочность* – длящееся, вечный признак, предполагаемый контекстом. Сравните: *гибельность*, *вечность*... Суффикс *-ость* и придаёт подобное значение.

Третью группу составляют три неологизма: *странствъице* (III, 273), *царствъице*, *крепостца*. Существительные образованы с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов *-иц* и *-ц*. Свойственная простонародной и, особенно, женской речи (в общении матери, няньки с детьми, например) избыточность слов с этими суффиксами имитируется ворожащей колдуньей. Маринка убаюкивает богатыря иллюзией безопасности, ткёт из слов инфантилизирующий материнский покров («под крылышком наседки»)

Странствие было бы слишком серьёзно, слишком широко для колдовской игры Маринки. Она заманивает корабликом детской сказки, почти игрушечным, значит и путешествие – понарошку: *странствъице*. «Царствъица хлеб – ни!» (III, 275) – а тут Маринка заманивает гостя игрушкой власти, царствования, опаивает честолюбивой надеждой, как *винцом* (*царствъица* (словно винца) *хлебни!*).

«Печь прочного образца! // Протопится крепостца!» (III, 131) – не о печи и даже не о доме, о котором речь в «Поэме Лестницы» (о здании), но иронично и зловеще – о мироздании, о вселенском очищающем пожаре в прозрениях Гераклита.

Четвёртая группа. *Требоваит* (III, 270) вместо *требует*, *покатисто* (*плечо*) (III, 270) вместо *покато*, *навозенный* (*дух*) (III, 277) вместо *навозный*. Цель автора – не только имитация просторечного колорита. Здесь достигается большая выразительность посредством звукописи: *покатисто* своим дрящимся звучанием как бы очерчивает эту покатошь плеч, скользит по ней, оглаживает; *навозенный* ассоциируется с *колодезный*, чем включает сенсорную память (свежесть земли и деревенских запахов).

Пятая группа. Два наречия: *в полглазочку* (III, 270) и *спросыпу* (III, 274). Первое образовано от наречия *в полглаза* (или *в полглазка*). *Спросыпу* – синоним наречия *спросонок*, но неологизм более конкретен: «с просыпу» (*просып* – от *просыпаться* – заимствован из фразеологизма *спать без просыпу*) – то есть не из волшебного просоночного состояния, а просто от одури перехода вдруг от сна к яви.

4. Образованные по образцу общеупотребительных слов.

Среди отобранных мною неологизмов М. Цветаевой к этой категории относится наибольшее количество слов (двадцать три). И все они объединены одной характерной чертой: Цветаева никогда не использует для образования неологизма только модель существующего слова. Шаблон никогда не создаёт у неё совершенно нового значения, он лишь позволяет совместить значения двух слов, расширяя их смысл.

Такие неологизмы – свидетельство этимологической интуиции, которая позволяет Цветаевой видеть родство давно разошедшихся в языке понятий. Цветаева использует их в

зависимости от требований контекста то для расширения смысла, то для создания новых оттенков экспрессивности. В наибольшей степени, чем все другие категории неологизмов Цветаевой, эта способствует достижению ёмкости стиха.

Несмотря на семантическую плотность, неологизмы кажутся естественными, на первый взгляд, не выделяются в речи, не бросают вызов языковой норме.

Перейдём теперь к конкретному разбору неологизмов М. Цветаевой, образованных по образцу общеупотребительных слов, рассмотрим в контексте наиболее интересные.

«А звоньба-то отколь? – Запьястыца! // А урчба-то отколь? – Заклятыце!» (III, 270) – вот первая пара неологизмов. Цветаева использует для образования этих двух существительных придающий смысл процесса суффикс *-б* (сравните: *борьба*, *молотьба*, *гульба*).

Звон серебряных браслетов на руках молодой женщины. Почему звенят? Потому что руки эти в работе: «Должно, требу творит, // Богу жертву кадит» (III, 270). Быстрый шёпот властного голоса Маринки, грудной его тембр – урчание кошачье. Звон до утренней зари, урчание, тяжёлый дым курений – всё это ворожба. И звон – ворожба: *звоньба*, и шёпот ворожит: *урчба*... И, что бы в очарованном доме ни произошло, любой звук и жест, – всё причастно ворожбе-таинству, всё овеяно ею.

Кроме того, *звоньба* и *урчба*, несомненно, протяжнее *звона* и *урчания*. Во временное неологизмы приносят вневременную константу, саму ворожею и её гостя высвобождают из оков физических измерений.

Волеваньице (III, 274), «Поволевав, // Пошалевав» (III, 278). Во-первых, нет в русском языке глагола, обозначающего бы быть на воле, ощущать свободу, нет и существительного, обозначающего бы пребывание в таком состоянии. Но у неологизмов *волеванье* и *волевать* это значение – не единственное: это не только *быть свободным*, это ещё и *диктовать свою волю*. Уменьшительная форма *волеваньице* – особенность ласкового, сладко-убаюкивающего говорка ворожеи Маринки.

Форма всех трёх этих неологизмов ассоциируется с формой *вековать* (век вековать). *Шалевать*, *волевать* – продлённые во времени, почти бесконечные действия. Тем более разителен контраст между значением инфинитива данных глаголов и формой, в которой они употреблены Цветаевой – формой деепричастия совершенного вида. Да ещё не от *шалевать* и *волевать*, а от *пошалевать* и *поволевать*, то есть совсем недолго «поделать» такие неисчерпаемые и удалые дела, мол, всё нам подвластно, сколько захотим, столько и поиграем – и бросим!

Кроме того, стоит *пошалевать* только чуть изменить, станет *пошаливать*, то есть не *шалить* (как дитя), а *пошаливать* (как разбойнички или добрые молодцы, которым силушку девать некуда).

Словообразование посредством суффикса *-ист* утратило свою продуктивность в языке. Цветаева же использует именно эту модель в неологизмах *разрумяниста* (III, 272) и *румянисты (плоти)* (III, 276). *Румяные* – само по себе очень экспрессивное слово, но Цветаева максимально насыщает его «вкус»: добавление суффикса *-ист* мгновенно вызывает ассоциацию с выражением *румяная, поджаристая корочка (каравая, тирога)*. Неуместное в тексте поэмы значение «поджаристости» устранено Цветаевой из неологизма, оставлен лишь чудесный аромат этого слова – приправой к «просто-румянцу».

Очень ярким и выразительным, но с типичной для данной категории конструкцией, является неологизм *богоотвод* (по аналогии с *громоотвод*): «От Гефеста – со всем, что в оном – // Дом, а яхту – от Посейдона. // Оцените и мысль и жест: Застрахованность от божеств! // <...> Ещё плачетесь: без подмоги! // Дурни, спрашивается, боги, // Раз над каждым – язык неймёт! – // Каждым домом – богоотвод!» (III, 127). Связь неологизма с его моделью самая непосредственная: каждый громоотвод, отводящий молнии Зевеса, – и есть тот самый «богоотвод».

«Весь окоём – изумрудный сплав» (III, 754), то есть всё пространство, обозреваемое оком, поле зрения. Слово встречается несколько раз в поэтическом языке М. Цветаевой³¹, оно образовано по типу *водоём*: если *водоём* – это то, что нечто (воду) в себя вмещает, то *окоём* – то, что, напротив, само (оно, око) может вместить в себя, «имать» – «ёмкость» ока, взгляда.

Омонимичное слово мы встречаем в словаре Даля, в статье «Окаймлять»: у Даля *окаем (однокоренные: окоимить, окаемок, окаёмиться)* – сама линия контура или то (те), что вне её (метафорически – изверги, отщепенцы), у Цветаевой *окоём* – заполненный контур с субъектом созерцания внутри.

Слово *окоём* встречается в Цветаевском значении также в поэтическом языке М. Волошина (например: «зареве кровавых окоёмов» («Революция», 1922 г), «Благослови свой синий окоём» («Дом поэта», 1926 г.) (2, 173, 178), так что авторство неологизма установить трудно.

«Каменем крик // Панет – и канет» (III, 278). Ещё один пример смыслового сплава двух слов: *упасть* и *кануть*. Не демонстрация последовательности действий, а их синхронизация. Неуловимость мгновения, отделяющего реально падающий (в настоящем продолженном) камень от его бесследного исчезновения в бездне. Только ещё *па...* – и уже *-нет*.

И последний неологизм этой категории, который я хочу рассмотреть: «Хлеб нежности днешней» (III, 120). *Днешней*, то есть *сегодняшней* или *ежедневной* – сиюминутной нежности (на один – сей – день, и тот уже полупрошедший: недаром *днешняя* так походит на *давешняя*). Горькая усмешка по поводу мизерности «порции» – горькая усмешка и по поводу благодарности, с которой принят такой «рацион».

5. Образованные по редким моделям

К этой категории я отнесла девятнадцать из рассматриваемых мной авторских неологизмов М. Цветаевой. Их можно разделить на четыре группы по значению и способу образования.

К **первой, самой многочисленной, группе** этой категории относятся «величания» в форме женских отчеств – патронимы (обратите внимание, что на самом деле большая половина их – «матронимы»). Вот слова, от которых они образованы: *знобь, туман, лихоманка, рай, заря, лазорь, синь, ладан, озеро, высь, ястреб, зыбь, радуга, глыбь, яхонт, саван, рай*. Все эти слова являются определением состояния той мороки, той очарованности самого мира, в который увлекает колдовская сила Маринки, героини поэмы «Переулочки».

Исследователь О.А. Иванова изображает один из цветаевских патронимов как «имя для любовной истомы», ещё семь – как эвфемизмы табуированного наименования небес-«лазори» «как символа чего-то недостижимого, к чему обращены все помыслы живущих; особого места, откуда кто-то управляет всем, куда отправляются души умерших, где всё начинается и заканчивает свой путь»³².

Однако О.А. Иванова в своей работе умалчивает, почему именно женскими именами-«отчествами» нарекает М. Цветаева небеса, и что ею табуировано под именем, например, *Аю-раюшки Раёвны* – небеса (в цитированном значении) или любовная истома. Может быть, синтез того и другого – блаженство, подвластное былинной колдунье и олицетворённое ею же самой?

Какую функцию несут эти «величания» в поэме «Переулочки»? Употреблённые в форме женских имён, перечисленные мною слова становятся неразрывно (узами родства) связаны с самой колдуньей, дают ей, дочери, величальное имя по отцу-матери. Её душа проникает во всё, изначально присутствует в универсуме и, вместе с тем, созидает его посредством слов-заклятий. Мир создаётся игрой желаний и воображения Маринки, её ведьминской, ворожейной прихотью.

Необозримое пространство многокрасочного, аффективно насыщенного мира вмещается в десять имён, которыми Цветаева нарекает, величает Маринку. Форма отчеств

(«матчеств») придаёт не только былинно-сказочный колорит поэме, написанной по мотивам былины о Добрыне Никитиче и Маринке³³, но и законнорожденность («какого ты роду-племени?») её героине. Холопское *Маринка* уступает княжескому величанию чудотворицы, наследницы неба и земли. Всё вокруг призвано в помощь Маринке и всё оказывается налитым её силой.

Словом *заря* имя раздвигает в воображении читателя горизонты, ознобом колдовских *туманов* курится вечерняя земля. А сколько смысловых пластов открывается в слове *глыба*! Это и *глубь* (*глубина*), и *глыба* – тяжёлой, прозрачно-синей, как тот самый *яхонт*, толщи воды в этой *глуби*; *глыба* созвучна даже с *хлебнуть*, *захлебнуться*, *нахлебаться* – синей *глубины*. Но мир этого имени – и *лазурная* высь, и *по-ястребиному* стремительный полёт, и размах перекинутой от края до края ястребиного неба *радуги* – радужной, как дорога в *рай*.

У величаний в поэме есть и ещё одна функция: динамика их чередований отражает динамику ворожбы (основная часть «Переулочков» и есть ворожба, заговор Маринки), последовательность состояний гостя и, отчасти, самой колдуньи.

«Знобь-Тумановна! // Лихоманочка моя // Лихомановна!» (III, 272) – начало. Стоим ещё на земле, но нас охватывает лихорадочный озноб в предчувствии небывалого, которое мы ещё так по-земному называем туманом (ещё только «муть зеркальная», не более). Параллельно нашей (и гостя) робости – её, Маринки, уверенность: она знает, что делает и, от сознания силы, немножко играет. «Аю-раюшки // Раёвна» (III, 273) – рай воплощает в себе желанная и дразнящая, морочащая женщина.

«Зорь-Лазаревна» (III, 276) – вспыхивает полоса зари (вспышка зарницы?) в ослепительном небе, и наша робость отринута (сказочный совет: не смотри вниз (голова закружится), смотри на небо). Тут-то нас, покорённых, и очаровывают («Синь-Ладановна» (III, 276)) колдовским дымком курений. То, что прежде казалось сырым туманом, стало лёгким дымом, проникающим в нас, делающим невесомыми.

«Зорь-Лазаревна», в которой исследователь И.И. Разова³⁴ обнаруживает и языческий, и евангельский смысл воскресения (солнца, Лазаря), перекликается со следующим фрагментом из поэмы М. Цветаевой «Автобус»:

Спутника белая парусина	Плыть – океана за окоём! <...>
Прямо-таки – паруса была!	Не разведённая чувством меры –
По зеленым, где земля смеялась, –	Вера! Аврора! Души – лазурь!
Прежде была – океана дном! –	Дура – душа <...>
На парусах тех душа собиралась	(III, 755)

«Аврора! Души – лазурь!» – не та же ли Заря-Лазорь, «Зорь-Лазаревна», только уже в стилистике М. Цветаевой середины 1930-х годов? Не воскресение, а, скорее, воскрешение (возжигание и очередной предрассветный пожар) души, предчувствующей любовь.

Два крыла (как в «Переулочках»), на сей раз парусиновых (в строках «Автобуса» Цветаева иронизирует над собой, обманувшейся на сей раз), – два паруса, обещающие унести к высшему небу блаженства (в Платоновскую Гиперуралию!) с океанического «Дна – страсти земной» (III, 106).

Но герой «Переулочков» ещё слишком тяжёл для того, чтобы взметнуться в лазорь, он – слишком земной. Поэтому прежде – «Синь-Озёровна» (III, 277), омовение в плотной волшебной стихии, и только потом – поднебесье: «Высь-Ястребовна» (III, 277).

Врожда *Зорь-Лазаревны* в «Переулочках» – предтеча грядущей «Поэмы Воздуха» М. Цветаевой и её определения искусства (в эссе «Искусство при свете совести») как срединной области, на мой взгляд, соответствующей платиновской метаксе.

«Лазорь, лазорь, // Вторая земля!» (III, 276) – восклицание в самом начале волшебного полёта заплутавшего в «Переулочках» гостя и хозяйки-чудотворицы. Этот полёт – в царство Духа, на крыльях (под парусами) любви, эфирным путём Диотимы – путём «первой платоновской навигации».

А вот что читаем в «Поэме Воздуха»: «Как Колумб здороваюсь // С новой землёй – // Воздухом» и «Землеизлучение. // Первый воздух – густ» (III, 139). Этот «первый воздух» – «ливков» («Старая потеря // Тела через воду» (III, 141), то есть веса тела – в воде, не та же ли Синь-Озёровна?): «Для чего Гермесу – // Крыльца? Плавнички бы – // Пловче! Да ведь ливмя // Льёт! Ирида! Ирис!» (III, 141).

Вот она, неизбежно вызванная с Олимпа ливнем и упоминанием Гермеса! Вот, наконец, и она, Ирида, призывавшаяся автором «Переулочков» под именем *Зыбь-Радуговны!* Ирис является в тексте «Поэмы Воздуха» тотчас вслед за Гермесом – своим мужским аналогом. Они оба – вестники богов, они оба – проводники между мирами – «посю-» и потусторонним. Ирис связана с инобытием ещё и через своих сестёр Гарпий, похитительниц душ, и через воду Стикса, которую она для клятв приносит богам.

Восхищенные Иридой/*Зыбь-Радуговной* возносятся в воздух «щедче глаза // Гётевского, слуха // Рильковского» (III, 142), который для Цветаевой – уже «бессмертье», творчество, чистая сублимация любви (сухая возгонка – сух в поэме *этот* воздух).

О той же, впервые названной ещё в «Переулочках», «второй земле» («первом воздухе») пишет М. Цветаева в «Искусстве при свете совести» много лет спустя, удивительно отчётливо воспроизводя античную (платонической традиции) трёхчастную иерархию Духа – Души – Тела: «Слово для идей есть тело, для стихий – душа <...> Всё событие стихов – <...>

в душе, этом первом, самом низком небе духа. <...> Искусство – <...> Третье царство, первое от земли небо, вторая земля» (V, 360 – 362).

Ирида, Радуга! Шемаханская царица («ливнем // Шемаханским» (III, 141), Майя! «Куды завела?» (III, 277). Меняет свой стихийный облик Женщина, меняет имена, уводя – в Вечность? Но «Не все её – // Так. Иные – смерть» (III, 144) называют.

Кстати, ритмически во всех цветаевских величаниях первая их часть, кажущаяся на первый взгляд именем, аналогична былинному обращению при отчестве «свет» («Илья Муромец да свет Ивановиц»³⁵ и тому подобное). Таким образом, возможно, что настоящее первое имя – настаиваю на том, что это имя – Марина (Марина свет Радуговна и тому подобное) – везде опущено (табуировано?), «свет» же меняется на производные от прочих «стихий» (Марина зыбь Радуговна – *Зыбь-Радуговна* у Цветаевой).

«Зыбь-Радуговна» (III, 277) – восторг невесомости в облаках, искрящихся бликах, мы в небе. Кульминация, когда уже ни верха, ни низа, ни воздуха, ни воды, ни неба, ни земли – везде свет, везде синь, везде – рай!

Но вдруг мы... в яхонтовой синей глыбе («Глыбь-Яхонтовна» (III, 277)) осязаем плотность вещества. «Кончен воздух. Твердь» (III, 144): в «Поэме Воздуха» это – полное соответствие той внезапности перехода от «Зыбь-Радуговны» ко «Глыбь-Яхонтовне», с которой, от строки к следующей строке, мы сталкиваемся в «Переулочках».

Синева как-то опала, исчезла её прозрачность, воздушность. Твердь, лёд яхонта-сапфира. Окаменели, не в силах двинуться. Ещё укрыты от мира гробовыми тяжёлыми складками («Синь-Савановна» (III, 277)). Кончилось колдовство, но мы – вне реальности, мы – в гибельном сне.

Вторая группа. К моменту кульминации колдовства относятся два ёмких в смысловом отношении междометия, которые, вместе с двумя другими, звукоподражательными, я отнесла во вторую группу слов: «А – и – рай! // А – и – вей! <...> // А – ю – рай, // А – ю – рей» (III, 272). Хотя *рай* (существительное), *вей* и *рей* (повелительное наклонение глаголов *реять* и *веять*) – существующие в русском языке слова, употреблены они в данном контексте, несомненно, как междометия: мы лишь смутно помним их значения, аффективно-сигнальная функция этих слов ярче – лишь ощущение райского блаженства и невесомого, веющего, не птичьего полёта.

Части междометий *а – и*, *а – ю* – песенные, фольклорные, приносят то чувство беспредельности пространства, то сновиденную мягкость полёта. Звучание этих междометий чрезвычайно музыкально.

Звукоподражательные междометия *хлёт* и *хлят* (III, 272). Первое – удары «ящера хвоста», второе – бросок «ошалелой гадюченьки». Изменение одной буквы точно отражает изменение характера звука, движения.

К третьей группе относятся два прилагательных, родственных смысловым неологизмам-междометиям: *раю-райская* (*реченька*) и *раю-радужный* (*кораблик*) (III, 272, 273). «Колдовское», ворожейное воздействие этих слов – в их звучании сродни звучанию заговоров: минуя сознательный слой восприятия речи, они убаюкивают речкой, «эриксонским» её журчанием, обещая рай. Течение (речи или реки?) безвозвратно уносит из реальности, может быть, из жизни, застилает глаза радужными переливами своих блик, уносит в детство, в сказку: сказочная речка, сказочный кораблик... блик... Одни – по воде – блики...

И наконец, к четвёртой группе этой категории неологизмов я отнесла два слова, являющиеся сложными ассоциативными новообразованиями: *хвалынь* и *раззор*. Попробуем объяснить их значение в контексте. «Морская Хвалынь» (III, 277) – первые ассоциации: *хвала*, *схлынуть*, *лын* (в словаре Даля³⁶: *побродяга*, *вольность*), *полынь*. Что это, *морская хвалынь*? Бьющиеся о берег волны? Вольница степных амазонок, простор и терпкий запах *полынных* (киммерийских?) степей – *полынных* этих *морей*? *Хвала* свободному простору, *волна*, поющая ему хвалу... Или, может быть, *полынья*, синяя, бездонная, из которой не выбраться – морская пучина?

«В лазорь – в раззор // От зорь – до зорь» (III, 279). *Разоряться* (быть щедрым, отдать душу – на зори). Душевная щедрость – как у иного – щедрость на деньги. Разорение – одаривать мир зорями и зори – собой. *Раззор* – щедрость высокой души (русские символисты именно так разорительно «проматывали» свои души).

6. Полученные посредством слияния существующих слов

К последней, шестой, категории я отнесла одиннадцать неологизмов М. Цветаевой, образованных посредством объединения двух или нескольких существующих в языке слов. В этой категории различаются две группы.

К первой группе относятся три неологизма, полученные лексико-синтаксическим способом, то есть путём сращения. Все три слова – прилагательные, образованные из словосочетаний «прилагательное + существительное».

Ко второй группе относятся неологизмы, полученные путём сочетания, на первый взгляд, абсолютно далёких друг от друга по значению слов, принадлежащих (за единственным исключением) к одной части речи.

Слова, образованные таким путём, приобретают смысл, не сводимый к исходным значениям, становятся аффективным маркером лишь частично осознаваемых ассоциаций.

Перейдём к разбору неологизмов этой категории.

Первая группа. (*Шепоточки-мои-смеюнчики*) *Сладкослюнчатые, сладкострунчатые!* (III, 273). Сладкие слюнки – в устах сахарных, в губах, смеющихся, ягодным соком налитых. Сладкие струнки – в голосе, медовом, воркующем, завлекающем.

«Цветно-капустный» (III, 757) – буквально и однозначно читаемый уничижительный «эпитет по цитате». Эпитет, запечатлевающий цитируемого в вечности, как муху в янтаре.

Вторая группа. *Белохрущатые (платьица)* (III, 270) – сложное прилагательное, образованное от двух прилагательных *белый* и *хрущатый* (последнее также являлось бы неологизмом, построенным от слова *хрустящий*, возможно, по созвучию со *взрывчатый*, такая ассоциация, до её осознания, усиливает хруст, гиперболизирует акустический эффект его). А между тем *белохрущатый* – всего лишь *накрахмаленный*: покой нарядной опрятности, нарочито благоденственный, может быть, тоже немножко «издетский» покой.

Специфическим явлением можно считать подчёркнутое внимание к части слова, создание Цветаевой слов-цепочек, напоминающих аббревиатуры, из усечённых и коротких слов. Вот пример: «Часть-рябь-слепь-резь» (III, 271) – ткань ли полога над постелью, туман ли, завеса, опустившиеся перед глазами... Значение неологизма охватывает и явление (*часть – рябь*), и воздействие этого явления (*слепь – резь*), то есть четыре части, составляющие слово, разворачивают перед нами «в режиме реального времени» (так она и обволакивает Добрыню) действие колдовской Маринкиной мороки.

Две части из четырёх (*часть* и *слепь* – самостоятельные неологизмы, образованные по образцу двух соседних слов от прилагательного *частый* или, скорее, глагола *частить* и от глагола *слепить*).

«Шепоточки-мои-смеюнчики» (III, 273) (*смеюнчики* – почти *змеюнчики* – гофмановские смеющиеся над студиозусом Ансельмом змейки!), *смеюн* – по аналогии с *вьюн*, *баюн* (Кот Баюн)). Смешливые, быстрые шепоточки, шалящие, ласковым говорком обвивающие, бесповоротно увлекающие под свою власть, завораживающие. Разве просто *шепоточки* такое могут (кстати, во множественном числе слова *шёпот* и образованные от него не употребляются, а тут... как *ручечки*)? Нет, это под силу только *шепоточкам-смеюнчикам*. Вот и создано новое, надвое неделимое.

«Брыком-рёвом (душа)» (III, 273). *Брык* – от *брыкаться*, как *прыг* – от *прыгать*. *Брыком душа* было бы странно: брыкающаяся душа. *Рёвом душа* – реальнее, но трагично: душа, ревущая (ревмя). *Брыком-рёвом душа* – та самая, рванувшаяся (глупым, молодым,

превращённым) туром с золотым рогом, что в конце поэмы «Переулочки». *Брык-рѣв* и есть сам этот, весь этот тур (былинный Буй-Тур).

«На века-дни // Царствьица хлеб – ни» (III, 275). Ещё один словесный сплав в горниле философской интуиции М. Цветаевой. Кто знает, на сколько обещено блаженство: на дни (часы, минуты), что продлятся веками рая, или на века, что днями промелькнут? Века-дни – новая мера времени... вневременная, применимая только к блаженству, применимая только теми, кто «часов не наблюдает», только в раю, в безвременном круге его (недаром рай у Цветаевой всегда круглый: «Пусто, как полдень, кругло, как рай» (I, 364), «Царское древо в круглом раю» (I, 332), «На площади – круглой, как рай» (I, 337)).

«Котёл без дна! // Ладонь-глубизна» (III, 277). Начнём с *глубизны*. *Глубизна* – это и *глубина*, и *голубизна*, и *бездна* (Цветаева и рифмует это слово с *без дна*, углубляя, усугубляя тем самым всё-таки имеющую какой-то предел глубину). Слившись в структуре окказионализма, близкие по звучанию, но далёкие по значению слова формируют сложную семантику способом каламбура. Бездна голубизны (отражающиеся друг в друге вода или небо, седьмое, например). И вся эта дивная беспредельность – в ладони? Заглянул в ладошку – и утонул, сгинул. В том-то и суть колдовства Маринки: в капле воды она явит океан, в точке – Вселенную. В том-то и горькая Маринкина игра: поднести гостю воды в пригоршне, а как засмотрится – «От ворот – поворот» (III, 279). Вот и веселье. Вот и снова одна.

Рассмотрим последний окказионализм: *Сгинь-Бережок*. Почти название... места или какого-нибудь переулочка («Переулочки»)... какого-то манящего и гиблого места (что-то от московского переулка Сивцев Вражек (исторически – овражек речки Сивец), в котором жила одно счастливое время Цветаева). А между тем *Сгинь-Бережок* – тот самый, на который «пойди и сгинь», с которого прыгни – и захлебнись.

Или тот самый, единственный, с которого – отплытие, отбытие в инобытие-забытьѐ («Синь-ты-Хвалынь, // Сгинь-Бережок!» (III, 278) – открытое море любви-погибели, где сами уже сгнули все берега).

М. Цветаева ведала родство звуков природы и слова, как ведало это родство языковая интуиция народа. Такая чуткость не могла не являть на свет новых слов, метких, ёмких, органичных. Успешное сотворчество поэта с народом обнаруживается не только в трёх известных поэмах-сказках («Молодец», «Царь-Девница», «Переулочки»).

Проведённый выборочный анализ окказионализмов М. Цветаевой, прежде всего, позволил обнаружить в её словотворчестве проявление универсальных законов автохтонного язычества:

– Во-первых, это – объективизация субъективного в форме внешней проекции собственного психического состояния (*как было молодо, молитвенность* и прочее). Преходящее, оно приобретает при этом свойства константного, внепричинного – божественного, иными словами, оказывается архетипическим.

Внешние проекции такого рода создаются не одним человеком и не одним поколением (одни «проекторы» гаснут, другие включаются, картинка же на экране не претерпевает изменений), поэтому закономерно возникает предположение об обратной зависимости: не «слайд» ли в «проекторе» – следствие перманентно отображённого на экране? Так люди знакомились некогда со своими богами (возлюбленные старятся – Афродита пребывает, воины гибнут – боевой дух охватывает новобранцев, продлевая жизнь (потому и бессмертному) Аресу).

– Во-вторых, это решительное (даже, я бы сказала, в случае М. Цветаевой дерзкое) перемещение вовне локуса контроля (см. *падкая* и другие эпитеты чёрной Лестницы, например). Подобное действие поэта не только превращает неодушевлённые предметы («Живейшую из клевет!» (III, 126)) в орудия рока, но одушевляет их, провозглашает субъектами, наделёнными волей (Лестницу – волей, определённо, злой и фатальной для человека). Лестница в поэме Марины Цветаевой – чёрная вертикаль мироздания, «ось зла» (да не смутят нас политические ассоциации). Архетип Мирового Древа является здесь у Цветаевой в своём негативном аспекте.

– Третий закон автохтонного язычества – наречение демонов: из гомогенной первозданной стихии (природной и психической стихии восприятия) поэт вычленяет отдельные силы – феномены бытия – и, давая имена, благословляет их тем самым на автономное существование. Отныне мы всегда сможем и опознать, и позвать их.

Архетипическая озабоченность имянаречением – исконное свойство человека. Человечество в этом смысле – «соборный» поэт и прирождённый многобожец, неизбежно дробящий экзистенциальное единство на поименованные сущности, вынуждающий их к самостоятельному взаимодействию. Страсть человека к имянаречению, думаю мне, – частное проявление и «поэтической основы сознательного разума», по Хиллману, и автохтонного политеизма души.

Традиционно рассматривать творчество как духовное плодоношение. Но и реальное материнство в его педагогическом, не физиологическом, аспекте – творческий процесс имянаречения стихии. В этом отношении весьма показателен символический сон, приснившийся Е.О. Кириенко-Волошиной, в котором она всё вопрошала: «Макс, как тебя зовут?». Образ сна был «взят» её сыном в стихотворение «Материнство»:

а ты, о мать, – найду ль для чувства слово?
Ты каждый день меня рождаешь снова
и мучима рождением моим. <...>
Как неотступно требуешь ты: «Имя
своё скажи мне! кто ты? назовись».

(2, 55–56)

На лексическом уровне все цветаевские неологизмы-имена (существительные, прилагательные) суть имена собственные впервые открытых существенных элементов бытия. Так, *судор'жь* в «Поэме Лестницы» – обозначение состояния, диагноз (сродни спазмофилии) мирозданию, пронзённому чёрной осью Лестницы – недаром «Вещь хочет выздороветь» (III, 125). *Судор'жи* противостоит состояние *молитвенности*.

Эти два оппозиционные неологизма отражают универсальное противопоставление Цветаевой мира природного пародийному рукотворному миру («С ремёсла пародиями // В спор – мощь прародинная» (III, 125)). Панпсихизм поэта (*мир – одушевлённой некуда*) распространяется лишь на природное: творения рук человеческих не имеют собственной души. Они одушевлены постольку, поскольку в них – заточённые и обездвиженные (до поры) стихийные демоны.

Пленение демонов в веществе, актуальное для М. Волошина, у М. Цветаевой осмыслено как пленение в вещах. Собственно, только *вещи* и состоят из косного *вещества*: последним термином люди убивают, консервируют, норовят парализовать вечную трансформацию одухотворённой материи. Мёртвое «вещество», собственно, и есть «судор'жь» этой материи – субстанция рукотворных предметов.

С достаточной степенью вероятности можно предположить, что первым, если не единственным, философом, оказавшим влияние на М. Цветаеву (при посредстве своего переводчика и отношения к оному юной Марины), был Гераклит. Основы его мироощущения стали (оказались?) близки Цветаевой (как и Волошину, о чём речь ещё впереди): изменчивость всего и вся – единство противоположностей – огонь, несущий мирам освобождение.

Молитвенность для Цветаевой – состояние естественного стремления стихий, заточённых в предметах, следовать своим законам, развоплотиться, снимая спазмы умерщвляемого человеком мира: «Приступ выпренности: // Вещь хочет выпрямиться» (III, 124).

Огонь, в куче угольной:
– Был бог и буду им! <...>

У огня на жалованьи
Жизнь живёт пожарами.

(III, 125, 130)

В пожаре, охватившем Вселенную Чёрной Лестницы, стихии распредмечиваются, «разовеществляются», успевая напоследок вспыхнуть естественными природными формами: мебельная древесина – ясенем, «суки выпрастывающим», бельевая верёвка – цветущим льном...

О печи? О доме? О Шаре Земном? О Гераклитовой вселенной? – усмешка Цветаевой:

Печь прочного образца!
Протопится крепостца!
(Ш, 131)

Животворящая креативность Природы противопоставляется у М. Цветаевой бездарному ремесленничеству цивилизации. Человек («сей видимый // Дух, болящий бог» (Ш, 126)) уличается в насилии и вероломстве:

Вещь как женщина нам поверила! Видимо, мало нам было дерева И железа – отвесь, отбей! – Захотелось досок, гвоздей <...>	Дерево, доверчивое к звуку Наглых топоров и нудных пил, С яблоком протягива<ло> ³⁷ руку. Человек – рубил.
--	---

(Ш, 125, 126)

Человек не только пытается запереть переливчатых стихийных духов в «неодушевлённые предметы» «недвижимости», он ещё и сохраняет «незыблемость» своего дольнего Эдема посредством громоотводов – и *богоотводов* прочих. Стихии мстят и высвобождаются...

Но не только посредством взрывов и пожаров... Существеннейшая оппозиция цветаевской антропологии, явленная сквозь призму окказионального словотворчества, – это оппозиция двух ипостасей человека – Ремесленник-насильник и Поэт-освободитель. В вещах стихийные демоны заперты, в слове – освобождены!

Из мира «незыблемости» поэтическое, стихийное начало в самом человеке готово сорваться в пластичный мир, где *загарит* вместо *зажжёт* магически опережает время, являя очам процесс ещё только предстоящего горения. Где временем вообще пренебрегают, легко смыкая мгновение с вечностью в райском кругу (*века-дни*). Где манкируют и пространственными законами, в капле являя океан, в точке – Вселенную (*ладонь-глубизна*).

Как природное, не отверженное прародиной существо человек вправе окликнуть её и в своём собственном лице: <Марина> Зорь-Лазаревна, Зыбь-Радуговна...

В работе «Феноменология духа в сказке» К.Г. Юнг приводит сюжет немецкой сказки, замечая, что он отчасти совпадает с русским сюжетом «Марьи Моревны» (Юнг специально переводит имя персонажа как «дочь Моря» (в некоторых русских изданиях сказки я видела

написание отчества через *a*, от *мари, марева*), ставя таким образом Моревну в неведомый ему Цветаевский ряд имён другой дочери стихий).

Спасая принцессу, герой получает «право заходить во все комнаты, кроме одной, а именно той, в которой находится ворон. <...> Ничто не прельщает так внимание, как запрет. <...> Очевидно, тайный умысел заключается в том, чтобы освободить *не столько принцессу, сколько ворона* <Кашея Бессмертного в русском варианте – *С.Л.*>. Как только герой узрел ворона, тот начал жалобно кричать и жаловаться на свою жажду, и юноша, побуждаемый добродетельным состраданием, утоляет её <...> освежающей водой. <...> После третьего глотка ворон освобождается и вылетает в окно <...> Хотя он – и тёмный дух, но и он страждет света. В этом его тайное оправдание»³⁸.

Марина Цветаева в эссе «Искусство при свете совести» удивительным образом находит ту же метафору, что и Юнг, для демонстрации процесса высвобождения поэтом стихийного демона из оков: «Ряд дверей, за одной кто-то – что-то – (чаще ужасное) ждёт. <...> Не эта – не эта – не эта – та. <...> Тщетно говорю себе: не войду (в дверь) <...> – знаю, что войду, ещё говоря, <...> приказ или просьба, на испуг нас стихии берут или на жалость» (V, 366, 373). Поэт, осуществляющий в слове (в *имени*) чей-то тайный умысел: стихийному духу сбыться, разбив оковы: «*Я* должна того, кто меня звал, создать, то есть назвать <...> весь мир под замком и все надо открыть» (V, 364, 365).

<...> ты – освободитель божественных имён,
Пришедший изназвать
Всех духов – узников, увязших в веществе.

(2, 96)

Так сформулировал 40-летний М. Волошин требование поэтического призвания, и М. Цветаева, как видим, действительно «всё, чему <...> Макс учил, <...> запомнила навсегда» (IV, 206) – в том числе и то, как «В глухонемом веществе заострять запредельную зоркость» (5, 209).

Учитель открывает истины ученику не для того, разумеется, чтобы последний повторял их вслед за ним. Учитель интенсифицирует процесс осознания учеником опыта собственного интуитивного ведения, ещё не отрефлектированного вербально – таким образом опять-таки сужает сферу *безымянного*. Возможно, М. Цветаева и воспроизводила, переосмысляя их, фрагменты «учения» своего «духовного отца», поскольку они уже вошли в плоть её и кровь, точно так же, как сам М. Волошин, в молодости публикуя, по сути, рефераты произведений любимых авторов, усваивал и трансформировал открытия тех.

Рано и с гордостью М. Цветаева почувствовала, что унаследовала мантию пророка-скитальца (сравните волошинское 1913 г.: «Мой пыльный пурпур был в лоскутьях» (2, 48) со строчкой из стихотворения М. Цветаевой 21 мая 1918 г.: «И пыльный пурпур свой, где столько дыр» (I, 402)). «Всё, чему меня Макс учил, я запомнила навсегда» (IV, 206), – клянётся Цветаева двадцать лет спустя.

Но возможно, как и у всех людей, принадлежавших к одному кружку какое-то время, у Цветаевой и Волошина сложилась определённая общность интересов, интерпретаций, общность даже окказионального лексикона: помимо упомянутого уже мною *окоёма*, явное сходство есть между Цветаевской *судор'жью* (пласты цветаевских значений этого неологизма мы выше уже рассматривали) и *судоргой* Волошина – сходство не только фонетическое, но и смысловое: западную технократическую цивилизацию – внеприродный способ существования материи – Волошин тоже рассматривает как род спазмофилии: «Я голос вопиющего в пустыне // Кишащих множеств, в спазмах городов» (5, 195), – произносит он и упрекает европейцев:

Распады утомлённых равновесий
Истратили на судоргу машин.
(5, 198)

Так, видим мы соответствие и в нестандартном подходе обоих поэтов к чувству (и акту) благодарности. У Волошина:

Вы выдумали благодарность, чтобы
Поймать в зародыше
И удушить добро?
Не отдавайте давшему: отдайте
Иному,
Чтобы тот отдал другим
(5, 198)

У Цветаевой в дневниковых записях читаем: «Если бы мы давали кому *мы* хотим, мы были бы последние негодяи. Мы даём тому, *кто* хочет. <...> Дано и забыто. Взято и забыто» (IV, 511).

Не от Волошина ли, не через Волошина ли вера Марины Цветаевой в круговую поруку добра?

Есть соответствия, как мы показали, и в понимании сути словесного творчества, и в интерпретации негативной роли технократической цивилизации... Вплоть до деталей: у Цветаевой (1921 г.): «Сейчас одежда создаёт форму, тогда – тело под одеждой» (НСТ, 60); у Волошина (1904 г., по стопам Сизерана, плюс позднейшие, несомненно, имевшие место быть

устные обоснования собственного «хитона»): «Тога или плащ моделируются на атлете или ораторе и, раз упавши в его плеч, теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру человека: у него есть ноги, руки, шея, он человекоподобен» (4, 185).

Наконец, показанный выше дуализм Цветаевской антропологии перекликается с видением Волошина, явленным в его стихотворении «Два демона». Первым демоном одержим цветаевский Человек-ремесленник:

Я дух механики. Я вещества
Во тьме блюду слепые равновесья <...>
В сердцах машин клокочет злоба бесья.

(2, 83)

Второй демон Волошина, ассоциируемый им с Прометеем, –

Мятежный дух, ослушник высшей воли.
Луч радости на семицветье боли
Во мне разложен влагой бытия.

(2, 84)

Этим демоном одержим цветаевский Поэт-освободитель, многобожец по сути своей, в неразличимом и прозрачном – призрачном! – не умеющий не различать радужный спектр («Раю-радужный // Кораблик» (III, 273) *Зыбь-Радуговны*).

Монотеистическая доминанта психики, архетип единого Бога, – человеческое стремление к идеалу равновесия, полагает Дж. Хиллман. Этот идеал, оказавшись достигнут, означал бы смерть. «Нет ничего ужаснее осуществлённых идеалов <...> Идеал <...> вырастает в нездоровых областях человеческой души, засорённых общими местами, – пишет М. Волошин в статье «Сизеран об эстетике современности». – <...> Идеал <...> растёт в противоположность воспоминанию <...> Люди <...> практические <...> ищут в искусстве идеала и поучения. Они требуют, чтобы им изобразили жизнь так, как им хочется, чтобы она была. Люди, любящие жизнь во всех её проявлениях, понимающие, мудрые, ищут воспоминания» (4, 187). (Этот пассаж Волошина – не о Боге, отправная точка рассуждения – всё тот же современный европейский костюм как осуществлённый (ремесленником-портным) идеал человеческого тела).

Но поэт волошинской школы имеет смелость приветствовать, как красоту хитона, и саму зыбкость полихромной, живой эклектики бытия – подлинное стихийное бессмертие, которое открыла М. Цветаева в «Пире во время чумы» у Пушкина. Тем, что видит и показывает её, человек отличается от животного, на более высокой ступени: поэт – от простого смертного.

Волошинский призыв «взрывай // Пласты оцепенелых равновесий» (5, 195) исполнен мощи геологической метафоры, типичной для поэта, осознававшего себя хранителем и истолкователем Гераклитова символа противоположностей (взрыва и окаменелости) во плоти – кокебельского вулкана Карадаг.

Существующих слов языка не бывает достаточно для работы по претворению личностных (и коллективных в юнгианском значении) смыслов – по реализации смысла жизни поэта.

3. К коктебельским мистериям путями инобытия

В мае 2003 г. на Московском кинофестивале с успехом прошла премьера российской картины с ёмким названием «Коктебель». Весь фильм мальчик и его отец пробираются сквозь пустыню постсоветского пространства... в Коктебель, не значащийся под этим названием на их карте. Там ждёт их, как оказывается в финале, только опустевший дом, но они всё-таки обретают лучшее из актуально для них возможного – друг друга.

В сценарии фильма о М.А. Волошине – ни строки: им заполнено всё межстрочное пространство! Видимо, чеховское «в Москву!» сегодня звучит иначе. «В Коктебель!» последние сто лет ведут караванные тропы через все духовные и культурные пустыни.

«Есть две пустыни: – писал Волошин, – одна – первобытная <...>, другая <...> пустыня, как саван, периодически окутывает известные долины земли перед новым их воскресением. Есть такие области <...>, насквозь пропитанные человеческим ядом и обожжённые человеческой мыслью» (4, 280).

Началу духовного пути в Коктебель самого М.А. Волошина посвящён этот параграф.

Архетипически странствие всегда имеет цель смыслообразования и расширения осознания личности. Среди архетипов странствия можно обнаружить зеркальную пару.

Л. Леви-Брюль описывает обычай, называемый австралийским племенем баронга «бегством в кустарник»: «Для того, чтобы могла установиться мистическая связь между женщиной и её новым хозяином, недостаточно, чтобы связь между ней и умершим была прервана смертью последнего»³⁹. Овдовев, женщина всё ещё принадлежит покойному, и такое супружество считается величайшим для неё несчастьем: по закону длящейся сопричастности, печать смерти лежит теперь и на ней.

Чтобы очиститься от скверны и ради вступления в новый брак, вдова должна уйти туда, где её никто не знает и отдаться первому встречному. Но не рожать от него! Вот это дальнейшее странствие и зовётся «бегством в кустарник». Только оно способно расторгнуть прежние узы. И, свободная, женщина вернётся домой. Однако статус её в новом браке будет иным: после возвращения из «кустарника» женщина принадлежит только себе и своим детям.

Иными словами, чтобы возродиться, некто должен на время выпасть из бытия. «В забытии» (за-бытии) впустить в себя Ничто и, тем самым в ничтожество обратив прошлое, вернуться из пустыни к жизни как плодоношению, к оплодотворяющей полноте бытия.

Но вот ещё один миф. Дж. Суонтон (J. Swanton) записал поверье североамериканских индейцев коасати, согласно которому на дне озёр и великих рек стоят подводные селения.

Жители их после смерти выходят на берег и в облике людей должны проделать часть пути в обитель мёртвых. Цепляясь за призрак жизни в безотрадном сне своего подступающего небытия, они могут задержаться среди людей, вступать с ними в браки. Исполненным страсти, но бездетным и кратковременным будет такой союз.

Кажется, сказка коасати – лишь взгляд из того самого «кустарника» на траурный обряд баронга. Между жизнью и смертью – в забытии – пребывающий пришелец сливается с инобытием лишь для того, чтобы остаться горьким дымом памяти.

Ритуальный странник существовал и не существовал, нарушив целостность места и действия собственной жизни, разбил и связь времён. Он никогда уже не станет не только тем, но и таким, как прежде, раздвинув горизонты осознания всеобщей сопричастности.

Любое путешествие похоже на сон, любое путешествие чревато невозвращением. Мы выпадаем из реальности, и когда взору является неведомое, но тем более, когда перед нами предстаёт вождевленное. И всё же интуитивное чувство судьбы, ощущение верного направления, обостряется во время путешествия.

Сон путешествия оборачивается ритуальной смертью, уже потусторонним странствием, подобным инициации, тогда, когда в нас есть, чему отмереть. В этом случае путь через пустыню «небытия *in vitro*» ведёт к метаморфозу, смерти достаётся лишь старый панцирь, сухая лопнувшая шкурка, прозрачная оболочка души, из которой та очередной раз выросла.

В канун XX века, в октябре 1900 г., впервые оседлав верблюда, 23-летний Максимилиан Волошин день за днём углубляется в туркестанские степи к северу от Ташкента.

Начальник каравана Волошин – студент-юрист, второкурсник Московского университета, высланный из Москвы за участие в студенческих беспорядках. Его друг детства В. Вяземский, начальник изыскательской партии, устроил Максиму эту экзотическую должность в экзотическом полуторамесячном походе.

«Надо всем было ощущение пустыни – той широты и равновесия, которые обретает человеческая душа, возвращаясь на свою прародину»⁴⁰, – вспомнит Волошин эту осень на склоне лет.

Студент и начинающий социалист Волошин навек останется в этой пустыне. В Ташкент вернётся мистик и поэт:

Каждый рождается дважды. Не я ли
В духе родился на стыке веков? <...>
Здесь, у истоков Арийского моря, <...>

Я ощутил на ладони биенье
И напряженье артерий и вен –
Неперекушенную пуповину
Древней Праматери рас и богов.

(5, 216–218)

«Вышел Волошин из своей «пустыни» с первыми недетскими стихами, с твёрдым намерением, вопреки воле матери и прекращению политической опалы, в университет не возвращаться... И с неожиданным прозрением розового младенчества Европы, буйно разрывающейся у материнской груди Востока»⁴¹.

К последнему, собственно, и сводилась вербально изъяснимая суть мистического опыта, открывшегося молодому человеку на фоне пронзительных красок степи и разговоров с Вяземским о восстании в Китае.

Открытия Волошина влекут за собой парадоксальные следствия.

Презрев студенческий статус, он делается поклонником и вольнослушателем Сорбонны, осознав себя литератором, станет учиться живописи. Очарованный Ватиканом, полюбит в католицизме «всё то живое, настоящее, жизненное, что было в язычестве»⁴². Но начнёт «религиозное восхождение» с буддизма.

Показав себя беспримерно эрудированным и чутким ценителем французской культуры, считаясь «европейцем», всегда будет рваться в медвежий угол своей Киммерии и по доброй воле пребудет там в страшные годы Гражданской.

Противоречивость и широта Волошина – следствие многомерности. Его блеск парадоксалиста – отсвет многогранного кристалла личности, сформированного первым мистическим опытом.

К счастью, 30-летний Волошин предоставил нам шанс реконструировать тот геологический процесс «кристаллообразования».

Волошин исходил пешком весь Крым, всё европейское средиземноморье, изъездил всю Европу и заслужил славу неутомимого путешественника. «Годы странствий», «Блуждания», «Пути Каина», «Пути и перепутья»... Тема и метафоры странствия, как никому, пожалуй, свойственны Волошину.

М. Цветаева писала о нём: «Макс не жил на большой дороге, как русские, он не был ни бродягой, ни, в народном смысле, странником, ни променёром, он был именно Wanderer⁴³, тем, кто выходит с определённой целью <...> и, очищенный и обогащённый, домой возвращается» (IV, 213).

Почти всё первое десятилетие XX в., год за годом, он будет планировать длительную, пятилетнюю, поездку на Дальний Восток – учиться. Но никогда, склоняясь в трепете перед

величием Азии, мечтая о ней, физически он не окажется восточнее своей первой, туркестанской, «пустыни».

Всё же «паломничество» на Восток станет возможно. Виртуальным, как и оно само, спутником окажется Поль Клодель, малоизвестный тогда французский поэт, писавший в Китае, состоя там на дипломатической службе.

В журнале «Аполлон» в 1911 году появится вторая из написанных тремя годами раньше статей М. Волошина о Клоделе – «Клодель в Китае». Но и в 1918 г. Волошин вновь обратится к творчеству Клоделя, подтверждая тем самым его значимость в своей духовной жизни.

Глазами путешественника Клоделя, впервые исследующего страну, вглядывается Волошин в сон о Китае. Но вглядывается сквозь призму собственного опыта Азии – реального (тот незабвенный караванный путь в туркестанской «пустыне») и опыта размышлений (изучения буддизма, парижских бесед с хамбо-ламой Агваном Доржиевым в 1902 г.).

«Какому извращённому мещанскому уму могли прийти в голову безумные мысли, что идея может принадлежать кому-нибудь?» (4, 262) – вопрошает Волошин в своей статье «Индивидуализм в искусстве», рассуждая об иллюзорности плагиата. Идеи имеют бесчисленное множество родителей, рождаюсь многократно.

Юношеские переживания Волошина наполняют собою, оживляют для него Клоделевскую метафору. Оба поэта используют буддистскую символику. Так, в пьесе Клоделя «Отдых Седьмого дня» (перевод М.А. Волошина) Император вопрошает: «Разве человек не дерево, которое ходит? <...> корни внедряет он в глубь земли. Я найду их, нагнувшись, я коснусь...» (1, 242). А в стихотворении «Четверть века» у Волошина читаем о «пустыне» 1900 г.:

Я, преклонившись, ощупал рукой
Наши утробные корни и связи,
Вросшие в самые недра земли...
(5, 217)

Однако, презрев собственность на идеи, Волошин, скорее, склонен приписывать, нежели присваивать. Он делает собственные мысли и впечатления общим достоянием. Странствие в поисках смысла он не представляет без попугайчика, без радости диалога с единомышленником. В спутники избран Клодель – значит, Волошин не может не вдохнуть в его текст жизнь своей памяти.

Волошин бескорыстно дарит себя в соавторы Клоделю, приписывает его авторство своим размышлениям, подобно персонажу Сартра, для которого критерием истинности

собственной мысли являлось наличие её первооткрывателя. Волошин-критик смело строит субъективную интерпретацию «Познания Востока» Клоделя, Волошин-переводчик не останавливается для её обоснования перед смещением смысловых акцентов⁴⁴.

Обратимся к статье Волошина «Клодель в Китае». Автор начинает с того, что прослеживает историю «экзотизма» во французской литературе (и в живописи) XIX в.

Если в романтическом искусстве экзотические мотивы являлись не более, чем «голодом по пряностям», возбудителем романтической жажды страстей, то уже для первых символистов экзотизм стал одним из направлений поиска новых форм жизни.

Второе поколение символистов, к которым Волошин причисляет, в частности, Гогена и Клоделя, в поисках эстетических первооснов и иных систем познания обретает духовную родину за пределами Европы.

Логический тезис статьи Волошина таков: «И Гоген, и Клодель обнаружили своим бегством новое отношение Европейца к земле и человеку. За XIX в. спираль духа сделала полный оборот, который разрушил представления о первобытном человеке и о наивном дикаре. Там, где XVIII в. видел первый рассвет человечества, мы угадываем последние лучи того дня, что тянется сотни веков до начала нашей всемирной истории. <...> От «Познания Востока» Клоделя остаётся сознание нашей крайней, почти варварской, европейской юности, по сравнению с великой древностью тех стран. <...> Клодель привёз из своих странствий не пряности, а древние питательные соки земли» (4, 81).

Как видим, те же образы, те же истины, что открылись Волошину в Туркестане. Волошину необходима насыщенная фактура «дольних» путешествий Клоделя для рефлексии своего опыта «горних странствий» в разреженной атмосфере духа.

Волошин намеревается и читателя провести вслед за Клоделем – не по экзотической стране, но по символическим «ступеням посвящения в мистерии Востока» (4, 90). Мы следуем за Клоделем в китайские храмы, гуляем в садах, проходим улочками-траншеями ночного города... Ощущение красочной фантазмагии, причудливого сна неудержимо нарастает.

Люди и город живут своей жизнью, не замечая пришельца, кто бы он ни был. В водолазном колоколе спрятанный, незримый ни для кого, европеец спускается в пучины Востока, поначалу продолжая дышать воздухом своей культуры.

«Ключ к творчеству Клоделя – в его излюбленном символе. <...> Смысл человека в мире стал ему понятен через дерево, – замечает Волошин и вторит молитве Клоделя: «Широкошумное, открой мне то слово, которое есть я сам! Ты – одна воля – высвободить своё тело из мёртвого вещества. Как ты сосёшь землю, внедряя и распространяя во все

стороны свои сильные, свои пронизающие корни! А небо! как ты воздымаешься в нём! Как напрягаешься составленным из всех твоих рук букетом всего твоего тела!» (4, 82).

«Многорукость», единство при сохранении множественности этого порыва крайне важны для Волошина: ветвистое дерево, а не обтёсанный кол – символ человека. Мало заметить стремление человека вверх, не только вертикаль сакральна для Волошина.

Он подчёркивает в наблюдениях Клоделя: китайское святилище не замыкает в себе, ревниво и жадно, как в Европе, таинство веры. Китайская архитектура уничтожает стены и расширяет крыши. Китайский храм – это балдахин, углы которого подвязаны к облаку, в тени которого стоят идола земли. И Будда, князь мира, там пребывает со всеми богами.

Вертикаль, составленная из парящих плато, – это материя, пронизанная духом и укрывающая сонм богов под своим материнским крылом. Вот модель мироздания, символы которого – и храм, и дерево, и человек. В 1905 г. Волошин записывает в дневник слова своей будущей жены: «Вы знаете немножко китайский <...> Вот «человек»: чёрточка сверху, дуга – это небо, а снизу прямая линия – земля <...> То есть он растёт из земли, но достигает неба» (3, 142).

Но деревья такие разные, так непохожи они друг на друга! Лишённая ветвей кокосовая пальма открывает солнцу свою верхушку, где сгрудились орехи, как головы детей. Пальма будто обнажает сердце. А священный банан у каждой китайской деревни тянется воздушными корнями к земле и сам же чудовищным усилием вырывает их, грудой цепей вознося к небу.

Многочленное, святилище включает всю природу в тот дар, который составляет само. Материальный мир, обыденная жизнь символичны, поскольку одухотворены. Убеждённости в этом – в основе религиозной и эстетической позиции Волошина. «Я смело утверждаю глубочайший его пантеизм: всебожественность, всебожие, всюдубожие» (IV, 214), – недаром настаивала на этом Цветаева.

Причём, скорее, именно «всудубожие», чем «всебожие»: пантеизм Волошина означает не столько единство, интегрирующее множественность, сколько гармонию множественности, то, что архетипический психолог Р. Лопес-Педраза определил следующим образом: «Многое содержит целостность единого, не теряя возможностей многого»⁴⁵.

На бытовом уровне отнюдь не позёрское «всудубожие» Волошина проявлялось тоже. Так, по многочисленным воспоминаниям, в том числе его второй жены, поэт во всех своих коктейльных прогулках носил с собою алюминиевый плоский стаканчик и черпал им из всех источников, которые попадались в пути. «Когда Макс пил из источника, то он, прежде чем выпить налитый стаканчик, 3 раза выплёскивал через левое плечо – <...> в честь нимф и

никсов, которые живут всегда около источников. Никогда не забывал и меня просил делать это, а потом уже только пил»⁴⁶.

Древнее знание непротиворечивой множественности единого Унивёрсума – противовес трагическому дуализму Запада. Пройдёт несколько лет по смерти Волошина, и французский экзистенциализм «вытошнит» этим дуализмом. Облетевшая крона Клоделевского символистского древа обнажит тот самый остов каштана Сартра.

«Под скамьёй <...> в землю уходил корень каштана. <...> Корень состоял из существования. <...> Разнообразие вещей, пестрота индивидуальности были всего лишь видимостью. <...> Остались чудовищные, вязкие и беспорядочные массы. <...> Я был корнем. <...> Существование – это не то, о чём можно размышлять со стороны. <...>

Деревья зыбились. И это значило, что они рвутся к небу? <...> Деревья, громоздкие, неуклюжие тела, НЕ ХОТЕЛИ СУЩЕСТВОВАТЬ, но не могли не <...> Я понял, что середины между небытием и разомлевшей избыточностью нет. <...> Есть другой мир. <...> Не существует. <...> ЕСТЬ. <...> Я тоже хотел БЫТЬ»⁴⁷.

А между тем: «Творчество Клоделя – предтеча грядущих мистерий европейского духа» (4, 95), – пророчил Волошин, взирая поверх агонии обезбоженного ещё приговором Ницше христианского мира.

Платоновское бытие у Сартра и его взбесившаяся экзистенция – разведённые родители приютского подкидыша. Тоска этого дитяти неведома символизму. Архетип сыновности по отношению к двуединой родительской паре – в основе мироощущения Волошина. «И вот Сердце Отца – Матери смущено при мысли о детях, которых покидает он» (1, 277), – предлагает Волошин необычный оборот, перевода Клоделя. Небо Волошина всё ещё касается Земли, блаженно в ней растворяясь. Поэтому дитя из чрева Матери-Земли рождается прямо в небо и растёт одновременно, зеркально, – ветвями ввысь и вглубь корнями.

Дитя растёт, и в нём растёт иной,
Не женщиной рождённый, непокорный,
Но связанный твоей тоской упорной,
Твоею вязью родовой.

(2, 56)

«Рождение в духе» 1900 г. произошло, вообще стало возможно для Волошина, через осознание «тяги земной». Более того, шестнадцать лет спустя в лекции на тему «Отцеубийство в античной и христианской трагедии (братья Карамазовы и Эдип-царь)» М. Волошин суть «христианской трагедии» в романе Ф.М. Достоевского определит весьма не ортодоксально (если не сказать еретически!): «Двигающая пружина трагедии в том, что

все четыре брата Карамазовых, несущие в себе карамазовскую плоть, одухотворены различными женственными стихиями, унаследованными от разных матерей. <...> Смердяков – урод с душой, не просвещённой никакой искрой духа, идущей от женщины <...>» (1, 52, 54).

Традиционная символика Западной культуры, в которой отец олицетворяет духовное начало, а мать – плотское, материальное, напрочь отвергнута Волошиным! З. Фрейд в волошинском анализе трансформаций мифа об Эдипе справедливо усмотрел бы ярко выраженные последствия собственного Эдипова комплекса критика, специфику его воспитания без отца и своеобразных взаимоотношений с матерью.

К.Г. Юнг сквозь эту очевидную биографическую коллизию проникнул бы в те глубины коллективного бессознательного, где парадокс о духовном материнстве – и не парадокс вовсе, но архетипическая норма матриархального мироощущения, свойственного целым народам, целым эпохам и импонирующего, как известно, Волошину.

Теперь архетип одухотворяющего материнства («отце-материнства») выявлен Волошиным у Достоевского и назван миру. Эпизод, где Алёша Карамазов в просветлении осыпает поцелуями землю, Волошин считает «центральной точкой всего романа. <...> В этом экстазе любви к земле, к плоти <...> Достоевский раскрывает <...> путь» (1, 57).

По словам М. Цветаевой, «творчество Волошина – плотное, весомое, почти что творчество самой материи, с силами, не снисходящими свыше, а подаваемыми той <...> землёй, по которой он так много ходил. <...> Макс был именно земнородным, и всё притяжение его к небу было именно притяжением к небу – небесного тела» (IV, 160, 192).

В творчестве и в рефлексивных высказываниях самой Цветаевой отчётливо прослеживается тема духовного и одухотворяющего, «отчего», материнства, что будет подробно рассмотрено нами в следующем параграфе. Трудно судить, насколько именно влияние Волошина подготовило собственное открытие Цветаевой этой небанальной темы, однако соответствие очевидно.

В статье «Клодель в Китае» М. Волошин проецировал свою одержимость духом земли на французского символиста: «Клодель, – утончённый представитель надламывающейся латинской культуры, затаил в себе голод по тем корням человеческой души, в которых чувствуется острый и горький вкус сырой земли» (4, 82).

Вкус земли... И вот мы узнаём о Клоделе странное... страшное: оказывается, французский дипломат поселился на кладбище – на вершине кладбищенского холма над городом!

Клоделевский экзотический сон о Китае оборачивается Китаем сквозь призму смерти – транзитом в небытие через Китай как область бытия подлинного. Совсем как (помните?) в

поверье коасати. Клодель в Китае – путник, переступивший в своём (латинском – читай: подводном) мире грань смерти. Где же и селиться мертвецу, как не среди мёртвых!

И факт смерти своей души на родине свидетельствует сам Клодель: «Приступы горькой и чёрной тоски делали для меня всякое человеческое общество нестерпимым <...> Мне нужно было уединение, для того чтобы в нём вырастить ту обиду, которая росла во мне» (4, 82).

Поселившись в иноплемённых владениях смерти, Клодель, кажется мне, инсценирует своё впечатление от одного из китайских садов: искусственное нагромождение каменных обломков, среди которых взвивается, как дракон, как клубы дыма, единственная скрученная чёрная сосна. И вторая доминанта над миром могильных кустарников, тисов и туй, – огромная скала, вписанная в замкнутую садовую ограду – как музыкальная тема мечты и тайны.

Теперь изуродованная, отлетевшая от «надломленного» тела латинской культуры душа Клоделя недвижно клубится над этим местом, недвижно впивается корнями в обломки чужой жизни на вершине кладбищенского холма – застывший символ транзита через инобытие в обитель собственного упокоения. «В эту древнюю, терпкую, замкнутую культуру, в которую, кажется, можно вступить только одним путём – через двери рождения, Клодель нашёл свой собственный путь, ведущий через область смерти <...> Смерть сделала ему понятным сон» (4, 92), – пишет Волошин.

Клодель в саду Уныния, Клодель, избравший кладбище точкой зрения на жизнь, там вслушивающийся в голоса города, доносящиеся из долины за рекой... Этот Клодель начинает совместный путь с 23-летним Волошиным. Пути их пересекаются в одной и той же «пустыне мрачной» (небезызвестной уже в русской литературе): «Эта бледная пустыня точно мозг, рассечённый перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдирают кожу с пейзажа. Необъяснимый, как природа, этот уголок кажется беспредельным и сложным, как она сама» (4, 88), – читает Волошин у Клоделя.

Почему коасати пропускали умерших в смерть через свой мир – инобытие для тех, забытие? Зачем был нужен нелюдям этот последний опыт «горького вкуса сырой земли», выражаясь словами Волошина?

Предание индейцев лишь указывает на тайну, не даруя откровения. Волошин же следует за призрачным Клоделем его тропой мёртвых, в забытие его смертного сна о Китае.

Первый мистический опыт Клоделя на этом пути, фиксированный виртуальным следопытом, – парадоксальное открытие: в час сна смыкаются тайна смерти с тайной бытия.

Уснувший город так похож на некрополь, лица спящих – на маски смерти. Но это и час великого кормления, всеобщего восстановления сил: и люди, и животные, и древесные корни – все, как маленькие братья, – все сосут!

Здесь, отмечает Волошин, «ключ ко всей сложной книге «Познание Востока» <...> Мать-Земля и причащение к ней человека сном, пищей, усталостью становится основной темой творчества Клоделя» (4, 93).

Иронический парадокс: неведомый Волошину Сартр отшатнётся от жирного мыслимого существования – картезианского, ибо «я мыслю, следовательно, я существую» – и восхочет БЫТИЯ. Между тем, как из интерпретации Волошиным Клоделя явствует: «он есть» почти тождественно «он ест» («я ем, следовательно, я есмь»).

БЫТЬ значит есть. И если существование – игра мысли, подлинное (вожделенное) БЫТИЕ – факт причастия к земным дарам. Сон-путешествие Клоделя раскрывает смысл этого парадокса.

Проясняя «Познание Востока», Волошин обращается к «Отдыху Седьмого дня» Клоделя. «Это трагедия пищи и земли, трагедия растительных, древесных первооснов человека. Нарушена грань между мёртвыми и живыми» (4, 94), – так начинает Волошин пересказ пьесы.

Мистерия смещения грани между жизнью и смертью происходит как во время сна, по Клоделю, как во время путешествия Императора в недрах земли, так и во время загробного шествия по земле коасати (пребывания Клоделя на земле Китая).

Снова неслучайная игра слов: «жратва» и «жертва»: кормление Землёй своих детей, подкрепление их сил – залог возвращения живых в эту землю. Вот почему освежающий сон так напоминает Клоделю смертный! Всякий, кто есть, умрёт... «Всякий, кто ест – умрёт» (1, 273), – читаем мы у Клоделя в переводе М. Волошина.

Мы все принимаем пищу как жертву и сами жертвуем свои тела Земле на прокорм других существ. «Земля – заимодавица» (4, 94). «Семя зла заложено <...> с алчностью пищи» (1, 252), – открывает в своём мистическом опыте Клодель.

Мать, кормящая... пожирающая, и снова кормящая, и снова... – древняя диалектика архетипа. Но открывается и тайна Искупления: сам Сатана бытием своим свидетельствует справедливость. Равновесие мира восстановлено.

Открытие того, что пустыня смерти – лишь форма жизни, и гимн Земле – второй этап познания Востока спутниками – Волошиным и Клоделем. Но критик обещает нам явить и третий этап – пафос посвящённого в тайны Востока.

Но прежде – ещё один парадокс: именно буддизм, с его принятием всех божественных ликов (в противоположность христианству, с его ревнивым Богом), позволит европейцу реанимировать пасхальную мистерию.

Политеистическая эклектика (принимаящая Христа наряду с...) – путь спасения европейца. («Большинство <поэтов ...> чередуют Христа с Дионисом», – как писала М. Цветаева.) На этом пути возникла и теософия, к которой (в определённый период) обращался Волошин. Он пишет о пьесе Клоделя: «Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао-Тзе образуют тот уток, которым она выткана» (4, 95).

Волошин в своей статье не развивает тему христианства, явственную у Клоделя. Однако постижение ими обоими амбивалентного земного таинства видится в наполнении смыслом первых слов пасхального тропаря: «Смертию смерть...» «...Поправ» станет очевидным в кульминации странствия Клоделя по Китаю.

Человек не в силах утешиться справедливостью земного круговорота. «Землепоклонническое» единобожие – тоже не для «ходячего дерева». Человек – всегда сын матери и отца. И гимн Земле Клоделя крещендо перерастает в величественное возгласание. Волошин вновь обращается к книге «Познание Востока» и переводит оттуда: «Я всесоборно приветствую честное тело Земли <...> О, края чаши вокруг меня! От вас мы принимаем воды Неба, и вы – престол Приношения!» (4, 95). Свет, «который дробится в многоцветностях по краям чаши» (1, 280), из пьесы Клоделя проясняет эту мысль политеистической метафорой радужности. Метафору эту полюбит и будет использовать впоследствии Волошин.

Патриархальный закон, по которому сын – кровь и собственность отца, а мать – лишь субстрат произрастания семени, им освящённый, лёг в основу христианского мироощущения. Волошин, напротив, настаивает на духовности материнства и на нерасторжимом супружестве божественных родителей человека, открывает архетип родительской пары.

К.Г. Юнг рассматривал отдельно архетипы матери и духа в теории коллективного бессознательного. Однако и он не был чужд идее *hieros gamos* (священного брака): «В материи содержится семя духа, а в духе – семя материи <...> С упадком алхимии символическое единство духа и материи распалось, в результате чего современный человек обнаружил, что он оторван от своих корней и находится в отчуждённом и неодушевлённом мире.

Алхимик видел союз противоположностей в символе дерева <...> В истории символов это дерево своим постоянным присутствием делает этот союз возможным»⁴⁸.

Итак, Земля у Клоделя – и жертвенник, и сосуд Духа. Но признание путешественниками на Восток материнского божества – не отказ от отца. Насколько можно интерпретировать откровение, дарованное Волошину, мать – извечно та, кто указывает отца сыну, кто подводит сына к отцу. Из её рук они впервые принимают друг друга. Этот закон матриархата – древнее и долговечнее патриархальных устоев.

А вот как происходит «крещение» в ту веру, в которую обращён был Волошин в туркестанской степи, где «крестителем» явилось Солнце, а купелью – древняя Земля. Вот как Волошин ощутил пафос посвящения в ту же веру Клоделя...

«Инобытийный» странник, «выходец» (с речного дна коасати), герой Клоделя и последнее пристанище должен обрести на дне. Но это водоём «того света». Ранним утром спускается герой Клоделя со своего холма мёртвых в чашу возделанной долины. «И как тело опускается сквозь влагу силой своего веса, в течение четырёх неподвижных часов я погружался, чувствуя божественное сопротивление света. Я стою посреди совершенно белого воздуха» (4, 95).

Экзистенция Сартра дрябла, поскольку неодухотворена. Самый Дух (воз-дух) у Клоделя исполнен БЫТИЯ до степени воплощённости. Свет – субстанция Духа – упруг. Впервые человек не возносится, но опускается к свету – в свет. Им и наполнена крестильная купель – земная чаша (да НЕ минует меня чаша сия!..).

И «среди белого полдня» (4, 95) человек стоит, сподобившись наглядности непротиворечия материи и духа: полдень, эта «оргия зрелости», придаёт его телу определяющий признак духовной сущности – оно не отбрасывает тени! Тень зла и смерти поправа ногами («смертию смерть поправ...»).

«Я приветствую тебя – порог, – грубая очевидность надежды, награда неустыдившемуся человеку! Я простираю руки к выносу Даров мужественного света!» (4, 95) – так восклицает новообращённый, не устыдившийся телесности своей, обретший двуединую божественную пару родителей...

...И очищение, поскольку «не иметь тени» значит ещё быть очищенным от зла. Грех – не в телесности, но в тени, которую тело влачит за собой. Не в ночь – во мгле кормления и чрева, не в зыбкий сумеречный час, оказывается, плоть и дух сливаются в акте полуденной мистерии, несущей истинное Искушение.

Волошин признал в Клоделе посвящённого, как и он сам, в мистерии Земли и Света. В мистерии, не уступающие по благодати даруемой Надежды знаменитым таинствам Элевсина. Но качественно иные: тут не преемственность и возрождение в детско-родительской цепи, а мистика плодотворного супружества в семейной гармонии мироздания.

Не объявляя никому сана, не играя в антропософские игры, Волошин, думается, стал призванным жрецом своего тайного культа. Тысячи гостей Волошина в Коктебеле приобщились за двадцать с лишним лет к Киммерийским мистериям. Немногие из них это осознавали.

«В двенадцать часов пополудни – скончался поэт Максимилиан Волошин <...> в свой час суток и природы. В полдень <...> в час, когда тень побеждена телом, а тело растворено в теле мира – в свой час <...> сущности. Ибо сущность Волошина – полдневная, а полдень из всех часов суток – самый телесный, вещественный <...> И, одновременно, самый магический, мифический и мистический <...> Час Великого Пана, *Demon de Midi*, и нашего скромного русского полудённого» (IV, 160), – писала в 1932 г. М. Цветаева, восприимчивая ученица «*Monsieur mon pere spiritus<e>*» (VI, 48) – своего духовного отца, как назвала она Волошина восемнадцати лет отроду.

В тот год, 1910, накануне знакомства с М. Цветаевой, почти 33-летний поэт переживал ещё и полдень своей жизни, сознавая это:

Я, полуднем объятый,
Точно крепким вином,
Пахну солнцем и мятой,
И звериным руном;

Плоть моя осмуглела,
Стан мой крепок и туг,
Потом горького тела
Влажны мускулы рук.

(2, 52)

Несмотря на романтическое преувеличение Волошиным маскулинности собственного образа, отнюдь не седобородым старцем предстал Цветаевой её *духовный отец*.

Впрочем, почти дословно, как видим, повторяя урок Волошина и оценив магию полуденной яри вещей, Цветаева, кажется, не восприняла мистерию светового одухотворения телесности – буквального освящения её.

Но вернёмся ещё раз к статье Волошина о Клоделе, чтобы обнаружить там истоки этической миссии, к которой Волошин также ощутил себя призванным в годы раздумий об «опыте пустыни».

Максимилиан Александрович завершает своё странствие с Клоделем фразой из его книги: «Мне надо снова, ещё раз отнести к людям это лицо, с детских лет обращённое к смерти, как лицо певца, который <...> ждёт такта, чтобы вступить в хор» (4, 95). Той самой оптимистической фразой, которую комментатор снабдил ремаркой о смещении Волошиным-переводчиком смыслового акцента.

Вот почему было необходимо Волошину это смещение. Дело в том, если пользоваться Цветаевским различием слов «странник» и «путник», что Клодель, скорее, как странник

завершает своё путешествие-исход из зачумлённой Европы, а Волошин – как путник, то есть, обогащённый, возвращается домой.

Нет, Клодель вернулся после своего крещения светом в купели китайской земли. Но вот эта мистика символизма! По сведениям Волошина, Клодель вернулся в Европу полуослепшим – ослеплённым! Мгла, следующая за прозрением, – признак загробного пути странника коасати!

Волошин же прибыл прозревшим из того «чистого пространства, где самая почва свет» (4, 76) (так в первой статье о Клоделе «Музы» Волошин сгущает свет даже до плотности тверди, но мы ещё не догадываемся, что за этим кроется). Прозревшим и очищенным от смерти, подобно вдове баронга, прошедшей ритуал «бегства в кустарник».

Невозможно бежать от скверны смерти иным путём, нежели через смерть же. Невозможно смертному не отбрасывать тени иначе, как впитав свою тень в себя на полуденном солнце. Тело, вобравшее в себя свои призраки в аполлинийском сиянии, приобретает качество духа.

Что и есть, собственно, символ юнгианской интеграции архетипа тени в сознание, ведущей к духовному росту: «Противопоставить человеку его тень – значит показать ему светлую сторону <...> В этом тайна Востока: в противоположностях явлена сама действительность, видимая и охватываемая целым»⁴⁹.

Невозможно, по Волошину, преодолеть мировое зло, отказав ему в себе (или себе в нём?), став «незловивым». «Мы здесь на земле вовсе не для того, чтобы отвергнуть зло, а для того, чтобы преобразить, просветить, спасти зло. А спасти и освятить зло мы можем, только приняв его в себя и внутри себя, собою его освятим» (4, 533), – будто закликает читателя Волошин в статье 1910 г. «Судьба Льва Толстого».

То же ещё шесть лет спустя он пишет и по поводу братьев Карамазовых: «Они чувствуют в себе отцовскую плоть, насыщенную грехом и извращениями, <...> они прежде всего должны в себе преодолеть своего отца. <...> Но чем преодолеть: отрицанием или любовью? <...> Очевидно, что Достоевский предназначал Алёше <...> преобразить в себе Карамазова» (1, 51–52, 54).

Клодель умер – то есть вернулся ослепшим (и французская литература погрузилась во мрак за портьерами Пруста), Волошин вернулся «осиянным» на русскую почву, «дожидаясь такта, чтобы вступить в хор».

Волошин уже обращался к Толстому в своей статье о Клоделе (Гоген ищет на Таити первооснов эстетических, как Толстой у мужика – в опрощении – моральных). Два года спустя, теперь, он пишет о финальном бегстве Толстого из Ясной Поляны. Вот ещё одно путешествие в смерть, интерпретация которого Волошиным крайне важна для нас.

«Вся его жизнь, – пишет Волошин о Толстом, – это неутолённая и неутолимая жажда прикоснуться к земле, раствориться в земле, хотя бы разбившись об неё, и каждый раз ангелы подхватывают его. И какие <...> иногда дьявольские лики принимают в его жизни эти ангелы» (4, 530).

Все знали, что Толстой ушёл умирать, считает Волошин. Его возвращения не ждали, но ждали чуда: вдруг ему удастся раствориться в океане народном, умереть неузнанным (пройти через инобытие странничества в свою страну смерти). Не дали. Снова «ангелы» окружили экзистенциальной, дурной избыточностью – уже умирающего.

Неудача последнего дерзновения Толстого, по мнению Волошина, связана с непониманием им смысла зла на земле и тайны его. Путь в инобытие – в один конец или с возвращением – всегда путь за принятием в себя инородного, то есть за злом: за смертью в себе своего. Это никогда не миссионерская деятельность, но всегда послушнический подвиг.

Невеста проснётся девушкой, избежав «смерти» на брачном ложе, женщина – «честной вдовой», сирой половиной, уклонившись от ритуального исцеления баронга. Замыкаясь от внешнего зла, «я лишаю себя опыта земной жизни, возможности необходимых слабостей и падений, которые одни учат нас прощению, пониманию и приятию мира» (4, 532), – подводит итог Волошин. «Старец Зосима <...> не позволяет Алёше оставаться в монастыре, он посылает его в мир <...> воплотиться и до конца осознать свою карамазовскую плоть» (1, 53).

Этическое кредо М. Волошина складывается постепенно, зародившись в откровениях туркестанского караванного пути. Оно сыграет свою легендарную (и спорную) роль в годы Гражданской войны.

Пока же, пройдя свой первый маршрут, молодой путешественник в 1904 г. запишет:

Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Всё воспринять – и снова воплотить!

(2, 27))

Философский аспект путешествия как катализатора смыслообразования раскрывается, по моему мнению, в двух архетипах, по меньшей мере. Первый активирован в ритуале «бегства в кустарник» австралийского племени баронга. Второй – в предании индейцев коасати о посмертном земном пути подводных жителей.

Первый архетип представляет собой модель интеграции в личность «за-бытийного» в целях расширения осознания сопричастности и возвращения в новом качестве (возрождение

по типу инициации). Второй архетип демонстрирует предельную степень посвящения в ходе транзита в небытие через бытие подлинное.

Оба архетипа акцентируют экстремальность состояния путника, пребывающего в забытии – на нейтральной полосе сна между жизнью и смертью. Оба архетипа дают ключ к интерпретации сложившегося к тридцати годам многогранного кристалла личности М. Волошина.

Итак, в фокусе нашего внимания оказалось путешествие поэта по степям Туркестана осенью 1900 г. и последовавшая рационализация им мистического опыта, обретённого в те полтора месяца. Литературно-критическое творчество Волошина 1900-х годов даёт материал для анализа сути того, что сам Волошин назвал своим «рождением в духе» на просторах туркестанской «пустыни».

Среди всех критических исследований особое место занимают эссе о французском символисте П. Клоделе. Статья «Клодель в Китае» являет собой пример текста-странствия двух виртуальных спутников: Волошин разделяет опыт Клоделя, отчасти транслируя рефлексию собственного эмпирического, мистического и рационального постижения Востока.

Вот важнейшие из откровений, полученных Волошиным «на путях Азии»:

1. Осознание юношеского максимализма европейской цивилизации по сравнению с мудростью древних культур Востока.
2. Острое сыновнее чувство к Земле. Постижение матриархальной, духовной, роли матери.
3. Принятие амбивалентности (кормящего/пожирающего) материнского начала Земли как в ипостаси Матери Сырой Земли, так и в ипостаси Земли-Прародины.
4. Осмысление христианского пасхального таинства и предчувствие обновления европейского духа через эклектику политеизма.
5. Открытие полуденной мистерии Земли и Света, постижение архетипа божественной родительской пары. Отрицание единобожия.
6. Обнаружение возможности для человека пересечения бытия и существования. Неприятие картезианского дуализма.
7. Импульс к осознанию этического кредо: преодоление внешнего зла посредством «полуденной» интеграции Тени в собственное сознание – и призывание к социальной миссии на основе этого кредо.
8. Восприятие природы символическим языком Откровения, с особой отчётливостью явленного на скрижалях киммерийских холмов.

Глава вторая. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТРАНСФОРМАЦИИ АФФЕКТОВ В АНДРОГИННОЙ ДРАМАТУРГИИ ПСИХЕ.

1. Она и Он: динамика архетипических взаимодействий

Название параграфа может навести на мысль, что речь в нём пойдёт о любви. Тем более, что слава М. Цветаевой как «певицы любви», как поэта вихревых ритмов и дионисийских страстей не меркнет. «М<арина> – человек страстей <...>, – писал её муж М.А. Волошину. – И это всё при зорком, холодном (пожалуй вольтеровски-циничном) уме» (НСИП, 306).

Последнее замечание С.Я. Эфрона для нас особенно важно: не надо забывать, 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»⁵⁰.

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»⁵¹.

Проследим ход образного мышления М. Цветаевой, применив метод юнгианского анализа литературных произведений.

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-Девница» (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 для осмысления происходящего и себя в нём – 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 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 и смыслообразования М. Цветаевой.

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 взмыться 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. Малодушная 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...

(III, 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!» (III, 671) в её адрес. (Всё то же: «И пополз меж камней – Змей...»).

В «Федре» страстная красавица ещё более беспомощна и несмела, чем в «Царь-Девы». 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-гусяра, 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 не приметного скольжения архетипа от его положительного полюса к отрицательному. (Блестящая кинематографическая иллюстрация этого процесса представлена в развитии характера Матрёны в фильме Чухрая «Трясина» (1977 г.)).

Под воздействием негативного архетипа матери у женщины складываются своеобразные отношения с сыном (пасынком): мать ревнует сына ко всему миру со всей своей «оргиастической эмоциональностью»⁵². 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»⁵³, реальный сын может остаться архетипическим сыном-любовником.

Узнаю тебя, смерть,
Как тебя ни зови:
В сыне – рост, в сливе – червь:
Вечный третий в любви.

(II, 272)

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-Девице», где царица сетует:

Ох, зачем тебя не я родила?
(III, 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.
(I, 319)

А в маленьком сыне провидится идеальный любовник:

Целовать ты будешь и петь,
Как никто на свете!
Насмерть
Женщины залюбят тебя!
(I, 319)

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

Все женщины тебе целуют руки
И забывают сыновей.
(I, 519)

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!
(I, 519)

«Страстная материнская любовь – не по адресу» (IV, 480), – понимает сама М. Цветаева. Влюблённая мать должна устраниваться (повеситься, разбиться...): «Горделивая мать // Над цветущим отростком, // Торопись умирать! // Завтра – третий вотрётся» (II, 272). Но, быть может, нужно поторопиться со смертью и для того, чтобы уберечь сына от «мести богов», 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!» (IV, 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»⁵⁴ 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.

(II, 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!

(II, 340)

Вот именно таким и предстаёт царевич-гусяр в «Царь-Девице»: «снеговее скатерти, Мертвец – весь сказ...» (III, 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!

(I, 575)

«Соединение автономного комплекса с сознанием вовсе не означает, что он ассимилируется последним, он лишь воспринимается им, оставаясь недоступным сознательному контролю»⁵⁵, – комментирует подобные явления Юнг.

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 гусяра:

Не думала я себе младенчика
От взгляду одного нажать!

(III, 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»⁵⁶.

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

У сына комплекс матери нарушает мужской инстинкт посредством «неестественной сексуализации»⁵⁷ вплоть до гомосексуализма и импотенции.

Гротескный образ мужеподобной Царь-Девы, похоже, навязывается поэтом читателю не без тайного умысла эпатировать последнего. Даже не подобие девы Дуровой, а удалая атаманша лихой ватаги предстаёт перед нами в великанше-воительнице, в этой «Зверь-Солдатке» (III, 199).

Вот основные штрихи её портрета: «Грудь в светлых латах, лоб – обломом» (III, 202); «с лицом-то как шар золотой», «Ростом-то – башня, в плечах-то косая сажень», «по сходням вошла Стопудовой пятой» (III, 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 Настасьей из былины «Дунай», 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.

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

О Царь-Девнице мы знаем лишь то, что та перессорилась с родней из-за своего буйного нрава. Дуновение ветра доносит до Царь-Девницы 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 преобразается в воительницу «На белом коне впереди полков» (III, 22), сходную с той, что непосредственно предстаёт перед читателем в «Царь-Девнице».

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!
(III, 23)

Кто смеет диктовать страшный закон сублимации:

... убей!
Освободи любовь!
(III, 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»⁵⁸.

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»⁵⁹.

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!	– Ай, – жаль?
Гудом, гудом, гудом!	Жалом, жалом, жалом!	– Злей – жаль!

(III, 299)

Прочие сцены «пронзения» более нейтральны.

«На Красном Коне»:

...И входит, и входит стальным копьём
Под левую грудь – луч.
И шёпот: Такой я тебя желал,
И рокот: Такой я тебя избрал...

(III, 22–23)

В «Федре»:

Други милые, каково
Грудь и рану узреть зараз?!
Речи не было. Кровь лилась...

(III, 640)

Итак, любовь-поединок с неким Демоном, частичная самоидентификация с ним («Я – Царь-Демон» (III, 200), – объявляет Царь-Деву, 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 героем в бою (или только с пленённым сердцем), укрощённая воительница производит на свет сына. И в этом случае закон архетипа неумолим, как в творчестве М. Цветаевой, наследницы символистов, так и в жизни.

Из цикла «Разлука»:

Седой – не увидишь,
Большим – не увижу...

(II, 29)

... и ржанью
Послушная, зашелестит амазонка
По звонким, пустым ступеням расставанья.

(II, 28)

Нет, каменной глыбою
Выйду из двери –
Из жизни – О чём же

Слезам течь,
Раз – камень с твоих
Плеч!

(II, 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»⁶⁰ 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»⁶¹.

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.

Недосягаемая, 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» (III, 209), – мечтает он устами Царь-Девы.

М. Волошин, как было показано в предыдущем параграфе, выявил архетип одухотворяющего, то есть, в символике Западной культуры, мужественного материнства. В фигуре Амазонки-матери тот же архетип активирован М. Цветаевой. «Любовность и материнство почти исключают друг друга, – заметила она как-то. – Настоящее материнство – мужественно» (IV, 480).

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

И причиной тому, помехой встрече – мачеха, то есть не духовная, «отчески-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, увенчиваются 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-Девушке». Впервые увидев гусяря, лубочная амазонка склоняется над ним, и тут голос «от автора» не может скрыть удивления:

– Гляжу, гляжу, и невдомёк:
Девушка – где, и где дружок?
(III, 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 девушкам.

Впрочем, сама очнувшись от прозорливого наваждения, Цветаева гипнотически спешит вывести героев за пределы земного (и, стало быть, полового) смысла: «Над херувимом – серафим. Спим...» (III, 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.
(I, 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»⁶².

Моя гипотеза заключается в том, что фигуры Федры и Амазонки воплощают собой соответственно отрицательный и положительный аспекты архетипа женской анимы Цветаевой, то есть 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»⁶³, 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»⁶⁴).

Не удивительно, что женщина интуитивного интеллектуального типа, к которому, по классификации Юнга, я бы отнесла М. Цветаеву, компенсируется в бессознательном, то есть 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 – см. следующий параграф).

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 Дона Аминадо: «Молодая, краснощёкая, пышущая здоровьем, ещё только вступающая в жизнь и на Парнас Марина Цветаева, которую величают Царь-девица»⁶⁵).

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. Цветаевой⁶⁶ и по некоторым её собственным записям (например, НЗК1, 272).

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 неприспособленности с самоироничным клеймом Цветаевой «Коробочка» (гоголевская) осознаются как теневые, постыдные.

Он: Белый Всадник и Красный Всадник

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.

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"»⁶⁷.

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, единокровный сын Героя.

«Понимаете, в сыне я люблю отца, в отце – сына...» (IV, 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» (II, 237) женщины и её анимуса.

Можно сказать и так: Герой воплощает аспект анимуса, готовый к проецированию вовне, праобраз «отца моего ребёнка», тогда как Красный Всадник – трансцендентный аспект анимуса, Гермес-психопомп, проводник в бессознательные глубины, «роман» с которым обещает увенчаться зачатием божественного младенца самости.

Что представляет собой фигура Белого Всадника? – Ему на долю выпало персонифицировать тот аспект анимуса, что выражает бессознательную маскулинность женщины. В случае М. Цветаевой фигура эта до крайности обескровлена специфическим характером позитивной женской анимы: Амазонка уже интегрировала в себе самой львиную долю мужественности, предназначенной её воспитаннику.

Пусть не смущает то, что образы Амазонки и Белого Всадника являются антиподами по осям сила/слабость, маскулинность/феминность. Эта полярность не умаляет их единства. Царь-Девине, юношественная всадница на белом коне, уподобленная поэтом архангелу Михаилу, кажется двойником Св. Георгия в его иконописном облике:

– Сколь грозен и сколь ясен!
И плащ его – был – красен,
И конь его – был – бел.

(II, 35)

«Пеший» царевич-гуслиар оставался бы почти лишней фигурой, всего лишь песенным дуновением, всего лишь тщетной надеждой воплощения анимуса в сыне, если бы...не «оседлал» коня. М. Цветаева пишет: «Святого Георгия, который почти конь, и коня, который почти всадник, я не разделяю... Ибо всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник – оба вместе, новый образ, нечто не бывшее раньше» (VII, 60).

Отрок, девственник верхом на белом коне – архетипический образ духа⁶⁸, составляющий почти зеркальную пару с демонической фигурой Гения (Красного Всадника).

Можно даже сказать, что, собственно, именно конь, по Юнгу⁶⁹, звериная форма архетипического образа, и становится одухотворяющим компонентом для фигур (светлой и тёмной) анимуса. В цикле «Георгий» Цветаевой подчёркнута самостоятельная роль коня в кентаврической слиянности его со всадником:

Смущается Всадник,
Гордится конь...

Смущается Всадник,
Снисходит конь...

Безропотен Всадник,
А конь брезглив...

(II, 35)

Итак, три классических элемента архетипа анимуса налицо: 1) образ идеального мужчины (Герой); 2) «мужчина во мне» = «сын во мне» (Белый Всадник); 3) психопомп (Красный Всадник).

Дополним троицу архетипом духа и увидим, что заявленная четверица мужских фигур обещает воспроизвести юнгианскую четвертичную структуру самости. Одно «но»: по Юнгу, архетип духа, должный быть представленным у мужчины фигурой Мудрого Старца, у женщины предстаёт в образе, в том числе, Мудрой Старухи. У Цветаевой же Мудрый Старец проглядывает собственной персоной в смутно обозначенной фигуре Учителя – старого Поэта, аристократа духа.

Каким образом Всадники вступают во взаимодействие с фигурами Федры и Амазонки, отчасти мы уже выяснили при анализе образов анимы. Смещая акцент на мужские фигуры, мы обнаружим драматизацию религиозного выбора Цветаевой, которая уже была нами рассмотрена в Первой главе.

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 смыслообразования – 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, преображению 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, демоны, они разыгрывают представление. И в результате катарсиса душа восходит на новый уровень осознания, личность обретает новую идентичность.

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

2. Образы сафического эротизма в познании добра и зла

Нам предстоит погрузиться в область, малоисследованную. Собственно литературные или биографические проявления сафического эротизма у М. Цветаевой привлекали внимание литературоведов, однако архетипическая основа их и личностный смысл выбора в пользу опыта сафической любви оставались за рамками опубликованных работ.

Основными произведениями М. Цветаевой, непосредственно затрагивающими данную проблему, являются стихотворный цикл «Подруга» и прозаическое «Письмо к Амазонке», фрагменты мемуарной, дневниковой прозы (см., например: НЗК1, 417, 438; НЗК2, 82, 88, 108, 124) и произведений эпистолярного жанра (см., например, письма С.Н. Андрониковой-Гальперн (VII, 150 – 153) и Н. Гронскому⁷⁰). К этому ряду причисляют также «Повесть о Сонечке».

Моя задача – избежать, насколько это возможно, анализа перечисленных сочинений, где сафический эротизм Цветаевой явлен в преломлении её саморефлексии. Обратиться к истокам архетипической образности Цветаевского гомоэротизма мне помогут, в основном, произведения, в которых фигуры и образы архетипического дуэта Она – Она расцветают спонтанно, минуя сознательный отбор, рациональную интерпретацию и волевой контроль автора.

Настоящее исследование, множа более чем скромное количество работ, посвящённых этой теме, представляет собой амплификацию (в контексте творчества Цветаевой и шире) образов ягодного сада, противопоставленных «яблочным» образам в «Хлыстовках». В духе юнгианского литературоведения я исхожу из того, что бессознательное являет, а не утаивает. Из того, таким образом, что сафический эрос не вытеснялся Цветаевой, но состоялся в её судьбе и в творчестве – с той степенью интенсивности и в тех формах, которые были ей уникально присущи.

Замысел же исследования родился из сомнений по поводу мысли А. Эткинда, запечатлённой в его книге «Хлыст». С благодарностью автору привожу этот фрагмент: «В личном мифе Цветаевой, каким он отразился в тексте, ягоды в хлыстовском саду – плоды древа жизни и творчества; яблоки в тарусском саду – плоды древа познания и смерти. В цветаевском «райском видении» хлыстовского сада точно как в шестовском раю до падения: нет зла, нет знания, нет выбора»⁷¹. Попробую показать, что у Цветаевой в ягодном раю есть зло, есть знание, неизбежен выбор.

Дети Цветаевы делили между собой всё. «Райский сад Тарусы» (V, 96), явленный в окнах дачи на Оке, по воспоминаниям А. Цветаевой⁷², также был разделён с незапамятных

времен младенчества: ягодник истекал малиновым жаром за окном младших сестёр, Андрею «принадлежал» вид на старый сад – яблоневый. Ягодная – женская половина, яблочная – мужская (так и сказано про яблоко, что оно Адамово, не Евино!). Малинник был «свой» для Марины – сочным румянцем ли, детским ли созвучием её собственному имени («Ай Марина-малина...» (V, 97)). Яблоки же, предательски кислые дички, как и единокровный брат, были чужеродны и язвительно-враждебны... Кроме того, яблоки никто не ел: свиньи в Тарусе не ели, потому что уже объелись, дети не ели, потому что в рот не взять! (Не мудрено, что Адаму оно встало поперёк горла: «Адамова яблока // Взывающий вздрог...» (II, 208), – о помощи, конечно!⁷³)

Адам ел... Но видел ли кто-нибудь, чтобы «дамы» ели яблоки? Или они только всё хранят их или кому-то передают: Баба Яга – братцу Иванушке играть (в «Гусях-лебедях»), Гая – Гере, та – Гесперидам, Эрида – на свадебный стол, красавицы (яблочко с надписью) – Парису? Кто знает, может, и библейский плод носил ту же маркировку, а Ева его Адаму протянула, чтобы он ей же его – обратно – преподнёс? (Ведь «Еве до познания добра и зла вовсе не было дела» (НСТ, 375), – заметила М. Цветаева.) А тот взял и съел, жадничая и, понятно, давясь.

А может быть, Ева, вкусившая яблоко прежде мужа, как прамастьер всех женщин несла в себе и маскулинный азарт тех из них, кто впредь станет искать знания, инициативной силы, богоподобия, но уж не захочет ими делиться?

Посмотрим, кто ещё так вожделел к яблокам. Дева Аталанта, которую будущий муж отвлекал от состязания золотыми яблоками, чтобы победить в беге. Аталанта искала мужественности, поэтому и прельщалась яблоками. Яблоки Идунн ели стареющие без них боги, ворованные молодильные яблоки – все хилые цари: Геракл добыл такие плоды для Эврисфея, Иван-царевич – для батюшки (самим героям не нужны были)...

... Ева – для Адама? Если бы Ева Адаму плод от древа познания добра и зла хотела принести, то, заметит в 1925 г. М. Цветаева, вышел бы «не женский жест, а мужской. (Еву Библия делает Прометеем!)» (НСТ, 375). Ну, а если не прометеева миссия, то «женских жестов» со времен Адама – только два: простёртая к мужу за плодом рука новобрачной и протягивающая сыну пищу рука матери.

Архетипический жест наделения (или обделения) плодами имеет для Марины Цветаевой (лично и в творчестве) экзистенциальный смысл, раздвигающий рамки частного вопроса о плодovitости (или бесплодности) двух влюблённых (а именно навязчивую фиксацию на этом вопросе приписывает Цветаевой Диана Л. Бургин⁷⁴).

Но вернёмся к мифологемам. Не яблоко ли Синеглазок-Гесперид получил Адам, подобно Парису, чтобы иметь возможность наделить плодом (оплодотворить)

прекраснейшую (что то же – единственную)? Цветаева смещает библейскую «яблочную» мифологему в направлении индоевропейской (можно отметить у Цветаевой пример расширения смысла мифологемы посредством смещения её и в обратном направлении – «гранатовое яблоко искуса» (V, 118)).

Однако яблоко Гесперид могло быть передано Адаму и не невестой-Евой уже, но Праматерью, предошущающей своё всематеринство, на мужа первого это материнство изливающей. Жест Евы-кормилицы, жест – перводвижитель череды поколений. Ведь одного жеста вне другого не существует.

Вечный образ стоящей под деревом жизни Великой Матери, питающей сына, передающей ему, слабому, свою силу с тем, чтобы – в свой час – протянул плод от плода материнского, плоть от плоти своей – прекраснейшей. И та в свой черёд... Яблочко, червонец неразменный в обороте – круговороте – мужеско-женских связей...

Итак, золотые яблоки сестёр Синеглазок обещали маскулинность мальчикам и девам-богатыркам, наделяли яркой силой немощных царей... И царя Адама, и Иисуса, Царя Иудейского: «Богородица» «Христа» ради воровала их в заглохшем саду, что виднелся за окном «мужской половины» Цветаевских детских в Песочном.

Маленькой Марине – своими глазами! – довелось видеть в Тарусе то, что проглядели евангелисты: как крепкая, мужским голосом певшая старуха набивала холщёвые мешки яблоками для сына – рыжего, как на иконе, бестелесного – как в молитве⁷⁵. Даже если не сына по крови – сына, конечно, по возрасту и, главное, по званию: Христос – Богородица.

И всё же что-то было не так, что-то не складывалось в мифологических этих кражах и кормлениях. Не креп Царь. Не по воде, как по земле, а по земле, как по воде, ступал. Не духом сквозил, а зыбким дыханием. Дело в том, что у яблок цветаевского сада была своя тайна: их не ели, их сушили («Ока, поздняя осень <...> – сушёные яблоки» (IV, 529)).

Сушёные дольки шелестели, как листья в сквозных теперь кронах, а те – как листы бумаги, которую скупно отмеривала Марине мать на стихи («мать мне на писание бумаги не даёт» (V, 84)). Ася алкала «сухих плодов» (IV, 133) – и получала «по половинке (половинки)» (IV, 133) груши («кожевенной» (V, 93), как лик хлыстовской Богородицы). Муся получала по половинке половинки бумажного листа на возгонку своих детских бурь. Страсти сублимировались, едва созрев, яблоки шли на сушку, а вскормленный такими яблоками Христос, скорее, на стих Богородицы походил, чем на плод её чрева.

«Единственная женщина, которой я завидую – Богородица: не за то, что такого родила: за то, что так зачала» (НСТ, 344). «Такое» зачатие – тоска и зависть всех хлыстовок, всех – всегда – амазонок... «Кирилловны <...> меня любили <...> за то, что такую вот дочку они бы, бездетные, хотели, одну – на всех!» (V, 95).

Но такое зачатие сына – нонсенс, диво ещё большее, чем непорочность: не дочку родить – себя воспроизвести, а сына – без земного отца, в себе самой мужское концентрировать и исторгнуть. Это крест тяжёлый, вечная обречённость на изгнание. Из мира людей – потому что не из рук рождённого женщиной приняла плод, из мира подруг – потому что (единственная из всех!) имеет дело с плодами, сыновьями – с яблоками, насущным хлебом мужественности. Из времени – потому что сквозное дуновение её сына («само-сына, сына её души» (V, 114)) – мимо жизни, времени, Евиной череды «плодоприношений».

Рождение такого сына – грех перед Природой. Богородица – самородица, из себя самой родящая. Смородина красная в хлыстовском саду должна бы быть её ягодой, но пара Христос – Богородица у Цветаевой лишена ягод: «<...> как те, сёстры, за яблоками никогда не приходили, так эти, мать и сын, ягод никогда не приносили, даже и подумать бы дико» (V, 95).

Ягодка в славянском фольклоре – символ невесты, поспевшей для брака девицы⁷⁶. Хлыстовки, все, кроме Богородицы, даны у Цветаевой ягодными феями, в саду у которых «все ягоды зреют сразу» (V, 93): клубника, рябина, вишни, смородина, крыжовник, малина, бузина. Решето, полное ягод, – двойной символ невесты: невинность, исполненная соблазна (NB! распространённый мифологический мотив об угадывании девственности по её способности наносить воды решетом⁷⁷). Ягодный сок, истекающий сквозь решето, вызывает отчётливые ассоциации: ещё одна, месяц за месяцем, упущенная в Вечность возможность младенца.

Хлыстовки – сёстры-невесты. Чьи? К ответу на этот вопрос мы ещё вернёмся, но явно не христовы: тот до ягод не касался. Значит, не монашки. Так же бесплодны и «вне-природны» – да, но так же ли бесплотны? Хлыстовское гнездо интуитивно наполняется маленькой Мариной тайной любовной любви, в которой нет мужского. «<...> они <...> даже с одним решетом ягод приходили по две, помоложе с постарше <...> – Барыня! Кирилны викторию принесли...» (V, 92, 95). Была далеко не бесплотна Натали Клиффорд Барни, адресат «Письма к амазонке» (кстати, автор сборника «Корзинка клубники»).

Клубника (и земляника) – центральный ягодный образ «Хлыстовок». Что эта ягода для Цветаевой? Прежде всего, какая она? Красная, жаркая (как угли, как лето, как сама в лихорадочном жару). Тайная (прячущаяся под листьями). Сладкая (запретный плод сладок!), в форме сердца (уже любовь!). Приникшая к земле (земля-ника), земляная – земная ягода... «Клубни-» – тоже «земля», и тоже «-ника» – Ника! Та же хлыстовская «Виктория» – Победа! – земного (NB! Цветаева предпочитала правду слуха, а не глаз)...

Но земляника ещё и душистая, самая душистая из всех ягод (ароматы – пища ангелов. Из разговора с Муром: « – А что ангелы едят? – Ничего, они только нюхают» (НСТ, 401–402)). Так сердце (биение плоти) или душа? Земная пища или духовная? (М. Цветаева о дуэте матери и Лёры: «Тут-то меня и сглазили: verliebte Seelen! Ну, что бы – Herzen⁷⁸! И было бы всё как у всех» (V, 50).)

Вспомним пересказанный Цветаевой в «Чёрте» немецкий стишок про земляничного обжору среди берёз, который пожадничал ягод (оказалось, – ангелу) и поздно раскаялся. Вот так: влечёшься на аромат земляники и алчешь – ты ангел, а жрёшь, дорвавшись, как «Grobian» на четвереньках, – грешник!

Этот детский назидательный сюжет – ключевая метафора цветаевского гомоэротизма: некто «четвероногий» лакомится в кругу (белоствольных) дев, невольно приманивая тем самым другое существо, крылатое, которое просит плодов и не получает. Не получив (ребёнка!), отлетает. Одно бесплодно (не дарит плодов), другое бесплотно. Но кто поручится, что сладострастие при-падшего (к корму) – не той же, ангельской, природы?

Позеленевшим, прозревшим глазом
Вижу, что счастье, а не напасть,
И не безумье, а высший разум:
С трона сшед – на четвереньки пасть...

(III, 754)

В детстве «бессознательное матерью преследовалось больше всего!» (V, 95). Поощрялось – хлыстовками: «... пока пересыпают из решета в миску ягоды <...> не отпуская всё ещё потупленными глазами уходящую спину матери, спокойно и неторопливо – в ближайший, смелейший, жаднейший рот (чаще – мой!) ягоду за ягодой, как в прорву» (V, 95).

Хлыстовки, единственные из женщин, проявили свою способность (даже сущность) плодами наделять женщин же – мечта, рай амазонок! Но, такая реальная со своим решетом в мире буквальных значений, хлыстовка-амазонка, протягивающая плод, – невозможная метафора несбыточного на земле, даже в Духе, в творчестве. Однако Цветаева пробует, ищет: не детское ли видение тарусской ягодницы явилось в 1921 г. в образе Музы:

Под смуглыми веками –
Пожар златокрылый.

Рукою обветренной
Дала – и забыла

(II, 66)

...В 1934 г. в образе себя-поэта (стихотворение «Вскрыла жилы»):

Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет – мелкой,

(Под кровь и Лирику логичнее бы – кувшин, как под вино... Миски же – под суп... или под «Викторию»!)

И в том же 1934 г. тарусская ягодница всё-таки явилась, парадоксально, на первый взгляд, в образе матери: «Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою <...> Мать – залила нас <...> музыкой залила нас, как кровью, кровью второго рождения <...> («im rothen Erdbeerguss» – в красном земляничном потоке) (V, 14, 20, 48) из немецкого стишка, всё в том же!).

М. Цветаева так и не овладевает метафорой женщины-подательницы-плодов: клубника мнётся, истекает соком. В поэме «На Красном Коне» определяется мужской пол цветаевской «музы» (Гений). Даже духовный плод невозможен от сафического союза (платоническая традиция союз с женщиной вообще признаёт – в духовном плане – бесплодным). Женщина по отношению к женщине выступает – максимум! – в роли духовной кормилицы.

« <...> не мало раз, с тех пор, землянику – ела, и ни одной ягоды в рот не клала без сжатия сердца <...> И никакие Адам и Ева с яблоком <...> так во мне добра не предрешили, как мальчик – с другим мальчиком <...> земляничный – с заоблачным» (V, 49).

Вот он, цветаевский, не библейский, образ грехопадения – «ягода познания добра и зла»! Заповедный женский плод, Матерью (не Отцом) запрещённый. Слышишь запах – небожитель, прикоснёшься – уже грешник... Третьего не дано?

Дано. Было дано во влечении к девичеству, каким оно представало детству – маленькой Марины. Девичество, женская юность, какая она? Ягодная, земляничная... И по фольклорному определению, но ещё и потому, что тоже красная (как альбом и румянец Нади Иловойской, как красная комната сестры Валерии (ягодное нутро), куда зазывала «всегда – женщина, и никогда – мать, и никогда – сама Валерия» (V, 32)). Потому что тоже тайная – «тайная красная комната – и тайная красная девочка в столбняке любви на пороге <...> В красной комнате был тайный шкаф» (V, 37, 57). Ягодная, потому что тоже предполагающая сладость запретного плода: «... в комнате Валерии, обернувшись книжным шкафом, стояло древо познания добра и зла, плоды которого <...> я так жадно и торопливо, виновато и неудержимо пожирала» (V, 36). Так же, добавим, тайно от матери, как «Викторию» из рук хлыстовки. «Ягодник», девичество, для женщины возвращает и ещё один плод познания добра и зла, и тоже матерью запрещённый – Матерью-Природой: плотскую любовь. Рифмой, которая никогда не бывает случайной, а является по закону ассоциации, Цветаева в 1923 г. проговорится о «присутствии» в комнате Лёры ещё одной особы:

Час, когда книгу достать из шкафа <...>

Час, когда лиру роняет Сафо.

(НСТ, 211)

Мы забыли один цветаевский ягодно-девичий эпитет... Ягода, какая она? – Кладбищенская! «Я хотела бы лежать <...> под кустом бузины, в одной из тех могил с серебряным голубем, где растёт самая красная и крупная в наших местах земляника» (V, 97).

«Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет»

(I, 177)

Невеста и смерть (не обрядовая, реальная!), ягода и могила... Нет, казалось бы, более несовместимого! Но в опыте Цветаевой – наведены мосты: столько молодых смертей по материнским туберкулёзным санаториям её детства! И ещё: «Не могу не упомянуть <...> падали <слова>, той падали, которой пахнет – одну секунду – и каждый раз – и безумно сильно – в бузине, у самого подступа к нашей тарусской даче, падали, от детства и Тарусы такой родной» (V, 24).

Любовь – за гробовой доской, где не только нет тел, где нет и творчества (плодородия), всё – данность. Этому подчинялась фантазия о юной старшей сестре: «Однажды меня озарило, что <...> она хочет умереть. От любви, конечно» (V, 37), – и мистический опыт любви к Н. Иловайской: «<...> эта любовь была – тоска. Тоска смертная. Тоска по смерти – для встречи <...> «Умереть, чтобы увидеть Надю» <...>

Und diese himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib»⁷⁹

(V, 131)

Сафическая любовь, бесплодная и в теле, и в Духе, осуществимая только за гробом... Именно поэтому хлыстовский ягодный рай-остров отгораживает от мира ивово-бузинная изгородь, порог скорби и тлена (а не потому, что так было на самом деле).

Взгляните, как перекликаются сцены гибели в «Крысолове» с шествием маленькой Муси навстречу течению Оки мимо «хлыстовского гнезда»:

Вот он, в просторы стай,
Города самый край.

(III, 106)

... «не только из города Тарусы выход, – из всех городов! Из всех Тарус, стен, уз, из собственного имени, из собственной кожи – выход! Из всякой плоти – в простор!» (V, 93).

«<...> сад на Воскресенской горе, где жили «Кирилловны» »⁸⁰ ...

В том краю воскресенье всегда <...>
Жить – врагу!
Всё, что вечно – на том берегу!

(III, 107)

Вершина... и тут же вниз: «спуск, полная, после столького света, тьма (сразу полная, тут же зелёная) <...> я больше всего любила эту секунду спуска, входа, нисхождения – в зелёную, холодную, ручьёвую тьму <... миновения ивово-бузинного плетня хлыстовок>, за которым всегда лето» (V, 92, 93).

Говорю вам, что это топь <...>
Смерть!

Что в том?

Лучше озеро, чем закром <...>

Тина? Полно! Коралл! Берилл!
Изумруд... <...>

(III, 84–85)

Дно – страсти земной...
И – рай – для одной.

<...> Лето красно.
И – время – на всё.

(III, 106–107)

Спуск в хлыстовский омут, «на дно страсти земной» (которая для Цветаевой – всегда спуск, а не взлёт к свету, всё то же «Дно – оврага <...> // Ляг – и лягу» (II, 224)), – смерть. Гибель по зову флейты, ловушка души.

«Попадая в объятия старшей, младшая попадает <...> в ловушку Души <...> Этот Остров – земля, которой нет <...> Место, откуда видно всё и откуда нельзя – ничего <...> Я всё боялась больше не любить: ничего больше не познать» (V, 492, 491, 484). «Я ничего не искала в жизни <...> кроме Эроса, не человека а бога, и именно бога земной любви. Искала его через души» (НСТ, 271). Так, вольно или невольно, М. Цветаева развивает сократическую традицию осмысления гомоэротизма (синоним платонической любви). Традиция эта исследует рискованный путь духовного познания и восходит к учению Диотимы, легендарной наставницы Сократа. Не о том же ли учил он, проповедуя путь Эроса как один из путей познания бытия подлинного?

Сократ говорил, если верить Платону: «Оба они сперва сопротивляются, негодуя, потому что их принуждают к ужасным и беззаконным делам <...> Если победят лучшие духовные задатки человека <...> то влюблённый и его любимец блаженно проводят здешнюю жизнь в единомыслии <...> поработив то, из-за чего возникает испорченность души <...> После смерти, став крылатыми и лёгкими, они одерживают победу <...> Если же они будут вести более грубую жизнь <...> их безудержные кони, застав души врасплох <...> сведут их вместе <...> При кончине они, хотя и бескрылые, покидают тело, уже полные

стремления окрылиться <...> Ведь нет такого закона, чтобы сходили во мрак <...> те, кто уже вступил на путь поднебесного странствия»⁸¹.

Те два родных женских голоса, что пели в Тарусе дуэтом про любящие души, наложили для Марины запрет на плотское в страсти: ни мать, ни Валерия в «тайную красную комнату» девочку не зазывали.

Материнский запрет, как известно, был снят «русской Сафо» –

В оны дни ты мне была, как мать <...>
(I, 300)

– романтизированный образ которой некоторое время проецировался Цветаевой на случайные женские фигуры и был – по горячим следам – перенесён также на А. Ахматову, знакомую тогда Цветаевой только по стихам:

Плечи в соболе, и вольный и скользкий
Стан, как шёлковый чашуйчатый хлыст <...>
(I, 308)

Не этих ивовых плавающих ветвей
Касаюсь истово, – а руки твоей <...>
(I, 242)

До умиленности чист
Истаявший овал.
Рука, к которой шёл бы хлыст <...>
(I, 222)

Повторю в канун разлуки,
Под конец любви,
Что любила эти руки
Властные твои <...>
(I, 226)

Хлысты, ивовые розги... Как только снят запрет на прикосновение, на первый план выступает мотив «травматичности», болезненности сафического эротизма. Эта женщина – демон или «Grobian»? Муза, благодатная, или невежа, разлакомившаяся на «клубничку» и обольщающая («Берегись // Змеи любят землянику!» (НСТ, 196))? Это снова «хлыстовка»:

На лестницу нам нельзя, –
Следы по ступенькам лягут.
И снизу – глаза в глаза:
– Не потребуется ли, барынька, ягод?
(I, 310)

«Кирилл существовал только как дочернее отчество <...> Острое же звучание «хлыстовки» <...> мною объяснялось ивами, под которыми и за которыми они жили <...> Остров. <...> Сиротство. Плакучая ива! Неутешная ива! Ива – душа и облик женщины! <...> Когда я вижу отчаявшуюся иву, я – понимаю Сафо» (V, 92, 497)⁸².

Хлыстовки – серебряные ивы, серебряные голуби, «Маринушка <...>, голубка» (V, 97), которую прикармливают с руки алыми сердечками клубники... Хлысты совместили

несовместимое: их крылатый не довольствовался земляничным духом. Припадая к груди («где обитает душа» (V, 492)), он отдавался соблазну ягодного причастия – сердцеядству («Чудовищность причастия: есть Бога. Богоедство» (НСТ, 122), – ужасалась Цветаева).

Хлыстовский «Серебряный голубь» Андрея Белого, оскорбившийся Дух Святой, клюющий окровавленное сердце – «малиновое мальвовое мясо атласа <...> серые ивы моей тоски» (V, 35) (и то и другое – о нутре Лёриной комнаты). Кровь, боль... Ивовая ветвь – хлыст в руках любимой. Властолюбивые сёстры, рассекающие друг другу сердца. Снова образ тарусской хлыстовки, страшной смиренницы, уже через Матрёну Андрея Белого переосмысленной Цветаевой:

В полуопущенности смуглых век
Стрел больше, чем в колчане!
О, в каждом повороте головы –
Целая преисподня <...>

(II, 77)

Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,
Вдоль обмирающего Гебра –
Брат нежный мой, сестра моя!

(II, 68)

Клювики, трепет острых белых крыльев – кончики белых платков хлыстовских «голубок» – и Дух Святой в образе голубя дробится в стае уже «венеринных голубков» (II, 62), голубок Афродиты, мчавших богиню на помощь Сафо⁸³. Кончики-рожки детских платков: « <...> чёрт-чёрт, поиграй да отдай...» Стянутый узлом платок концами торчал, как два рога» (V, 42).

Так чьи сироты безотчие Кирилловны? Чьи, раз не христовы, невесты? Да того же, кого и маленькая Муся сирота и невеста: « – А когда-нибудь мы с тобой поженимся, чёрт возьми! <...> его чёртова сиротиночка» (V, 34, 37), его невеста, «Шварцего Петера», уводящего с собой из брачных игр, где «всякая карта должна найти свою пару и с ней уйти, просто – сойти со сцены, как красавица или авантюристка, выходящая замуж – со стола всех ещё возможностей <...> в <...> стопу отыгранных – парных карт» (V, 42) («Ася! Не выходите замуж» (IV, 230)).

Чёрт, живший в комнате юной Лёры, отец и жених всех, избегающих брака земного, являвшийся Марине похожим на Анубиса, бога умерших, и Митраистского Кроноса⁸⁴ (бога богов) одновременно, явно, был плотогоном (гонителем плоти – через все ловушки и соблазны)... «Плотогоны! – Слово из моего детства!» (IV, 529) « <...> летом всегда кто-нибудь тонул <...> и однажды затонул целый плотогон» (V, 77). Мусин Чёрт, должно быть, тот самый Плотогон, ставший предводителем утопленников, на руках которого она, во сне, взлетает под небо. «А другие («утопленники» – или кто? Его подвластные) громко и радостно, где-то под низом – во-оют!» (V, 34). Воют, похоже, как пушкинские бесы, по отношению к которым Муся пылала «высокой жалостью».

Эта жалость – не милосердное сострадание, но эмпатическое сочувствие – полуидентификация, в которой – отголосок на эмоциональном уровне этической концепции «принятия в себя зла» М. Волошина. «Любовь к проклятому» (V, 79), это так называлось у М. Цветаевой.

« <...> проклятая раса <...> Может статься, что ещё и ужас этого проклятия, если младшая – глубокое существо – заставляет её уйти» (V, 491), – раздумывала М. Цветаева над неизбежностью отплытия с Острова за море очередной невесты. Безбрачные сёстры в мифологии Цветаевой – в свите её Чёрта-Кроноса-Анубиса.

Взлёт. Тот самый, единственный, Сократом указанный, выход из «проклятой любви» (равно как и спасение из брачной, парной, чётной «отыгранности», от всяческой – в жизни – отыгранности). Взлёт – на руках ли сновиденного Чёрта, на руках ли хлыстовок на сенокосе (по столь же остроумному, сколь и спорному замечанию А. Эткинда, – в сцене «оргазма», «кульминации телесного бытия»⁸⁵)... Взлёт – на качелях ли («Бабушка <юная бабушка Гончаровой>, качающаяся на качелях, потому что не хочет женихов! <...> Бабушка, от венца спасающаяся в воздух!» (IV, 71)), или полёт на карусели: «Волшебство! <...> Блаженство! Первое небо из тех семи! <...> Хлыстовское радение <...> Карусель!» (IV, 529). Полёт и на другой «карусели» («это у меня двенадцати лет называлось карусель» (НСТ, 151)): «летаргия», полёт в изменённом состоянии сознания Цветаевой. И, наконец, последний в жизни М. Цветаевой отрыв ног от земли, «карусель» уже вне звука собственного дыхания. Потеря опоры – пора оперения души, «ведь она вся была искони пернатой»⁸⁶, вновь вспомним Сократа.

3. Смысловое явление коктебельского гостеприимства

Насколько стремилась я в предыдущих параграфах переместить акцент с биографических коллизий на текстовые как зеркало интрапсихических, настолько теперь я буду вынуждена обратиться к биографическим фактам судьбы М. Волошина, поскольку, интерпретированные самим поэтом через литературные тексты, свои и чужие, факты возвращались обратно в реальность – факторами трансформации социальной личности Волошина.

Не приходится удивляться тому, что делом жизни символиста стали огранка собственной души и её активность в миру. Живопись и поэзия воспринимались инструментами и путями осуществления того и другого.

При анализе андрогинной драматургии психе, развёрнутой в произведениях М. Цветаевой мы встретили тип безбрачных сестёр, под чарами своего лунного эротизма избегающих близости с мужчиной. Теперь нам предстоит наблюдать неординарные эффекты отвержения мужчины целомудренной девой, смыслообразующие в процессе его индивидуации.

Статья М. Волошина «Аполлон и мышь», имеющая поводом к своему созданию творчество Анри де Ренье и поднимающая эстетические проблемы соотношения творчества и бытия, содержит пространную цитату из рассказа А. де Ренье «Неожиданная чаша». Дело в том, что между Фебом и нагой пастушкой Гелиадой в тексте статьи нам явлены ещё один бог и ещё одна женщина. Бог – Эрот...

Женщина, которую путник встречает у лесного ключа (водоёма, фонтана – по разному назван в переводе Волошина священный источник), предлагает ему напиток воды из хрустальной чаши и рассказывает свою историю. Девушкой она отказала в физической близости любимому, проводя время в беседах с ним. Раскаяние настигло её лишь после его безвременной кончины. Испукая вину жестокого отказа Единственному, женщина отдала своё тело утолению жажды каждого.

Мы постараемся найти ответ, что в этой эротической фантазии де Ренье так привлекло символиста М. Волошина и как может быть связана эта сказка с культурным феноменом коктебельского Дома Поэта, феноменом, аналогов которому нет.

Но начнём издаleка. В публикациях⁸⁷ не раз пересказывалась семейная легенда Эфронов о том, как в Коктебеле пятого мая 1911 г. зародились матримониальные планы

М. Цветаевой на С. Эфрона, как 18-летняя Марина загадала тогда на 17-летнего Сергея: «Если он найдёт и подарит мне сердолик, я выйду за него замуж!».

Как загадала, так и вышло (вышла).

Похоже, однако, что это была не единственная в тот день попытка ворожбы о суженом.

«Думаю остаться здесь до пятого мая» (VI, 48), – писала М. Цветаева из Гурзуфа, откуда и собиралась в этот достопамятный (как потом окажется)... или роковой день переехать в Коктебель по приглашению Волошиных – сына и матери. «Пятого мая 1911 года <...> я впервые вступила на коктебельскую землю» (IV, 182).

Вот как была предпринята и чем увенчалась другая, не вошедшая в семейную историю, попытка юной Марины пятого мая одиннадцатого года получить в подарок сердолик. Вариант, предложенный читателю в цветаевском эссе «Живое о живом», посвящённом памяти М.А. Волошина: «В первый же день приезда в Коктебель <...> я Макс: «М. А., как вы думаете, вы могли бы отгадать, какой мой самый любимый камень на всём побережье?» И уже час спустя, сама о себе слышу: – «Мама! Ты знаешь, что мне заказала М.И.? Найти и принести ей её любимый камень на всём побережье!» Ну, не лучше ли так и не больше ли я? Я была тот черновик, который Макс мгновенно выправил» (IV, 206).

Выправил – совершенно в сказочном стиле, в бытовом «черновике» Цветаевой весьма психоаналитически узрев архетипический запрос, мифологему «заданий жениху» всех времён и народов (сделаешь, принесёшь, исполнишь – получишь невесту). Выправил... а сердолик искать не пошёл. Как у юнгианского аналитика, «Сказка была у него на всякий случай жизни, сказкой он отвечал на любой вопрос» (IV, 208). Как юнгианец, вместо камня (предложения руки и сердца) Волошин подарил Цветаевой инсайт.

Одновременно и очарованная открытием, и обиженная слегка на своего «духовного отца», в жениха и невесту по её правилам играть отказавшегося, юная поэтесса в тот же день (если верить легенде) опробовала архетипическую модель на большеглазом мальчишке, не в добрый для них обоих час оказавшемся на том же месте в то же время. Сработало.

Если верна угаданная мною связь между двумя цветаевскими «загадками о сердолике», незамедлительно *выполненная* просьба по времени, действительно, была второй. Вот ещё один, вплотную подводящий к моей версии, цветаевский вариант «двух сердоликов», подаренного и... так и оставшегося лежать по сию пору где-то под Карадагом, этот вариант – из «Истории одного посвящения»:

« – Макс, я выйду замуж только за того, кто из всего побережья угадает, какой мой любимый камень.

– Марина! (вкрадчивый голос Макса) – влюблённые, как тебе, может быть, уже известно, – глупеют. И когда тот, кого ты полюбишь, принесёт тебе (сладчайшим голосом)... булыжник, ты совершенно искренно поверишь, что это твой любимый камень! <...>

А с камешком – сбылось, ибо С.Я. Эфрон <...>» (IV, 150). И далее по легенде.

Позволю себе... непозволительную вольность: сопоставлю цитаты из двух цветаевских версий описания этой «другой» попытки. Разнесённые автором по разным произведениям, в оригинале они не содержат того прямого намёка юной Цветаевой, который возникает при сопоставлении. И всё же это, бесспорно, два описания одного и того же разговора. Реплика Цветаевой взята из её «Истории одного посвящения», реакция на неё Волошина – из эссе М. Цветаевой «Живое о живом», итак: «– Макс, я выйду замуж только за того, кто из всего побережья угадает, какой мой любимый камень. <...> И уже час спустя, сама о себе слышу: – «Мама! Ты знаешь, что мне заказала М.И.? Найти и принести ей её любимый камень на всём побережье!»».

По сути, авантюризм и самой игры с Судьбой на коктебельском пляже, и стремительных событий, за ней последовавших (уже через месяц Марина, как гуси-лебеди, «умыкает» братца Серёжу у его потрясённых сестёр)... авантюризм происходящего, кажется, питается, помимо прочего, ещё и из источника девичьей обиды на Волошина («А может, барышня, ещё пойдёте за них замуж?») (IV, 165)).

Обиженно-мстительные нотки уже в марте 1911 г. впервые прозвучали в стихотворении «Кошки», посвящённом «Одному из кошачьей породы» (НСИП, 89), а именно М. Волошину. Оно заканчивается строчкой: «В кошачьем сердце нет любви!» (I, 148).

И, эхом: «Хотя он очень добр, он не любит никого, я уверена»⁸⁸, – отмечает в своём дневнике 1903 г. будущая жена М. Волошина М. Сабашникова. «У Вас нет любви...» (3, 135), – записывает в 1905 г. Волошин обращённые к нему слова А.Р. Минцловой.

Сам Максимилиан Александрович в 1911 г. (наивно или лукаво?) пишет Е.Я. Эфрон: «Как ужасно мало времени, чтобы успеть полюбить всех прекрасных людей, которых встречаешь. В конце концов это великое благоденствие, что они рассеяны равномерно по всему земному шару: в то время как одних любишь глазами, других любишь в открытках...» (НСИП, 27).

В 1905 г. писавший: «Я совсем не понимаю других людей. Это прирождённое и неисправимое уродство, – в 1914 г. Волошин подводит первые итоги работы над собой: – Уже давно..., когда заметил, какую боль я могу причинить людям, сам того не сознавая и не замечая, я понял, что лишён какого-то инстинкта, присущего большинству людей. И с тех пор не было почти ни одного дня в моей жизни, чтобы я внутренне не молился в глубине

души, чтобы мне быть внимательным к людям, чтобы взрастить в себе чувство любви <...> я сильно изменился» (3, 114, 151).

Но... : «Он всех любит и ко всем равнодушен»⁸⁹, – записывает в 1917 г. о М. Волошине в своём дневнике Р. Хин-Гольдовская. «Не любил никого и не полюбит!»⁹⁰ – заверяет в 1921 г. мать Волошина его вторую жену, М. Заболоцкую.

Сорокалетняя Цветаева великодушно простит: «Всё Макс давал своим друзьям, кроме непрерывности своего присутствия, которое, при несчётности его дружб, уже было бы вездесущим, то есть физической невозможностью <...> по образу многолюбия: многодружие» (IV, 210, 213).

Однако летом 1911 г. Волошин кажется удручённым быстротой и жёсткостью возмездия Марины за недостаточность его «присутствия». Способная девочка, чтение которой он направлял так бережно и с таким энтузиазмом всю зиму, девочка, приезду которой в Коктебель он так исключительно, позабыв прочих гостей, обрадовался («Когда она приехала, – тоже, кажется, не без обиды вспоминала тот май Е.Я. Эфрон, – Волошин отдалился, сосредоточив на ней всё своё внимание» (НСИП, 24)), эта девочка, едва приехав, исчезает с новообретённым женихом. «Погляди, Макс, на Серёжу, – ставила последнего в пример сыну, по словам М. Цветаевой, Е.О. Кириенко-Волошина, – вот настоящий мужчина! Муж. Война – дерётся <...> » (IV, 188). Заказывают, продолжим мы, сердолик – дарит (а не требует любви и не зовёт маму)!

Уехав с Эфроном, Цветаева до конца 1911 г. шлёт Волошину простодушные (до жестокости) записки. Вот подборка строчек из этих писем: «В последний вечер у тебя была тоска, а я думала, что ты просто злишься, – теперь я раскаиваюсь в своей резкости <...> <рукой С. Эфрона: > <...> Привет и поцелуй от твоего дорогого Серёжи. P. S. Ха-ароший он был!!!» (VI, 48, 49).

«Загадываю сейчас на тебя по «Джулио Мости» <...>:

Я у него была: он предлагал
Какую-то свободную женитьбу.

Не моя вина, что выходят глупости! <...>

Максинька, об одном тебя прошу: никого из людей не вталкивай в окно сёстрам, как – помнишь? – втолкнул меня. Мне это будет страшно обидно. М. б. ты на меня за что-нибудь сердись и тебе странно будет читать это письмо, – тогда читай всё наоборот» (VI, 50).

«А когда ты мне запустил и попал мячиком в лицо, я тебе прощаю <...> теперь я ценю тебя целиком, даже твоё бодание» (VI, 52). «Недавно, проходя по Арбату, я увидела открытку с кудрявым мальчиком, очень похожим на твой детский портрет, и вспомнила, как

ты чудесно подполз к нам с Серёжей, – помнишь, на твоей террасе? <...> Ты, Макс, <...> отчего-то Серёже за всё лето слова не сказал. Мне очень интересно – почему? <...> Ты, так интересующийся каждым, вдруг пропустил Серёжу, – я ничего не понимаю!» (VI, 53, 54). «В январе я венчаюсь с Серёжей, – приезжай. Ты будешь моим шафером.» (VI, 56).

«В ответ на моё извещение о моей свадьбе с Серёжей Эфроном Макс прислал мне из Парижа, вместо одобрения или, по крайней мере, ободрения – самые настоящие соболезнования, полагая нас обоих слишком настоящими для такой лживой формы общей жизни, как брак» (IV, 191), – вспоминает Цветаева причину своей недолгой размолвки с М. Волошиным, которой закончился праздник её жизни – 1911 год.

Некоторая фрустрированность М. Волошина проглядывает в этих самых «записочках» счастливой чужой невесты. Всё же 40-летняя Цветаева лукавила, уверяя, что «ревности в нём не было никакой» (IV, 179). Но Максимилиану Александровичу в мае того года исполнилось тридцать четыре, и ему тем легче было пережить обман своих туманных надежд в отношении московской поэтессы-гимназистки, что «обмануть себя» в такого рода упованиях ему случалось уже не раз. Не раз уже и причину любовных неудач приходилось искать в себе самом.

Одна из причин заключалась в его необычном, сознаваемом в себе как роковое свойство, таланте: «Одно из жизненных призваний Макса было сводить людей, творить встречи и судьбы. Бескорыстно, ибо случалось, что двое, им сведённые, скоро и надолго забывали его» (IV, 178).

В терминах психоанализа можно высказать предположение, что М.А. Волошин невольно предлагал себя в качестве объекта трансфера, раскрепощая и пробуждая «любовью *in vitro*» сердца своих одарённых и необычных, часто замкнутых подруг для «любви *in vivo*» – просто для жизни и любви. В самом деле, трансферентные их «обиды» с неизменно следовавшим прощением-пониманием и Волошинские собственные «контр-трансферные» огорчения типичны для (тогда ещё неведомых поэту: психоанализ ждёт его только в 1926 г.) отношений пациент – аналитик.

Однако М. Волошину не нужно было знакомства с юнгианской ветвью фрейдистской клинической практики 1900-х годов, чтобы начать самостоятельные поиски. С 25 лет он любознательно провоцирует и записывает интимные откровения своих друзей, стремясь разобраться в терзающих его самого «вопросах пола». Сексуально ограничив себя услугами профи, Макс Волошин по-детски ластится к «старшим подругам» из своего круга (Е.С. Кругликовой, А.Р. Минцловой), отказываясь признать нематеринскую природу их нежности.

«Я с удивлением заметил, – пишет тогда Волошин, – что все мои друзья – женщины. С девушками я говорю обо всём. С женщинами – о многом. С мужчинами – ни о чём. <...> И это тот же пол. <...> Та же сила, которая соблазняет мою мечту ночью. Но тут я ей овладел и взвился на высоту, недоступную зверям» (3, 72). Как не вспомнить перекликающийся с этой записью фрагмент диалога Волошина с матерью, оживший под пером Цветаевой (речь тут идёт о «поле» в несколько ином ракурсе – о воинском призвании мужчины):

« – <...> Есть времена, Макс, когда нужно не думать, а делать. Не думая – делать.

– Такие времена, мама, всегда у зверей – это называется животные инстинкты». (IV, 188).

Форма «овладения полом» дотридцатилетнего Волошина напоминает современному читателю аналогичный способ, изобретённый героем фильма «Секс, ложь и видео» (США, 1988 г.), в котором методологическое воздержание практикующего аналитика граничит с собственным неврозом, а терапевтический процесс является эклектически причудливым сочетанием Фрейда, Юнга и Райха.

Практическим результатом волошинского «овладения силой» стало то, что, по крайней мере, за девять лет (с 1907 по 1915 годы) М. Волошин, благословляя в роли шафера (лично или заочно), дарит «замуж» своих подруг: М. Сабашникову (венчанную жену) в 1907 г. – Вяч. Иванову, а в 1914 г. – Энглерту; А. Герцык в 1908 г. – Жуковскому; Вайолет Харт, приехавшую в Россию в 1907 г., – русскому инженеру Полунину. (Е. Герцык вспоминает о В. Харт: « <...> помню, накануне свадьбы, в волнении сжимая руки сестры моей, сказала ей: «*Maх est un dieu*»⁹¹. На нашей памяти Вайолет была первой в ряду тех многих девушек, женщин, <...> в судьбы которых он с такой щедростью врывается, – распутывая застарелые психологические узлы»⁹².)

Продолжим: Е. Дмитриеву (Черубину де Габриак, куда менее благодарную, чем Вайолет) в 1910 г. – «Всеволоду Николаевичу»⁹³ (Васильеву?); М. Цветаеву в 1911 г. – С. Эфрону; М. Кювиле (в отдалённом будущем жену Р. Роллана) – князю Кудашеву. И, ограниченный мною 1915 годом, им список на самом деле не ограничивается. Все эти «подруги» в разное время становились гостями Коктебельского дома, из него и разлетались, освобождённые психологически, по ветру своих судеб.

Дом первой гостьей принял в 1906 г. М. Сабашникову, вступившую в него молодой хозяйкой, но так и не ставшую ею: «Может быть, Коктебель потому чужд Маргоре, что в нём нигде нет Христа? ...В линиях этих обнажённых холмов... Волошин всё явственней ощущает грустную и строгую красоту античного Средиземноморья»⁹⁴, но также и потенциальную мощь теперь пустынного – «лежащего под паром» – края ойкумены.

Строительство коктебельского дома, в основном, было завершено в 1903 г., и в это же время мечта о Маргарите Васильевне как о суженой внезапно одушевляет этот кусок чуждого дотопе Волошину побережья. Ещё в начале 1903 г. Волошин исполнен готовности ехать на пять лет в Азию – учиться в буддийские монастыри. После встречи с Сабашниковой планы эти не сразу отпали, но отпала сама необходимость в поездке: Маргоря источает обаяние мистической восточной «пустыни», давно пленившей воображение Волошина.

В начале их знакомства Волошин мельком видит Сабашникову в японском халате и отмечает это в дневнике. Прилежно записывает (чем-то очень важные для него) слова своей «царевны Таиах» с капелькой бурятской крови в жилах: «Я очень дальнорка. Мне доктор сказал, что мои глаза – для степи... что они не могут переносить города – всё тесно для них... Мои предки были кочевник<и>» (3, 142).

Маргарита поначалу едва ли догадывается о произведённом ею впечатлении, собственным же первым впечатлением о нём она позже с Волошиным поделится, зачитав дневниковую запись: «Познакомилась с очень противным художником на тонких ногах и с тонким голосом» (3, 144). Однако новая их встреча в начале лета 1904 г. принесёт перемены: Волошин подарит юной художнице «свой Париж», Маргарита же станет присматриваться к вдохновенному «дарителю».

Его очевидная влюблённость покажется привлекательна настолько, что девушка позволит себе эксперимент, проговорив: ««У меня мучительное чувство, когда люди мне вдруг надоедают... Они совсем в этом не виноваты... И чем они меня больше любят, тем меньше я их могу выносить... Ну вот, я Вас предупреждаю». Чувство падения в провал», – записывает в дневник Волошин. И, потрясённый, в той же записи от 5 июня 1904 г. впервые ловит на кончик пера ключевой образ своей будущей статьи «Аполлон и мышь», продолжая: «Разговор непринуждённый, даже смех. Точно ничего не было. Но за этим мысль.

Мышка бежала
Хвостиком вильнула
Яичко упало
И разбилось...»

(3, 57).

Так трещинка пробегает (тот самый провал!) не по аполлиническому – по эротическому сну. Но сон полуосознанной любви может быть разбит не только неразделённостью: страсть, как ни странно, может вызвать пробуждение. В отсутствие девственно беспечной Маргори является Волошину первая страсть, позволившая преодолеть плачевный юношеский дуализм – несовместимость платонической влюблённости с физиологической потребностью.

Снова весна, уже 1905 г. В своём новом раздвоении (неземная любовь или страсть) Волошин видит грех перед мгновением, попрание заповеди М. Швоба любить каждое: «Тайный трепет жизни, который отличает прохождение явления, преломлённого в отдельном моменте, сквозь поле нашего сознания» (4, 63), – трепет жизни замирает, лишь только мысль отбивается от мгновения в будущее или прошедшее. Тотчас живая политеистическая множественность (благоговения, сострадания, нежности, вождения) пропадает, выявляя «мёртвую натуру» (натюрморт) чего-либо одного.

Смотреть и чувствовать через Швобовский магический кристалл мгновения стоит усилий, превосходящих напряжение посетителя «Осеннего салона» в Париже, о котором Волошин писал: «Каждый раз, когда погружаешься в эти залы, затканые мозаикой разноцветных холстов, кажется, что смотришь на мир сквозь тысячгранный глаз мухи <...> У мухи тысячгранность впечатления соединяется в один образ, но слабый человеческий мозг не приучен вековым опытом поколений к таким синтезам, и потому <...> остаётся жуткое ощущение, точно тысячи глаз выросли по всему телу, подобно чудовищной накожной болезни, и каждый из них посылает свой луч в воспалённый мозг» (4, 228). «Вечная иллюзия человечества, что не может быть двух истин» (3, 58).

Лето 1905 г. шло, тысячгранный кристалл мгновения не хотел произрастать в душе Волошина, там пикировались «мистер Хайд» с его «огненной грёзой» и «доктор Джекил» со своей «светлой грустью». Наконец, оба покаялись Маргарите Васильевне, и Волошин приехал к ней в Цюрих рассказать сказку, ту самую, про золотое яичко и простое.

А Маргарита, словно предостерегая, расскажет жениху свою «сказку»: «Я помню – мне было лет 8 – девочку лет 4-х... Очень хорошенькую... Я её не любила, но была странная притягательность для меня. Я её привязывала к дереву, раздевала, жала ей руки так, чтобы ей было больно, чертила вокруг неё круги, шептала какие-то страшные слова, водила её по разным тёмным местам» (3, 154).

Маргоря тревожит чувственность молодого поэта и любит её, но золотой сон с ней для Макса непреодолим. Они обвенчаются весной 1906 г., и Аморя не позволит разбить в их браке «золотое яичко» мечты. Летом, три года спустя одушевления Коктебеля мечтой о Таиах, царица Киммерийской пустыни – живая Таиах ступит на эту землю. Зимой же, в Петербурге, платонический роман супругов Волошиных охватит агония.

Психологические школы XX в. снабдили духовный путь человека «дорожными указателями», теперь мы не ошибёмся на расстани и вовремя будем оповещены о пересечении «городской черты» пункта назначения. С облегчением мы сами готовы навесить готовый ярлычок на представшее Неведомое, чтобы укротить его и больше не думать о нём. Психология, обогатив понятийный аппарат, почти лишила человека XX столетия

непосредственности поэтической рефлексии. Мы опознаём нечто ещё до того, как предпринимаем попытку понять это. И удивляет нас невинность нравственных блужданий столетней давности, в которых всё является, как первый раз во Вселенной.

Чего бы проще – поставить на «тителе» романа Макса и Амори штамп садо-мазохистского комплекса (ах, не зря ясновидящая А.Р. Минцлова, пророча поэту близкий союз с любимой, зачем-то звала его на прогулку к особняку маркиза де Сада в Париже)! Однако, расставляя «указатели», мы неизменно забываем, что всякий пункт на человеческом пути – транзитный, и безымянные тропы снова расходятся из него во все стороны.

«Я благодарю за каждый миг боли, я благодарю того, кто нечаянным ударом по камню выявит живой источник <...> Укрась мои серебряные рожки пурпурными розами и принеси меня в жертву <...> Мне не будет больно?..» (3, 131, 153) – «всем сердцем молила о гибели» Макса Маргарита. Но идеал «душегуба» и тирана обрела лишь в Вячеславе Иванове: «Мне было сладко, когда он бил меня» (3, 160).

И вот на «Башне» уже пламенеет оргия взаимоотношений, которую будто предвкушал М. Волошин, едва встретив Амору:

Я ждал страданья столько лет
Всей цельностью несознанного счастья.
И боль пришла, как тихий синий свет,
И обвилась вокруг сердца, как запястье.
(2, 24)

«Тебе больно? Мне не страшно тебе делать больно. Я гвоздь. Я и его распинаю, и тебя <...> Я только теперь полюбила тебя. И я тебе делаю больно с полной уверенностью, что так надо <...> Я ещё больше буду тебе делать. Ты должен воплотиться, Макс» (3, 159, 161), – зачарованно фантазировала Аморя (возможно, торопясь разделить с «доктором Джекилом» боль, причинённую ей год назад «мистером Хайдом»).

Волошин бежит в Коктебель. Вероятно, там он пишет свою статью «Откровения детских игр», в которой центральное место займёт анализ только что опубликованных детских воспоминаний А. Герцык. Аделаида Казимировна, знакомство Волошина с которой состоялось на «Башне» Иванова бурной минувшей зимой, становится наперсницей Макса в Крыму. К сёстрам Герцык поэт совершает многочасовые переходы по опалённым зноем киммерийским холмам ради многочасовых же бесед, пытаясь осознать разразившееся между ним и Аморей.

Петербургской зимой и крымским летом 1907 г. А. Герцык связана в представлении Волошина с Аморей. Не удивительно поэтому, что, получив повод в виде записок поэтессы,

Волошин публикует свои размышления о Маргарите – о Зле, невинно распустившем свой венчик на нежном стебельке её невнятной души.

Сквозь все ранние воспоминания А. Герцык⁹⁵, написанные откровенно и непосредственно, вне искушения (ещё не вошедшей в моду) психиатрической самодиагностики, красной нитью проходят чувство неизбывной вины (интуиция первородного греха?) и жажда суровой кары. «Восторженное волнение» вызывала у Адель в детстве игра с сестрой в истязаемых невольников. Игра, столь похожая на игру с подружкой маленькой М. Сабашниковой, что Волошин в 1907 г. именно на её примере намечает свою концепцию преодоления... *добра и зла* в упомянутой уже статье «Откровения детских игр».

На мой взгляд, в основе этики М. Волошина, представленной в его критических произведениях и в поэзии, лежит именно политеистическое преодоление дуализма посредством признания сакральности феноменологического многообразия. С этой точки зрения благочестивые воззвания моралистов не менее греховны, чем циничное злодейство: моралисты забывают, что прародители вкусили от древа познания не только зла, но *добра* и зла! Влекущий к добру разделяет ответственность грехопадения с во зле искушённым.

Волошин полагает, что «жуткие игры» характерны для детей вообще как следствие «переразвития чувствительности» (как чувственность, по мысли Волошина, рождается из стыда, так жестокость возникает из сострадания). Примеры жестокости оскорбляют нравственное чувство взрослого, вызывают жалость к жертве и негодование в отношении мучителя. Оно, при благоприятном для мстителя стечении обстоятельств, приводит к жестокому возмездию, то есть к новым истязаниям новых жертв.

Один способ разомкнуть порочный круг – толстовское непротивление злу насилием. Примечательно, что Волошин, с детства склонный практиковать этот метод⁹⁶, почему-то именно в 1907 г. вдруг отвергает его теоретически (как отстраняющий, но не устраняющий зло), ищет иной способ преодоления зла. Волошин чётко сформулирует его тремя годами позже, в статье о Л. Толстом.

Максимилиан Волошин в 1907 г. не в состоянии отстранить зло простым непротивлением, как некую внешнюю угрозу, поскольку на этот раз «цветок зла» благоухает в самом его сердце, ибо в нём живёт Аморя. Ибо, задолго до своего нежданного цветения вросши корнями в святая святых души поэта, там она и распустилась «цветком зла». Иронический отголосок внутренней горячей полемики Волошина с Л. Толстым проникает в статью о детских играх: «Николенька <...> начинает ожесточённо морализовать по точно тем же логическим методам, по которым теперь продолжает морализовать восьмидесятилетний Толстой. Сознание Толстого начинается с различения добра и зла. Игра же чужда морали, она до добра и зла» (4, 497).

Кошмарный опыт петербургской зимы вознёс Волошина над традиционной моралью: нравственные эксперименты Вячеслава и Лидии аморальны, как всякое «естествоиспытательство», «пляски между кинжалами» не искушённой в чувствах Амори по-детски инстинктивны и, следовательно, вне-моральны. Приняв Аморию, давно включив её в собственное Я, Волошин тщится принять и то новое, что открылось в Маргарите. На «Башне» он мечется от ненависти к Иванову до эротических экстазов, пытаясь увидеть Учителя глазами Амори, стать ею: «Опять у меня был порыв любви к нему. Мы держались с ним за руки. Я чувствовал, что отдаю ему Аморию радостно и совсем. Я целовал его голову и его руки» (3, 164).

То вхождение в женский образ, которое не удалось Волошину в 1907 г. всерьёз, шутя получилось у него два года спустя, в ходе знаменитой мистификации, явившей миру Черубину де Габриаак. Тогда поэт, войдя в роль загадочной красавицы, заочно пленил сердце С.К. Маковского. В записи Т. Шанько воспоминания об этом самого Волошина звучат так: «Если в стихах я давал только идеи и принимал как можно меньше участия в выполнении, то переписка Черубины с Маковским лежала исключительно на мне <...> Нам удалось сделать необыкновенную вещь: создать человеку такую женщину, которая была воплощением его идеала и <...> была призрак» (2, 185, 189).

Именно с попытки эмпатического принятия Амори в 1907 г. Волошин (спасая рассудок?) соскальзывает в идентификацию игры (не той игры, где всё «понарошку», но игры архаичного ритуала, игры театральных подмостков, наконец, детской игры отождествлений – серьёзной жизни!): «Маленькая девочка с равной остротой принимает в свою душу и мучителей, и мучимых. Жестокость порождается из жалости. <...> и больше того, <...> существует некое *единое чувство к жизни* <...> Неосознанное ещё разумом человека, это чувство не имеет имени в человеческом языке. Но в сонном творчестве детской игры оно является в своём сверхчувственном единстве, отливая радугами обеих полярностей» (4, 503). Тысячегранный Швобовский кристалл мгновения (радужный) возник, наконец. Процесс кристаллизации начался. Макс «воплотился», по предсказанию Амори.

Итак, причина жестокости (детских игр в том числе) – не в «дьявольской» натуре человека, оппонирует Шопенгауэру Волошин, а в сострадательности её. Этот очередной парадокс Волошина – не словесная игра (как и все остальные), но констатация очевидного для Макса отсутствия дьявольской природы любимой, Амори. Если и парадокс, то в кровавых муках рождённый. Как всегда, собственный душевный опыт, обогащённый эстетическими впечатлениями, породил не единственное дитя: с 1913 по 1916 годы М. Волошин выступает с лекциями, тема которых «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве» (1, 61).

Моралист должен откреститься от «беса», назвать его по имени и заклеить загодя припасённым клеймом. Волошин стремится безымянного «беса» признать: объять собственной личностью, вобрать в неё, как тело вбирает тень под полуденным солнцем, преодолевая все антиномии мира. От лица Господа принимает Падшего Ангела (не требуя покаяния!) как блудного сына. Не в Добро, а в нерасколотый множественный Унивёрсум. Любить, не требуя для себя ни сладости простить, ни умиления чужому раскаянию. И тем самым оправдать. Вот в чём заключается «игровая этика» М. Волошина.

Аделаида ли Герцык, Аморя ли, сам ли Макс – та не ведающая, что творит, «маленькая девочка», которая истязает, чтоб упоительно жалеть, и жалеет – чтобы страдать так отраднo?.. Во всяком случае, вот ещё одно свидетельство того, что «Откровения» вдохновлялись не столько чужими детскими воспоминаниями, сколько свежими собственными переживаниями. Едва в ноябре 1907 г. волошинская статья выходит в «Золотом руне», Макс читает её теще, М.А. Сабашниковой (матери обоих супругов посвящены в коллизии их семейной жизни), и они полночи после этого говорят об Аморе: «Мы говорили о том, что именно теперь только образовалось у Амори отношение к жизни, как к игре, что теперь она живёт в детских грёзах. Я страдаю той же болезнью, как и Аморя» (3, 192).

«Игровая этика» Волошина, противостоящая безнравственности морализаторства, эпатировала публику: «<...> докладчиком был Максимилиан Волошин, великий любитель и мастер бесить людей. В годы гражданской войны белые багровели от его большевизанства, а красных доводил до белого каления речами вовсе противоположными. В тот вечер вздумалось ему читать на какую-то сугубо эротическую тему – о 666 объятиях или в этом роде»⁹⁷, – так неожиданно (в контексте нынешнего процесса «канонизации» М. Волошина) поминает В. Ходасевич его выступление в Москве зимой 1907 г.

Лекция на самом деле называлась «Пути Эроса» (см. 1, 13) и являлась всего лишь неординарным анализом «Пира» Платона (разумеется, невольно привлечённого к анализу собственной ситуации). Чтобы прочесть её, Волошин вырвался на несколько дней из пекла Ивановской «Башни» – мира ища, никак не скандала! Но не переоценил ли Максимилиан Александрович свои силы (и силы полдневного светила), дерзко взявшись вобрать в себя Тень без ущерба для собственной души? Годы Гражданской войны покажут это.

Однако уже в 1910 г. «игровая этика» Волошина настораживает не только «буржуа»: «Вы дитя и Вам нужны игрушки», – эта строчка из стихотворения М. Цветаевой нередко цитируется авторами для подтверждения «детскости» Волошина в её положительном аспекте. Например, Э. Розенталь, приведя её, восхищается: «Точно в цель: любознательность

и стремление к знакомству со всем новым, свойственные детям, не покидали Макса всю жизнь»⁹⁸. Однако не стоит забывать, что сразу за цитируемой строкой у Цветаевой следует:

Потому я и боюсь ловушки <...>
Вы дитя, а дети так жестоки:
С бедной куклы рвут, шутя, парик»

(I, 101)

Макс Волошин, действительно, проявлял живейшую любознательность ко злу – актуальную личностную потребность, рискуя собой... *и ближними*, балансировать на краю пропасти. Святость в христианском смысле не прельщала «коктебельского мудреца», у него были иные цели: «Будда спросил святого, чем он хочет быть до достижения окончательного совершенства – 2 раза демоном или 6 раз ангелом, и святой ответил: конечно, два раза демоном» (3, 148).

Во всяком случае в 1907 г. этика Волошина только начинает формироваться в процессе игровых идентификаций, андрогинных в том числе. «Будьте нежны к людям. Будьте внимательны. Будьте чистым зеркалом» (3, 119), – наставляла Макса Аморя. И он постарается следовать её заповедям много лет спустя кончины их брака. Это Маргарита острой болью расставания запечатлела в сердце Волошина то, что он узнает в метафоре Анри де Ренье – в его «женщине у фонтана». Маргариту – «девушку, отвергшую близость с любимым» и с огнём играющую – Волошин примет в себя, с ней, в страстной попытке понять, отождествится. На Башне Вяч. Иванова в начале 1907 г. нащупает Волошин стержень своей будущей антитолстовской концепции: *люди на земле не для того, чтобы отвергнуть зло, но чтобы преобразить, просвятить, спасти его, а спасти и освятить зло можно, только приняв его в себя и внутри себя, собою его освятив.*

И вот уже это не воображаемая Маргарита наказывает сама себя, отдаваясь каждому встречному (мстительная фантазия отвергнутого мужчины), а Макс Волошин, не сумевший любить Аморя так, как ей нужно было (жестокий там, где нужно было щадить, и жалостливый тогда, когда нужно становиться жестоким), не сумевший понять Единственную, накладывает на себя эпитимию «многолюбия». Потрясённый уроком своего брака, Волошин переворачивает, принимает на себя так перекликающийся с его личной историей сюжет рассказа «Неожиданная чаша». Сам становится, так сказать, его «героиней». Отныне он станет учиться дарить свою любовь – всем. Но дарить так, чтобы любовь эта, действительно, стала живительной водой творчества, вдохновения для того (той), кто пригубит её из протянутой чаши.

С 1907 г. до Первой Мировой войны количество летних гостей-постояльцев в доме Волошина год от года увеличивается. Именно в это время устанавливаются в Доме поэта

«традиции бесплатного убежища для художников и поэтов»⁹⁹, по выражению самого М. Волошина. Всё это – личные друзья Волошина. Знаменитые мистификации, театральные действия, легендарные поклонения светилам, богам и духам гор и ручьёв – в числе упомянутых традиций.

Прерванные в Гражданскую войну необходимостью дать приют гонимым не-художникам и не-поэтам, в середине 1920-х годов эти традиции возобновляются. Своего апогея коктебельское гостеприимство достигает в 1928 г.: «За этот сезон через Дом «прошло» рекордное количество постояльцев: 625!»¹⁰⁰, отмечает В. Купченко. И так почти каждый год. Теперь со многими своими гостями Волошин впервые видится только в Коктебеле. «Сердце снова готово принять людей, которых пошлёт судьба – со всеми их горестями, слепотой, неумением жить, неумением общаться друг с другом – со всем, что так мучит нас летом»¹⁰¹, – пишет он. Это «дело, которое сейчас является делом всей нашей жизни»¹⁰².

Биограф Волошина В. Купченко (2, 13) насчитал 112 современников, помянувших в своих мемуарах коктебельского «странноприимца», в составленной Купченко картотеке добрых знакомых Максимилиана Александровича – более шести тысяч имён!

«То, что было ниспослано как дар одному, должно вернуться в мир как безлика, безвестная жертва всем» (4, 104–105), – так понимал М. Волошин суть «послушания», принятого на себя женщиной у фонтана Анри де Ренье. «Прохожий, прими эту чашу из моих рук... Пей из неё медленно или быстро, как велит тебе жажда... Ты узнаешь одну из тайн счастья и, может быть, истинный смысл любви...», – обещала женщина путнику.

В роли героини де Ренье поивший тысячи прохожих (бывало и проходимцев) влагой вдохновения – водой Кастальского ключа, бьющего из его собственного сердца («Я – голос внутренних ключей, // Я – семя будущих зачатий» (2, 100)), Волошин активировал архетипическую модель кормления-оплодотворения – *андрогинную* модель духовного наставничества. Оттого и казался женственным многим своим подругам, что личной катастрофой в момент брачного фиаско был рукоположен в сафический сан «жены оплодотворяющей».

Помимо психоаналитических параллелей, что-то, правда, и в этом любовном пестовании, и в неизменных проводах замуж подруг, что-то и в этой Волошинской печали («О, если бы научиться желать для себя» (3, 111)) – во всём этом что-то чудится сафическое! Особенно если забыть современное нарицательное и вспомнить античное значение и школы Сафо, и самого поэтического острова – легендарной пристани вещей головы Орфея. Недаром Киммерия, столицей которой в XX в. стал Волошинский Коктебель, считалась землёй

амазонок, как Лесбос – родиной «амазонок» в том смысле, который «поздняя» М. Цветаева усматривала в этом слове.

Сафические аллюзии можно заметить и в ноябрьском 1921 г. письме к М. Волошину М. Цветаевой, в котором она пересказывает свой диалог с Волькенштейном (экс-супругом Софьи Парнок) во время составления записки Луначарскому о голодающих писателях Крыма. Цветаева находит нужным передать адресату среди прочего и обмен следующими репликами: « « – Но С<офья> Я<ковлевна> – женщина и моя бывшая жена!» – «Но Макс – тоже женщина и мой настоящий (indicatif present) друг»» (НСИП, 292) (какое искушение – вместо «тоже» прочесть «такая же»!).

И это определение Волошина, как можно было бы подумать, вовсе не утрачивает для Цветаевой (и не только для неё) смысл вне полемического контекста. Сравните: «Вся мужественность, данная на двоих, пошла на мать, вся женственность – на сына, ибо элементарной мужественности в Максе не было никогда» (IV, 188); «он, такой женственный в жизни» (IV, 174); «не мужчина, не женщина, не ребёнок» (НСИП, 14). Не женственностью ли героя своего «едва» или «так и не» начавшегося романа объясняют подруги Волошина скорое окончание оно, объясняют то насмешливо, то благоговейно?

Сам М. Волошин сознавал «пол» в себе как не более, чем прихоть актуального телесного воплощения:

Мир отрывочен и пуст...	Что одни зовут звериным,
Непривычно мне сознанье	Что одни зовут людским –
Знать его как сочетанье	Мне, который был единым,
Лишь пяти отдельных чувств.	Стать отдельным и мужским!

(2, 23)

Вообще, несколько карнавальная даже, игра пола в Коктебеле приветствовалась. Сколько бы не объясняли легендарную рубаху до колен летнего Макса жарой ли, живописной ли стилизацией под античность, обе эти рационализации почему-то не распространялись на дам Волошинского «обормотника», которые (конечно, потому, что так удобно было карабкаться на скалы!) ходили по Коктебелю в турецких шароварах.

Не всем коктебельский травести-маскарад был понятен. Странник эстетской концепции Волошинских «стилизаций», А. Труайя, например, недаром допустил характерную ошибку, знакомя своих читателей с Е.О. Кириенко-Волошиной, «владелицей живописной виллы в этом курортном месте»: «Немецкое происхождение и задорный характер отличали от всех эту женщину, носившую греческие туники и античного покроя сандалии»¹⁰³. Весьма изысканно! Но, увы, г. Труайя: «туники» (скорее, хитоны) носил сын, матушка же с юности предпочитала брюки, туникам – крымские «кафтаны».

Она и была в Коктебеле тем «матриархом», которого в шутку прочил Волошин феодосийскому обывателю: «М.А., <...> чем же всё это кончится?» *<шёл 1920 г. ...>* «Матриархатом». <...> «Как?» <...> «Просто, вместо патриарха будет матриарх». <...> О женском владычестве слышала от Макса ещё в 1911 году» (IV, 194–195).

Биографические и литературные последствия непростых отношений М.А. Волошина с такой своеобразной матерью, к тому же рано овдовевшей и воспитавшей его без отца, – благодатное поле деятельности для классического, фрейдистской школы, психоаналитика. Но не наша задача. Ограничусь лишь утверждением, что своей нераздельности с матерью, её генам и широте взглядов Елены Оттобальдовны поэт обязан собственной душевной пластичностью, актёрской страстью к полиидентификации и лёгкостью своих андрогинных перевоплощений.

Ещё в Цюрихе, где состоялось счастливое «мистическое обручение» Макса и Амори, Волошина начинает преследовать образ Орфея: «И она дремлет <...> и лицо её – лицо юноши Орфея <...> И она лежит у меня на коленях с распустившимися волосами, бледными глазами <...> Отречение – это высшая степень желания» (3, 143–145). И обратное, теперь Орфей – он: «На днях я видел во сне, что она держала мою голову в руках и гладила» (3, 59).

По мёртвым рекам всплески вёсел,
Орфей родную тень зовёт
И кто-то нас друг к другу бросил,
И кто-то снова оторвёт...

Бессильна скорбь. Беззвучны крики.
Рука горит ещё в руке.
И влажный камень вдалеке
Лепечет имя Эвридики.

(2, 29)

Здесь не только боль утраты, не только Орфей и Эвридика, здесь также голова Орфея на Лесбосе... Сравните со сценой из рассказа Анри де Ренье. Волошин дословно приводит этот фрагмент в своей, соимённой французскому поэту, статье 1910 г.: девушка находит у реки голову Орфея и засыпает с ней на коленях. Но белые павлины выклёвывают мёртвые глаза, и те расцветают, подобно драгоценным камням, во множестве на веерах павлиньих хвостов. Тоска, которой веет от этой сцены, как и во всём раннем творчестве А. де Ренье – это «тоска предстоящих воплощений» (4, 58), – резюмирует Волошин.

«Искусство – это павлиний хвост пола <...> Искусство или ребёнок – две цели» (3, 72), – когда-то записал Волошин в раннем своём дневнике. Ребёнка у Волошина не будет, он породит только «духовных чад» (из которых, по его признанию, М. Цветаева – «старшая» (IV, 196)), оставит «потомство» только в искусстве.

А миф об Орфее, что тревожил душу во времена недолгого счастья с Аморей, что так оказался востребован Волошиным в лето их расставания, станет одной из «программных» мифологем ближайших лет жизни поэта.

Весной 1907 г. бежав из Петербурга, затем, после недолгой встречи с женой, и из Москвы в Коктебель, Волошин, как ни странно, не от Маргариты бежал, а за ней – «по её душу», как Орфей когда-то:

Спустишь в базальтовые гроты...
Вглядись в провалы и пустоты,
Похожие на вход в Аид...
(2, 65)

Душу Амори-Эвридики Макс пытался не только выманить из «царства теней» ежедневными письмами к ней и к самому Гадесу (Вяч. Иванову, который вскоре, в самом деле, «обручится» со своей Персефоной-Лидией «её смертью»¹⁰⁴), но и магически заклясть «утраченным жертвенным искусством плетения венков» (3, 172).

Символика венка открывается в 1907 г. Волошину наряду с другими откровениями, впервые дарованными ему киммерийской землёй в то лето. Волошин задумывает статью об искусстве плетения венков, но не напишет. Будет только плести: украсит дом душистыми гирляндами к приезду Амори. И преждевременно похвастает перед А. Герцык успехом своей магии: «Венки из полыни и мяты, которыми мы украсили её комнату, покорили её душу во сне своим пустынным ароматом»¹⁰⁵. Не сможет Волошин, как и Орфей не смог, удержать струящийся обратно во мглу «безгрешности порочного цветка» (2, 71) девичий призрак:

«Скорее, мы будем как дети
Кружиться, цветы заплетая»...
– Мне, смертной, нет места на свете...
(2, 49)

Позже М. Волошин достигнет совершенства в искусстве плетения... венков сонетов. Себе же (в память об Аморе?) оставит «наивный и горький»¹⁰⁶, легендарный в будущем не менее, чем Волошинский «хитон», полынный веночек на голове («Amori amara sacrum» назовёт он цикл стихов, посвящённых М.В. Сабашниковой, – «Любви горечь святая», *полынная горечь любви*).

Кто, как Орфей, нарушив все преграды,
Всё ж не извёл родную тень со дна, –
Тому в любви не радость встреч дана <...>
А тёмные восторги расставанья.
(2, 42)

Эти строки Волошин искусно вплетёт в «Звёздный венец» («Corona astralis») своих сонетов Черубине. «Бледные глаза» цюрихской Амори, как очи Орфея у де Ренье, претворятся в «воплъ тоски, застывший глыбой льда» (2, 92) волошинской «Lunaria» 1913 г.

Но эскиз «ключа» (2, 34–35) к этому блестящему венку сонетов сочинён Волошиным всё тем же летом 1907 г., на острие тоски по «лунной сказке» (2, 28) царевны Таиах.

Упустив свою супругу в вечность (слишком *неотрывно* на неё оглядывался!), Макс преображается, спасая дар и рассудок андрогинной трансформацией. Он уже не Орфей, но лесбосская дева Анри де Ренье, несущая подругам голову (вдали, менадам, осталось тело) гимнопевца, голову, которая вот-вот раздробится на «тысячу очес» – всевидящих – всех будущих поэтов.

За своей Эвридикой погружался Макс в недра Карадага в 1907 г. В мае 1911 г. – за Эвридикой?.. Нет, за Орфеем, за зорким и горьким (от всеведения и утрат) взглядом его, – для юной спутницы, уже, увы, познавшей и тоску Орфея по ушедшей, и тоску поэтов по Орфею, глазам его и вещим устам.

По странному совпадению, юная спутница Волошина – ещё одна «дева, отвергшая перспективу супружеского ложа с любимым» (кстати, поклонником Орфея) ради горькой жажды слов. Как путник, принимающий чашу из рук женщины де Ренье, Марина Цветаева остро нуждается, именно теперь, в том, чтобы постичь «одну из тайн счастья и, может быть, истинный смысл любви...» (4, 104).

На быстрой лодке (с турками на вёслах) спутники всплывают под каменные своды. И в этот миг Макс воплощает собой всех: себя прошлого, Амору, нелепый опыт с Черубиной, фантазмы де Ренье – и деву с головой Орфея, и женщину с хрустальной чашей вдохновения в руках... Макс – все и никто в этот миг Учительства:

« – В Аид, Марина, нужно входить одному. И *ты* одна вошла, Марина, <...> я не в счёт, я только средство, Марина...» (IV, 196).

Женщина у де Ренье как будто продолжает: «Слушай меня <...>, а когда я кончу, ты меня не увидишь больше. Тень растёт быстро, и я буду входить в неё по мере того, как она будет вырастать» (4, 104).

«Киммерия. Земля входа в Аид Орфея, – так и сохранит в памяти заворожённая ученица. – <...> Макса, введшего меня в Аид на деле, введшего с собой и без себя – мне никогда не забыть. <...> Острый глаз Макса на человека был собирательным стеклом, собирательным – значит зажигательным. Всё, что было своего, то есть творческого, в человеке, разгоралось и разрасталось в посильный костёр и сад. <...> Знаю, что для молодых поэтов, *со своим*, он был незаменим» (IV, 195–196, 206–207)¹⁰⁷.

Глава третья. ВРЕМЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ. ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТНОГО МЕТАМОРФОЗА.

1. Субъективное время раннего творчества Марины Цветаевой

Метаморфозы во времени

Германская романтичность, горячая кровь южных племён, польская гордость объединялись русской широтой души, тем самым врождённым благородством сердца. Вот происхождение, вот и четыре измерения Я-концепции юной Марины Цветаевой.

Романтичность, страстность, гордость...

А что есть романтика? Вечная тоска души, стремящейся к свободе: к власти над расстоянием, над временем, над всемирным законом... оттолкновения (тяготение – не более, чем жажда преодолеть неизбежное «между» – атомами ли, душами людей – закон один).

Романтика – извечное стремление души к всегда- и вездесущести. Романтика приводит к одиночеству – трагедии магнита и куска металла, вдруг понявших бы невозможность слиться центрам манящей в них силы или же сбросить с себя тяготящее бремя тяготения.

Некогда создали богов жажда и одиночество, две составляющие романтики. А «романтизм – это душа» (VII, 647), – утверждала вслед за В. Жуковским М. Цветаева.

Цветаевская «страстность» – нечто иное, как кульминация её романтичности: страстью названо отчаяние одиночества, готовое уже хлынуть через край и в эту секунду излившееся в свою противоположность-утешение. Взрыв такой страсти – не безумие, но естественная защита психики от него. Поэтому страстность, как и восторженность, как и сентиментальность «додвадцатилетней» Цветаевой – всегда немножко самообман, как и всякое утешение. Воображение уносит в подобие миров, в которые путь от века заказан: «дух создаёт, чего ему недостаёт»¹⁰⁸. Страсть – те же стремление и тоска, но парализованные на мгновение блистательной мнимостью слияния. Слияния с окружающим миром, с иным временем, с чужой душой.

Чем больше страстей кипит в человеке, тем жарче его тоска, тем нестерпимее одиночество. Юная Цветаева понимала природу своих «бурь». Из ещё не увековеченного в ту пору Р. Ролланом «дух создаёт, чего ему недостаёт» – простой вывод: чем больше создаёт, тем меньше «достаёт» ему.

А гордость? Страж на границе двух миров. Неумолимый, никому не подвластный, ни птице не дающий пролететь сквозь запрет своей поднятой ладони – ни из реальности в мир

романтики-мечты и воображения-страсти, ни обратно. Гордость – дух отчуждения, помимо воли человека (а часто и против неё) усугубляющий одиночество.

Есть и другой страж, может быть, более грозный: «Каждая книга – кража у собственной жизни» (VI, 46)! Да, но не только потому, что они раньше времени, раньше опыта дают нам знание. Не только потому, что книги отнимают свежесть восприятия юными жизни. Не только потому, что, благодаря чтению, мы начинаем делать выводы в те годы, когда должны бы ещё только смотреть, и слушать, и впитывать. И даже не только потому, что часто ложен книжный «опыт» и мёртв («Наше сердце о книги пылится, // Но не умнеет» (I, 149)), – это ещё не самое страшное: жизнь всегда отыщет неожиданное, каждый встретит новое, сродное собственной неповторимости.

Страшно вот что: книги искажают, отнимают у реальности скорость течения времени: «в эти <...> часы совершалось больше драматических событий, чем у иных за всю жизнь. То были события, происходившие в книге»¹⁰⁹. Месяц – год – десятилетие... промелькнёт в сознании за пару дней, в которые прочитан очередной том? На страницах его опущены ничего видимо не меняющие реальные промежутки времени. И вот уже день юного читателя наполнен до краёв страстями и событиями всей жизни героев! На этот яд противоядие одно: наш возраст – привычка к минутам, часам, годам, текущим медленно, как водится (а протекающим быстро, пока однажды и собственная жизнь не предстанет коротенькой новеллой начинающего беллетриста).

Однако если с первых лет пробуждения сознания мы во власти концентрированного времени книг, то оно и может стать временем жизни нашего духа. Вот она, вторая граница меж двумя мирами. М. Цветаева во всю жизнь не преодолела эту грань: «не снизошла» до неё («Ne daigne» (IV, 624)).

Только много позже, когда поневоле придётся коснуться мира событий и людей, кроме прочих малоприятных открытий, предстанет романтику черепаший шаг «мирских» дней, непробудный сон повседневья человеческих чувств. Тот, кто испугается, покалеченный, но выпадет однажды в осадок реальности. Кто возмутится (борьба не на жизнь, а на смерть!), тот не забудет счастья детства и юности, когда так привольно жилось, и полно, и радостно. Разве сможет романтик променять царственное блаженство власти над временем на рабское копошение в его песчинках?! Уплотнённость своих чувств во времени он сочтёт плотью самого времени, по праву романтизма требуя её от реальности... по праву реальности её не получая. (И сколько окружающих, быть может, пострадают от непосильного для себя бремени такого темпа, от невыполнимости требований рвущегося «из дней» (см.: II, 137) обратно бунтаря). В свои восемнадцать лет М. Цветаева возмутилась.

В её детстве гибельная надёжность книжной крепости была непроницаема. Но с годами стены ветшали, тени, населявшие её, стали трепетать и развеиваться от проникавших сквозняков, и душа начала постепенно сознавать своё одиночество, наготу и незащищённость. Вот тогда пришла пора строить крепость самой, подбирая и обломки прежней, построенной для неё чужими (умершей теперь матери, навсегда теперь покинувшей её старшей сестры) руками. Юная Марина строила, борясь с ветрами, завлекая в своё укрытие новые тени. В это время и родился Поэт.

«Можно тени любить, но живут ли тенями // Восемнадцати лет на земле?» (I, 98). Теней мало, и не только девушке в восемнадцать лет, теней уже давно мало для бешеного, мгновенно поглощающего то, на что другим – годы! – ритма Цветаевой.

И, осознанная, неотвратимость своего одиночества порождает страшную, на всю жизнь, тоску. Тоска романтика... вспышки страстей – мнимое утешение тоски... и, уже иная, тоска одиночества души, израненной собственной гордостью. Три тоски – три основы, три стихии и три бича, прогнавшие М. Цветаеву по этапам её жизни.

ПЕРВЫЙ ЭТАП. Детство (1892–1906 гг.) и отрочество (1906–1908 гг.). До тринадцати лет идёт формирование того, что потом составит основу жизни и её опору.

Несмотря на свою внешнюю мягкость, отец Марины, Иван Владимирович Цветаев, был далёк от жизни своей жены, как всегда будет чужд заботам детей – неизбежный эгоизм увлечённого человека, эгоизм самоотвержения во имя главного дела жизни, создания Музея изящных искусств.

И с самого их рождения мать, Мария Александровна, заключает дочерей в мир своего одиночества, своей боли, своих «почему» (см.: V, 30), уже узнаваемых ими в звуках рояля прежде первого прочитанного слова. Мать вела дочерей по дебрям недетских, выстраданных ею в юности книг «мимо // Горькой жизни помыслов и дел» (I, 10): Анри де Ренье, Гейне, Гёте, Гёльдерлин, Гюго, Ламартин, героический эпос, рыцарские романы.

Почти полностью изолированные от сверстников, дочери Марии Мейн привыкли жить каждая в своём одиночестве (несомненно, близость между ними была, но, не говоря уж о несходстве характеров, и два года разницы в возрасте – пропасть непреодолимая).

Книги в детстве Марины значили многое, но они не имели бы такой силы, если бы не переплетались с живыми впечатлениями: Москва – детскими глазами, Таруса... Ока, дрожащая в лунной чешуе, – уже Рейн с волшебной Ундиной, и не Вожатый из «Капитанской дочки» похож на встречного мужика, а мужик – на Вожатого.

Встреченное в жизни лишь расцветило контуры образов книжного мира: «Ты напомнила мне // Ту царевну из дальнего мая» (I, 130). «Много читавший не может быть

счастлив. Ведь счастье всегда бессознательно, счастье только бессознательность. <...> Я мысленно всё пережила, всё взяла. Моё воображение всегда бежит вперед. <...> Значит я не могу быть счастливой? Искусственно «забываться» я не хочу» (VI, 46–47), – писала М. Цветаева М. Волошину.

Мы все книги подряд, все напевы!
Потому на заре
Детский грех непонятен нам Евы.
Потому, как испанские девы,
Мы не гибнем, любя, на костре.

(I, 100)

Ещё с детства Цветаева невольно училась не *видеть* солнце, ветер, ночь, человека, даже не *чувствовать* их, а *узнавать* данное некогда печатными строками.

О том же, о формировании установки восприятия реальности художественным впечатлением, М. Пруст (один из любимых авторов зрелой Цветаевой) писал: «Он смотрел на неё; в её лице и в её фигуре оживала часть фрески <...> Это было нечто вроде титула, предоставлявшего ему право ввести образ Одетты в мир своих мечтаний <...> любовь упрочилась, как только он получил возможность утвердить её на основе определённых эстетических взглядов»¹¹⁰. И в другом месте: «Искусство первого романиста заключалось в том, чтобы понять, что единственный существенный элемент в системе наших чувств – это образ и что упрощение, которое просто-напросто упразднило бы живых действующих лиц, произвело бы здесь коренное улучшение»¹¹¹.

Отсюда же и невозможность для Цветаевой, сохранённая на протяжении всей жизни, довольствоваться «моноидентичностью». Роли, маски души, костюмерный ворох идентификаций и загадочные трансформации личности при переходе с одного возрастного этапа на другой... Одной Цветаевой не было:

Я, лобзанье прося, получила копьё!
Я, как ты, не нашла властелина!..
Эти строки – мои! Это сердце – моё!
Кто же, ты или я – Марселина?

(I, 99)

С детства Цветаева приучилась жить одновременно в нескольких возрастах, в разных (в зависимости от литературного героя) оттенках одного и того же чувства. «Я всё – и волшебница, и русалка, и маленькая девочка, и старуха, и барабанщик, и амазонка – все!»¹¹² (эти и многие другие слова Мары из рассказа Сергея Эфрона, литературной двойницы его юной жены, кажутся достоверной цветаевской цитатой, тем более, что, наверняка, отправились в печать в окончательной редакции самой «волшебницы»).

Единой Цветаева не хотела признать себя никогда: «Я – многие, понимаешь? – писала она к Р.М. Рильке. – Быть может, неисчислимо многие! (Ненасытное множество!) И один ничего не должен знать о другом, это мешает» (VII, 64). Объединяющим, её, было лишь упоение этим многообразием (как бы горьки подчас не были переживания идентификаций).

ВТОРОЙ ЭТАП. Юность (1909–1912 гг., 16–20 лет). М. Волошин, очарованный многоликостью Цветаевой, явственной уже в первом её сборнике, обольщал перспективой мистификации – возможностью печататься под разными псевдонимами: «Кроме тебя, в русской поэзии никого не останется. Ты своими Петуховыми и близнецами выживешь всех, Марина, и Ахматову, и Гумилёва, и Кузмина <...> Ты будешь – все, ты будешь – всё. И (глаза белые, шёпот) тебя самой не останется. Ты будешь – *те*» (IV, 175). Однако же «под знамя» отцовского имени (формально утраченного после замужества) Цветаева собрала себя «всех тем, имён, времён и народов», не поддержав игры своего наставника.

Юность Цветаевой – первые годы действия её характера в столкновении с жизнью, с людьми, с самостоятельностью. Это первая практика жизни, пока ещё приблизительно такой, какой и рисовала её фантазия. Годы, утверждавшие то, что бессильна будет истребить вся последующая жизнь. Всё упоение её юности – на грани между строками:

Судьба меня целовала в губы,
Учила первенствовать Судьба.

Устам платила я щедрой данью,
Я розы сыпала на гроба...
Но на бегу меня тяжкой дланью
Схватила за волосы Судьба.

(I, 250)

ТРЕТИЙ ЭТАП. Молодость Цветаевой (1912 – 1919). Последний восторг её жизни. Годы Марины-цыганки, годы Испании в сердце, годы колдовских ветров, ночных огней, стихов-заклятий, горящих глаз и костров, звенящих монист... Уже не русалка, не волшебница, не девочка-странница – ведьма, оборачивающаяся птицей, стонущей, бесприютной, быстрокрылой.

Июльский ветер мне метёт – путь,
И где-то музыка в окне – чуть.
Ах, нынче ветру до зари – дуть
Сквозь стенки тонкие груди – в грудь.

(I, 282)

Сколько поклонников у этой Цветаевой! К ней зрелая Марина Цветаева неизменно ревновала свою публику. Но немногие знали, какой ценой оплачен романтизм стихов страшного времени: времени исчезающих друзей, распадающегося вокруг мира, полного

одинокости, из которого – мольбами! – вспыхивают страсти к первому встречному, показавшемуся... напомнившему снова кого-то, знакомого, кажется, ещё с детства...

Три года медленного умирания дочери, просящей и думающей только о хлебе («я бы просто с ума сошла, если бы мой ребёнок просил, а мне бы нечего было дать...» (IV, 333)). Голодные годы, терзавшие гордость, годы, так показавшие людскую забывчивость, что научили безразличию и особого рода благодарности: «Души благодарны <...> исключительно за души. Спасибо за то, что ты есть» (IV, 511).

Годы вылетевших из-под пера цветаевских пьес. Театр её души. Три главные роли этих лет – героиня XVIII в., повелительница ночей лунного света; Кармен и Маринка, ворожея из «Переулочков» – поэмы (она написана чуть позже, но образ Маринки семантически связан с предыдущим периодом творчества поэта) прощания с молодостью.

Полосни лазоревою шалью,
Шалая моя! Пошалевали
Досыта с тобой! – Спляши, ошпарь!
Золотце моё – прощай – янтарь!
(II, 65)

ЭТАП ЧЕТВЁРТЫЙ. 1920–1924 гг. Зенит жизни. Романтизация эфемерного супружества, реализация романтизированной прежде женской страсти. Метаморфоз личности: восхождением на Смихов холм завершается путь души Цветаевой, теперь она оцепенеет, фиксируется в этой страсти, перенесённой на будущего младенца (на архетипического Младенца Будущего?). С этой чешской «Горы» открывается путь ввысь только Духу – строю всех тех безымянных, кто писал под общим именем: Марина Цветаева.

ПЯТЫЙ ЭТАП. 1925 – 1932 гг. Время, оставшееся до сорокалетия Цветаевой. Нет, отнюдь не творческий дар поэта идёт в эту пору по нисходящей. Вспять обратится душа, увлекая сознание к его истокам. Стихи Цветаевой больше, чем в любое другое время, идут от философской интуиции и рефлексии мысли, предвосхищая в этом цветаевскую прозу. В стихах этих – мудрые седины библейских образов:

Голубь голый и светлый,
Не живущий четой.
Соломоновы пеплы
Над великой тщетой
(II, 153)

Не они ли – выпад против подлой реальности, что прокралась было в жизнь и в стихи? «Жив, а не умер // Демон во мне! // В теле как в трюме, // В себе как в тюрьме.» (II, 254).

Не возьмёшь мою душу живу!

Так, на полном скаку погонь –
Пригибающийся – и жилу
Перекусывающий конь

Аравийский.

(II, 251)

«Что, Муза моя! Жива ли ещё? // <...> Что, братец? Часочек выиграла? // Больничное перемигиванье» (II, 255).

В стихах этого времени – и горечь, и блестящая сатира, и насмешка – неожиданный прилив молодых сил (или как раз бурный, безвозвратный отлив – из той самой, спасения ради перекушенной, жилы?). Весна 1927 г., переезд в Медон: «Дом – будто юности моей // День, будто молодость моя // Меня встречает: – Здравствуй, я!» (II, 295). И «Автобус» – поэма зелени, загорода, восторга той юной (господи, какой уже не той!) Марины.

ШЕСТОЙ ЭТАП. Оставшиеся годы эмиграции – обращение пера Цветаевой к детству, к юности, к молодости. Жизнь уже ничего не могла ей дать. Однако, замороженно глядясь в свою молодость, Цветаева невольно глядела в Россию, куда и Судьба подталкивала её всё более неумолимо «простым» стечением обстоятельств. Россия, существующая за реальными, географическими, границами, переименованная, но настоящая, навязчиво узнавалась в явлениях Франции, как узнавались когда-то книги в явлениях жизни. Россия стала теперь для Цветаевой книгой, «чёрной книгой», манящей... своей жутью. Цветаева, в Париже «читавшая» (так прозорливо) эту книгу, впервые оправдала тем самым (некогда романтическую) свою славу «чернокнижницы» (I, 279). Старший Тарковский как бы нехотя, иронией прикрывая давний испуг, поделится впечатлением о Цветаевой 1939 г.: «<...> многие её боялись. Я тоже – немного. Ведь она была чуть-чуть чернокнижница»¹¹³.

СЕДЬМОЙ ЭТАП, последний. 1939 – 1941 гг. Такой именно «чернокнижницей» она и вернулась в свою страну, где скорая смерть М. Цветаевой была предопределена и неизбежна. С конца 20-х годов вся жизнь её обращена вспять. Кольцо замкнулось возвращением. Кольцо сомкнулось одиночеством. И юность не вернулась. «Пятидесяти январей Гора» (II, 366) – слишком тяжкий груз. Крах романтики: оказывается, только в юности мы всевластны.

Крах страсти:

Я думаю (уж никому не по нраву
Ни стан мой, ни весь мой задумчивый вид),
Что явственно жёлтый, решительно ржавый
Один такой лист на вершине – забыт.

(II, 344)

И крах гордости: что может заставить писать к малознакомой девушке: «Не бойтесь меня. Не думайте, что я умная <...> Моя надоба от человека <...> – любовь <...> *Моя любовь <...>*» (VII, 703)?

И о чём бы писала Цветаева на шестом десятке? Творческий крах – лишь трагическое следствие этих трёх.

Однако обратимся вновь к юности Марины Цветаевой, к истокам, когда тоска всевластия, любовь и одиночество не стянулись на шее петлёй, а только смутно тревожили, обещая... быть может, счастье?

Время

«Лучшая часть книги – цикл «Детство»»¹⁴, – утверждает в рецензии на «Вечерний альбом», первый сборник М. Цветаевой, М. Шагинян. И действительно, сборник кажется, на первый взгляд, детской книжкой, девочкой и написанной. «Деточки» и «Дети растут» – вот названия двух разделов «Волшебного фонаря», второго сборника, изданного 19-летней Цветаевой. 19 лет, канун замужества... Не время, казалось бы, вспоминать о своих семи-восьми годах! Марина живёт в них.

Мир её стихов щедр и сказочен. Строки то озорны и по-детски упрямы, то певуче нежны, то кажутся сбивчивым шёпотом играющей с куклой малютки, то мягко улыбнутся глазами молоденькой девушки, наблюдающей за крошкой-сестрёнкой. То это робкий плач, то бешеный галоп салок. И вкус запретного, и тайны книжного шкафа, и восторг езды с мамой на извозчике по вечерней Москве. Лейтмотив же стихов – радость! Радость от каждого звука, от каждого шага своего по земле: «Ах, этот мир и счастье быть на свете // Ещё незрелый передаст ли стих?» (I, 43). Любая мелочь бытия и все детские переживания – перед нами.

И даже любовь в первых двух книгах Цветаевой – или лёгкое, так и не понятое касание чего-то странного, вовсе не нужного, или (чуть позже) сила, имеющая несчастье своим неуклюжим вторжением испортить райское житьё, за что и изгоняется, с сожалением, но безоговорочно: «Мы из детской уйти не хотели, // Вместо сказки не жаждали бреда... // Если можешь – пойми!» (I, 87). Или, наконец, то, что пришлось-таки признать в надежде на его безобидность и что планируют поселить в детской, уже тревожась, правда, за неизменность прежнего доброго порядка: «Будь, как мальчик, в страшной тайне // И остаться помоги мне // Девочкой, хотя женой» (I, 174) (Сергею Эфрону).

По-детски весёлые и задумчивые-то по-детски стихи. Что это? Загостившееся детство и от избытка счастья – стихи? Но раз своего – через край, зачем так пристально вглядываться в чужие лица, ища в них следы былого?

Ах, ведь и им, как в наши дни,
Казались все луга иными.
По вечерам в волнисто-белом дыме
Весной тонули и они

(I, 166)

Зачем эта тоска по чужой юности (той музыке, той моде, тем домам, тем – вернее, тем же – ночам)? Зачем так надо оживить тени давно состарившихся и уж умерших?

Отчего родилось в груди это странное чувство: будто ты живёшь за умерших, что они оставили тебя – жить вместо себя? То, что теперь в твоём сердце зажглось, быть может, и в их юных сердцах горело... И то, что некогда остыло в них – передано тебе («Сколько возможностей Вы унесли // И невозможностей – сколько? <...> // <...> Этот жестокий мятеж // В сердце моём – не от Вас ли?...» (I, 215)). Ответственность, возложенная молодостью матери, бабки: распорядись мной лучше!

И снова, в который раз после узнавания ещё одной приметы чьей-то отцветшей весны – восхищение: господи, как это было хорошо! Недоумение: господи, куда же это?.. «Куда ушли, в какую даль вы? // Что между нами пролегло?» (I, 164);

Где клавишина аккорды,
Тёмные шторы в цветах,
Великолепные морды
На вековых воротах

(I, 171)

Не случайна страсть по чужим минувшим осьмнадцати годам: это лишь воплощение тоски по своей, в расцвете пребывающей, юности. Какое странное чувство – в восемнадцать лет по этим своим восемнадцати годам грустить, в самый разгар весны об этой весне мечтать? Считается свойственным молодости видеть мир таким, какова она сама. Не удивляться ни лёгкости своих шагов, ни пышности кудрей, ни нежности румянца... Ни в себе, ни в других на это просто не обращают внимания, принимая как должное! А над старостью не задумываются долго, как над странным исключением, как над врождённым несчастьем, незаразной болезнью, которая юных не коснётся.

В восемнадцать лет отмечают красоту вчуже, но не прелесть юности. Свежестью и здоровьем любят, только начиная всё это безвозвратно терять. Так откуда же вдруг в стихах молодой девушки так много нежности к хрупкому, едва распустившемуся? Откуда

бережность, как к своему, давно минувшему: «Взрос ты, вспоённая солнышком веточка, // Рая явленье, // Нежный как девушка, тихий как деточка, // Весь – удивленье» (I, 60–61)?

Грустно тосковать о юности в сорок лет, но как ужасно это в восемнадцать! В сорок знают, что было и прошло. Для Цветаевой же каждый день отрывал ещё одну часть «золотой поры», унося, быть может, сотни неиспользованных возможностей чувств, встреч. Пора, о которой «И поют ведь, и пишут, что счастье вначале!» (I, 98) так быстро, так на глазах ускользает, каждая полночь ещё на день усекает время, отпущенное на осуществление мечты: «Расцвести всей душой бы ликующей, всей!» (I, 98);

Снова стрелки обежали целый круг:
Для кого-то много счастья позади.
Подымается с мольбою сколько рук!
Сколько писем прижимается к груди!
(I, 167)

Разве на самой заре молодости ощущают что-нибудь, кроме бесконечности весны? Как страшно девушке прозревать этот конец и, руками стремясь удержать поток времени, просить у Бога пусть смерти («Смерть хороша – на заре!» (I, 19)), только не наступления поры, когда на юность придётся оглядываться: «О, дай мне умереть, покуда // Вся жизнь как книга для меня» (I, 32). Кончая жизнь молодой, живёшь её богиней...

Две первые книги М. Цветаевой – почти полный уход в детство.

Широкий мир твой взгляд зажжёт,
Но счастье даст тебе ль?
Зачем переросла, дружок,
Свою ты колыбель?
(I, 107)

И это не мечта о беззаботной жизни, когда за тебя всё делают, когда любят и балуют тебя все, когда ты делаешь, что захочешь (неправда: субъективно заботы детства – не легче взрослых забот). Это тоска по времени, которое – лишь преддверие лучшей поры, как кажется тогда. Оно настолько счастливее... именно своим незнанием, что «Нету за субботой воскресенья!» (I, 327).

О, для чего я выросла большая?
Спасенья нет! <...>
– Так с милым детством я прощалась, плача,
В пятнадцать лет.
(I, 144–145)

Да, юность – сверкающий венец, приз желанный детства, то, к чему оно устремлено всё, но она же – и первая ступень к зрелости – без чуда, без сказки, вне бессмертия. Если (на

горе!) юность не слепа, она это знает и безрадостна, несмотря на свой олимпийский ореол. Детство не видит дальше следующего шага, летит стремглав в юность, к свободе, к своей сверкающей цели – вот в чём счастье детства. Вот почему Цветаева ищет в нём забвения, невольно старается отодвинуть порог, к которому неуклонно несёт её течение жизни.

Да, мы по-прежнему мечтою сердце лечим,
В недетский бред вплетая детства нить,
Но близок день, – и станет грезить нечем,
Как и теперь уже нам нечем жить!

(I, 134)

За что же такое наказание – жить не в своих годах, забегая вперёд? Знание лишает богиню бессмертия, мешает царевне наслаждаться роскошью, девушке – радоваться своей красоте... Старая истина: прекрасное – не в обладании, а в мечте. И Цветаева, открыв печаль будущего, обернулась в рай детского стремления, чтобы «родить в прекрасном»... два поэтических сборника, невольно повинаясь совету Диотимы, данному в древности смятенной юности Сократа. Сколько же лет автору этих двух книжек? «<...> я сама не знаю. Мне и семь, и семнадцать, и семьдесят»¹¹⁵.

Душа мстит за преждевременно навязанный ей опыт (книжный?): познав конечность сущего, она отказывается от всевластия, уходя в пустую тоску по нему как раз тогда, когда оно только и возможно – когда прошла пора мечты о нём, и ещё не наступило время сожаления об утраченном. «А потом?» (I, 54) – неизменный вопрос души, заглядывающей вперёд не только в горе, но и в радости. О, как жаль уходящих солнечных дней, на смену которым ползут туманы зрелости! – эта боль отравляет всё. «Да, я жалею вас, маленькие волшебные мальчики, с вашими сказками <...>. Златокудрые девочки вырастают, и много ночей вам придётся не спать из-за того, что вода в колодцах всего только вода»¹¹⁶, – вот эта боль.

«– Ты – волшебница, а волшебницы всегда молодые и красивые. Я читал в сказках.

– <...> Конечно, я не могу состариться. Я только пошутила и ничего не боюсь. Довольно об этом!»¹¹⁷.

Значит, есть выход! Есть то, что не даёт смерти замкнуть явно уже обрисовавшийся круг губельного возвращения к истокам. В той необходимости смерти, которая уже пыталась было осуществиться, для жизни нашёлся выход (какого не оказалось в Елабуге, при втором стремлении Судьбы замкнуть кольцо): быть волшебницей! Ничего не отдать времени, всю юность себе сохранить, чтобы зрелость не тосковала об утрате, «Чтобы молодость вечно хранила // Беспоконную юность мою» (I, 174). Всю себя (каждого дня и часа) сохранить –

обмануть старость, оставить другим – обмануть... нет, не смерть, а забвение, то чудовищное, то непонятное забвение себя самой же:

Забить, как сердце расколосось
И вновь срослось,
Забить свои слова и голос,
И блеск волос

(I, 192)

Быть волшебницей – быть Поэтом!

Всё таить, чтобы люди забыли,
Как растаявший снег и свечу?
Быть в грядущем лишь горсточкой пыли
Под могильным крестом? Не хочу!

(I, 174)

Итак, стихи – не только защита от реальности, теперь они – ещё и оружие против главных её законов. Творчество – страна всевластия. Но... «Вот страсть! – Перо!» (I, 513) (помним: страсть – утешение в безысходном, воображение, спасающее от тоски).

Да, перо многое может: на сотни лет продлить юность считанные годы жившего человека. Но и тысячелетия пройдут, и миллионы лет, и, может быть, уж некому будет вспомнить ту затянутую временем живую блёстку. Не эта ли печаль, не эта ли судорога гордыни вызовет в 1923 г. к жизни строки:

А может, лучшая победа
Над временем и тяготеньем –
Пройти, чтоб не оставить следа,
Пройти, чтоб не оставить тени

На стенах...

Может быть – отказом
Взять?

(II, 199)

М. Цветаева устанавливала значимые эмоциональные связи с людьми прошлого.

С раннего детства сердце Цветаевой было подставлено порывам всех ветров героики, духу романтического рыцарства, внесённому в тихий Трёхпрудный переулок молодой матерью Марины. Страсти «Песни о Нибелунгах» (одного из трёх произведений, о которых М. Цветаева: «Любимые книги в мире, те, с которыми сожгут» (IV, 622)) воспитывали характер. Эпические времена схожи с детством, они – там же, там, «Где взор смелей и сердце чище!» (I, 45). «Нибелунги» – Великая Борьба. Не только вражда-борьба, но и дружба-борьба, и любовь-борьба, и даже борьба-верность.

Гордость, доблесть, мужество – три стихии героев. Но и гордость – для себя, и доблесть, и мужество – для себя. Удивительная вещь: каждый герой – некая монада, замкнутый мир со своей легендой, в нём идёт жизнь, для себя устанавливаются законы. Каждый мог бы существовать отдельно, о каждом могла бы быть сложена Песнь. Общих законов нет, и если миры сближаются, то даже их взаимное стремление грозит вселенской катастрофой.

Удивительная эпопея, где девиз каждого – «Вечное сердце своё и служенье // Только ему, Королю!» (I, 188). Каждый благороден – для себя, сражается – для себя, служит кому-то – для себя, убивает для себя и для себя же сам погибает. Ни мгновения жизни, ни даже смерти не отдать другому. Даже отдавая последнее, тем самым обретать всё – всего себя. Каждый следует своим путём, у каждого своя мотивация, своя судьба. И если они переплетены, то по воле высшего закона, не по воле самих героев. Предустановленная гармония Лейбница царит во времени «Нибелунгов». Герои германского эпоса живут полно и жадно, потому что все страсти, и добрые, и «злые», дотла прогорают в топке их души, наглухо закрытой, так, что ни лепестка пепла не вылетит наружу. До какой же температуры раскаляются страсти?!

Ни от «Нибелунгов» ли (одной из первых детских книг) пошло то, о чём в 1914 г. М. Волошин писал матери: «Сёстры Цветаевы очень по-детски страдают самовозвеличиванием, мыслью о своей единственности»¹¹⁸. Да, скорее, последнее, потому что не знают, как иначе: «Себе она молится, себе она служит, она одновременно и жертвенник, и огонь, и жрица, и жертва» (VI, 41).

Но ещё в детстве, научившем поклоняться героизму и «мученичеству» славы (то есть мученичеству во славу своего Эго), нечто уберегло от простого ребяческого восхищения силой. Нечто называлось Жалостью. Чем сильнее герой, тем несчастнее, значит – душу ему

отдать, умереть от той жалости, о которой Рогожин: « <...> жалость твоя, пожалуй, ещё пуще моей любви!»¹¹⁹, – жалость, которая тоже – страсть.

Более слабый (нежный? феминный?) выбирает героем того, кто может защитить, более сильный (властный? маскулинный?) – того, кого сам защитить хочет. Кстати, ещё в детстве заметна эта разница между сёстрами Цветаевыми:

Ульрих – мой герой, а Георг – Асин,
Каждый доблестью пленить сумел:
Герцог Ульрих так светло-несчастен,
Рыцарь Георг так влюблённо-смел!

(I, 42)

Но вот проходит детство, то гремевшее крушащимся металлом доспехов, то улыбавшееся нежным ликом печальной Дамы. Исчезла и «благовоспитанная профессорская дочка», и та, которая могла бы сказать о себе в мужском роде:

С надменной думой на лице
В своём мирке невинно-детском
Я о престоле грезил шведском,
О войнах, казнях и венце

(I, 71)

«13, 14, 15 лет – народовольчество» (IV, 622) ... «я бредила революцией» (VI, 124). Марина Цветаева носит в гимназию запрещённые книги, считается неблагонадёжной, мечтает посвятить себя революционному поприщу, наконец, исключается из гимназии за свободомыслие. Чернышевский, сборники «Знания», посещение революционного кружка, в который входила Лёра, старшая сестра... Да та ли это Марина Цветаева, которая в 1926 г. заявит о своём «полном равнодушии к общественности» (IV, 624)?

Строки одного из девизов Лёриного общества: «Пускай застигнет их прибой! // С опасностью борясь, // Кто встретит смерть готов, смеясь, – // Безумец, но герой!»¹²⁰. Вот в чём разгадка. Вся «революционность» Цветаевой – только новое русло героики, в которое не могла не направить её волна 1905 г. «Преклоняясь перед борцами революции, Марина мечтала и сама принимать участие в борьбе»¹²¹? Возможность проявить отвагу, идти наперекор, быть дерзкой, свободной (потому что свобода и есть возможность делать то, чего делать нельзя), умереть за свободу других, наконец.

Маринина «борьба за счастье народа» была лишь формулой высокой цели. Геройство и мятеж, на самом деле, были во имя геройства и мятежа. Цветаеву, действительно, не могла бы заинтересовать «общественность». Душа человеческая, вот что было интересно, вот через что виделась ей революция! Человек в революции – вот чем горела в отрочестве Марина.

Но, как только «общественность», так сразу людей слишком много, действуют они слишком буднично и слишком сообща. Где место желанному героизму? Её идеальный героизм – индивидуален:

Чтобы все враги – герои!
Чтоб войной кончался пир!
Чтобы в мире было двое:
Я и мир!

(I, 137)

Да и как жить, как общаться с живыми людьми, которые столько говорят чепухи, настолько заняты рутинной, что главного-то дела будто и нет вовсе! И как подступиться, как пробиться душой к душе сквозь панцирь привычек, манеры защитные, отталкивающие порой: «Тело другого человека – стена, она мешает видеть его душу. О, как я ненавижу эту стену!» (VI, 47).

И на пороге юности от идеи всеобщего освобождения Цветаева вдруг переходит к обожанию Наполеона (перед которым преклонялась и мать её). Обожанию в прямом смысле слова, если вспомнить историю со вставленным в киот его портретом. Именно в Наполеоне Марина нашла, наконец, воплощение своих, детских ещё, идеалов героики. Не политика, не военная стратегия, разумеется, – душа влечёт снова. Не блеск славы, не глубина падения – одиночество, и в славе, и во мраке Св. Елены.

Вот поистине человек-вселенная, виделось юной Марине: вот человек, именем вечной Франции отважившийся диктовать свои законы, поднявший народы на поклонение себе. Чего он хотел? Земли? Власти? Свободы. Славы. Того, чтобы Унивёрсум законом признал его единственность – чтобы законом принял каждый то, что знал до поры только он.

Это протест. И это риск. Столько людей отжило на Земле, что даже смерть с косой ходит (какой уж тут «индивидуальный подход!»), и ни один ещё, как бы велик не был, не доказал свою неповторимость, не стал богом – единственным, единым. Быв и пребывая одиноким, стать Одним – или смерть! Вот высшая дерзость: не вынести положения человека среди людей. Казнь одиночества принять как шапку Мономаха... Бонапарт хотел свернуть основы мироздания, не пограничные столбы. Трагическое пребывание императора в Москве – застывший миг величия его дерзаний. Знаменательно, что девочка-невеста Цветаева, кажется, именно 100-летию сего факта мысленно посвящает собственное венчание. О дате его она пишет М. Волошину: «Я всем довольна, январь – начало нового года, 1912 г. – год пребывания Наполеона в Москве» (VI, 56).

Император вторгся в Россию... и был разбит. Был разбит тем народом, к которому принадлежность свою ощущала 16-летняя Цветаева. Это дало ей право восхищаться

побеждённым, через десятилетия подать ему руку дружбы. Если бы Наполеон захватил Россию, а его сын, нежный герцог рейхштадский, её унаследовал, Цветаева бы ненавидела первого и презирала второго. Но теперь позволительна печаль:

День Аустерлица – обман, волшебство,
Лёгкая пена прилива...
«Помните, там на могиле Его
Тоже плакучая ива. <...>»

(I, 169)

Не успеху действия поклоняется Цветаева, а силе жажды этого успеха: «Мне совершенно всё равно, сколько Вы можете поднять, мне важно – сколько Вы можете напрячься.» (VII, 618). В Наполеоне напряжение было предельно. Оно и разразилось предельной трагедией Св. Елены. «<...> люблю только <...> Наполеона I и Наполеона II – и какое горе, что я не мужчина и не тогда жила, чтобы пойти с Первым на св. Елену, и с Вторым в Шенбрунн» (IV, 163). Да, бесконечно жалеть – в одиночестве, посреди полного провала. Жалеть, но не желать иной участи своему герою: величие – только в страдании. А успех... упрощает и перечёркивает всё.

Жалость и обожание превращаются в любовь. Жалость и любование – это... (как назвать? тоже любовь?)... Это – как к сыну Наполеона. Нежный цветок в орлиной тени отца. На нём – печать мученичества и святости:

О сыне Божьем эти строфы:
Он, вечно-светел, вечно-юн,
Купил бессмертье днём Голгофы,
Твоей Голгофой был Шенбрунн

(I, 31)

Если отец дерзнул утверждать грех, то есть всё то, что не положено на людскую долю, то сын призван был искупить его страданием, отрешённый от всего земного. Сила страстной романтики и сила божественной кротости. Первое, понимая, любят, перед вторым преклоняют колени в благоговейном непонимании. Любовь и... молитва, солнечный луч и лунный – вместе. «Буду любить, не умея иначе – // Оба луча!» (I, 87).

Под одним именем – Наполеон в ранней юности Цветаевой соединились две единственно возможных для неё формы любви, основа которых – жалость. «Ты был мой бред светло-немудрый, // Ты – сон, каких не будет вновь... // Прощай, мой герцог светлокудрый, // Моя великая любовь!» (I, 32) – сыну. Отцу: ««За императора – сердце и кровь, // Всё – за святые знамёна!» // Так началась роковая любовь // Именем Наполеона» (I, 169). Два этих архетипических объекта любви, впервые осознанные в образах Бонапарта и его мальчика-сына, останутся актуальны для М. Цветаевой всю её жизнь. В творчестве

именно они определяют позднее появление архетипических фигур Белого и Красного Всадников, о которых речь шла во Второй главе.

В жизни же совсем немного пройдёт времени, и серебристый луч молитвенного любования высветит «высокого юношу, очень стройного»... с оленьими движениями¹²². Выходя замуж за этого больного мальчика (в годовщину вторжения Наполеона в Москву, что, напомню, было ей не безразлично), взяв на себя сестринскую заботу о нём, не отдавала ли Марина невольню долг нерастраченной своей любви к юному герцогу Рейхштадскому?

Вспышки другого луча оставят нам всю так называемую любовную лирику Цветаевой. В каждом призраке во плоти, ирреальная, всегда только-литературная, фантастическая любовница, Марина Цветаева искала и хотела заговорить (унять, разделить) величественные страдания Бонапарта. Сколько стихов, неизбежных разочарований – и: « <...> на тебя, небывший мой, // Оглядываюсь – в будущее!» (II, 234).

Между прошлым (чужим) и будущим (непреренно несбыточным) у юной Цветаевой будто бы и нет ничего... «Всего-навсего крохотное поле <...> деятельности» (V, 398) – стихи! Между любовью-прошлым и любовью-будущим, можно и так понимать этот стих...

Между любовью и любовью распят
Мой миг, мой час, мой день, мой год, мой век.
(I, 249)

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 стольких 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 добра 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 природы 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).

Кажется 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 пустотой // 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, усмирительницы 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 капелью 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), самим 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 явственнее 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 «рочот 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 заклисть 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.

(Ш, 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» (Ш, 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*. Его-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» (окультизм 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 имагинативной (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 Гиперурацией, 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 отразить 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.

3. Творческий мистицизм Максимилиана Волошина

Мгновение

«19 января 1909 г.

Я молюсь по утрам, чтобы мне было дано:

Быть внимательным к людям.

Острота видения.

Понимание алфавита событий.

Находить для каждого впечатления имя и отмечать его знаком» (3, 202).

Через неделю М. Волошин, автор этой дневниковой записи, будет посвящён в мэтры «Великой ложи Франции», а через полтора месяца в петербургском «Салоне» прочтёт лекцию «Аполлон и мышь» (текст её будет опубликован два года спустя в «Северных цветах»).

Лекция вызвала недоумение и даже насмешки, «большинство очевидно попросту ничего не поняло», – пишет о ней В.П. Купченко¹⁴⁰. Странная, странная лекция... Поведая публике, как отрок Бальмонт случайно раздавил свою ручную мышку, лектор припоминает, что и с Аполлоном случилась подобная оплошность, по свидетельству античного скульптора Скопаса.

Затем, «наловив» достаточно мышей в библиотеке русской и французской поэзии, Волошин приходит к выводу, что мышь – знак убегающего мгновения, которое – нечто иное, как «перпендикуляр, падающий на линию нашего пространственного движения из сфер чистого времени» (4, 100).

«Аполлинийский ужас мыши», свойственный некоторым людям, сродни животному страху потери опоры (мгновение – «единственная опора наша в реальном мире» (4, 98)) и, вместе с тем, сродни страху безвозвратно выпасть в реальность из золотого «аполлинического сна». Итак, ужас при виде шмыгнувшей мыши амбивалентен: «пробудиться от жизни – это смерть, поверить в реальность жизни – это потерять свою божественность» (4, 98), – заключает М. Волошин.

И обращается к П. Клоделю, о котором только что закончил две прекрасные статьи. Обращается за разъяснением, в чём различие времени и мгновения. («Я люблю из чужих мыслей ткать свои узоры»¹⁴¹, – писал Волошин в одном из писем.)

Узор, как будто бы сотканный из мыслей Клоделя, – центральный на гобелене петербургской лекции. «Мнемосина <...> – внутреннее время» (4, 100), – цитирует Волошин оду «Музы», фрагмент её, посвящённый Памяти – матери ведомых Аполлоном девяти

сестёр. И даёт своё толкование: речь о том внутреннем времени, которое не соответствует ритмичному стуку маятника, которое то застаивается, то мчится, прорвав запруды, потому что во «внутренней сфере интуитивного сознания, в которой мы ощущаем время, не существует представления ни о количестве, ни о числе; им там внутри соответствуют представления о качестве и напряжённости» (4, 100).

Волошин делает открытие, что Аполлон – предводитель муз лишь постольку, поскольку он также и Ногомедон – предводитель этого, напряжённого времени-вечности, времени-совпадения, времени-обладания – бремени, от которого Мнемосина разрешается в знаке (не всегда в слове) девятью искусствами.

«Мгновение, скорее, принадлежит пространственной логике, «построенной на законах несовместимости двух предметов в одной точке» (4, 100). Однако, оттолкнувшись лапками в этой конкретной точке, Аполлонова мышья проделывает сальто в «чистое время», пылью прорицаний затуманивая пространство, но возвращая грезящих от последней черты горьким осознанием брэнного бытия»¹⁴².

«Один из парадоксов жизни, – писал в начале 1950-х годов Э. Нойманн, – заключается в том, что в её творческой реальности «бытие» есть чистое настоящее, но всё прошлое впадает в это бытие в то время, как всё будущее вытекает из него подобно ручью, стало быть, эта точка одновременно является и точкой поворота, и точкой покоя. Это точка бытия, нулевая точка творческого мистицизма – это пропуск в творении, в котором сознание и бессознательное на мгновение становятся творческим единством <...>, частью единой реальности, которая почти «застывает» в восторге и красоте творческого момента»¹⁴³.

Именно этот творческий момент запечатлел Скопас в статуе Аполлона, что и стремился доказать М. Волошин в своём парадоксальном выступлении. И у Бальмонта, и у Феба были, таким образом, все основания и расправиться с мышью, и оплакивать её. «Теперь становится понятно, что мышья вовсе не презренный зверёк, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы» (4, 111).

И всё это до тех пор звучало вразумительно и благопристойно, пока озорной лектор не вздумал эпатировать публику «присказкой»... про курочку рябу. Как снесла она золотое (аполлиническое) яичко, как мышья (та самая, что под пятой) одна сумела его разбить, как все плакали и как утешились яичком простым, поняв, что, на самом деле, оно и есть «творческое присутствие», о котором говорил Клодель, – истинное «священное царство Аполлона», сам преходящий творческий момент, а не пылящиеся веками – прекрасные! – «отслоения культуры». Потому что оно – ещё и пастушка Гелиада из рассказа Анри де Ренье, нагая (почему и уцелевшая) шестая жена Синей Бороды...

Ещё в 1905 г. в дневнике М. Волошина появилась, на первый взгляд, странная запись (имеющая, как мы помним, конкретный биографический смысл, который в данный момент нас уже интересовать не должен):

«Я расскажу Вам сказочку:
Жили-были дед да баба.
Была у них курочка ряба...
...Яичко упало и разбилось.
А после все поехали в Цюрих»

(3, 141).

Вот и мы с вами теперь «поедем» в Цюрих, оставив шокированных почти гофмановской фантазмагорией слушателей Волошина, чтобы у доктора Юнга и его учеников выяснить, что именно аналитическая психология подразумевает под «мистицизмом» творческого момента (термин этот уже встретился нам у Нойманна).

Собственно, К.Г. Юнг использовал термин Л. Леви-Брюля, утверждая, что «вновьпогружение в состояние *participation mystique* является тайной художественного творчества и того воздействия, которое великое произведение оказывает на нас»¹⁴⁴. Э. Нойманн развил тезис доктора Юнга о тождестве мистического и психического, предельно явленном в творчестве: «Первичный символический образ <...> означает, что вещь «становится прозрачной», что она трансформировалась в то, что мы называем «унитарной реальностью» <...> Термин *participation mystique* имеет почти такое же значение»¹⁴⁵.

Унитарная реальность, по Нойманну, – мир, где поляризация внешнего и внутреннего, разъединение материального, духовного и психического ещё не наступили или уже не действуют, благодаря трансцендентальной функции творческого процесса. Это реальность первичная и целостная, тождество бренного и вечного – становления и платоновского бытия. Эту реальность современный человек не в состоянии объять своим дифференцированным сознанием. Единая реальность, могущая теперь предстать взрослому только как символическая, ещё непосредственно дана детскому восприятию (вспомните хотя бы неповторимый эмоциональный фон своего раннего детства, когда чувства и настроения, кажется, не принадлежат нам, а грандиозно разлиты в окружающем). Вот почему обладатели «радикально рационального сознания» сводят поэзию к «магическому инфантилизму».

Но символ – не проекция внутреннего на внешнее, вечного на преходящее. Символ – образ восприятия мира в его вечной трансформации. «Мистики знали о воспроизводящем слове и Святом Духе речи <...> Примитивный человек считал это творчество души магией и был прав, потому что она преобразовывает и будет вечно преобразовывать реальность», – писал Нойманн¹⁴⁶.

Унитарная реальность живого мира трансформаций представляет собой, между тем, не первозданный монолит, но поливалентную возможность символической жизни – «последнюю стадию мистицизма», выражаясь словами Дж. Хендерсона¹⁴⁷. Множественность архетипических конфигураций символа предполагает политеистическую метафору того «плюралистического универсума», о котором говорил ещё У. Джеймс в 1909 г.

В том же 1909 г. Волошин-лектор раскрыл суть архетипического политеизма души: «Представления внутреннего мира чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги» (4, 100).

Так «плещутся», взаимопроникая и не сливаясь, Дионис, Аполлон и Христос в культурологических прозрениях Вяч. Иванова. Так весь русский символизм исполнен предчувствия неополитеизма, определяющего ныне как философию постмодерна, так и «религиозный инстинкт» обывателя.

««Заявления о себе» всё возрастающего количества субкультур определяют переход нашего общества к эпохе постмодерна, – пишет Дж. Ваттимо. – И это верно не только по отношению к другим культурным универсумам («третьему миру», например). Внутри себя Запад также переживает ситуацию взрыва, плюралистического бума, которому невозможно противостоять и который делает невозможным понимание мира и истории на основе всеохватывающих, всё сводящих во единое воззрений. <...> Если субъект эпохи постмодерна заглянет в себя, он найдёт только <...> мифологемы, которые извлекает психоанализ. <...> В юнгианском направлении психоанализа происходит непосредственное обращение к архетипическим мифам, которые участвуют в формировании психики в качестве историй, не сводимых к модели определённой структуры (я полагаю, когда Хиллман говорит о политеизме, он имеет в виду именно это)»¹⁴⁸.

Наш современник живет в многополярном поликультурном мире, постижение которого не в силах более обеспечить «монотеистическая парадигма». Интерес к политеистическим религиям и к мистике как способу постижения глобальной полиморфности есть лишь одна из закономерных форм выражения психического политеизма, свойственного человеку всегда и вновь социально востребованного на пороге тысячелетий.

В сборнике А.Н. Афанасьева «Русские детские сказки» имеется вариант «Курочки Рябы» под названием «Яичко». Там оно, хоть и не золотое, но тоже «пестро, остро, мудрено». Так вот, по этой сказке, когда «мудрёное» яичко (модерна) оказалось разбито, простого яйца никто не получил. А только всё «зашаталось-затрещало», и даже «поп затужил-загоревал, свою книгу в клочья изорвал».

«Благодаря коллективному бессознательному поэты и ясновидцы дают выражение невысказанным чаяниям своего времени и словом указывают дорогу к их исполнению <...> В этом кроется социальная значимость искусства»¹⁴⁹.

О том же думал и М. Волошин, он так развивает мысль К.Г. Юнга: «Когда в наши дни берёшь стихотворения Верхарна <...>, то кажется <...>, что имеешь дело с изумительным случаем поэтического провидения. Между тем на самом деле это лишь <...> возведение своего опыта, чувства, переживания до широты общего закона. Поэтому же влюблённый берёт книгу стихов и читает в ней повесть о самом себе. <...> чтобы увидеть текущую современность в связи с общим течением истории <...>, поэт должен найти её <перспективную точку> в своём мирозерцании (5, 39, 154).

Искомой «перспективной точкой» сотворчества поэта неумолимому «духу русской истории» (5, 43) («Есть дух Истории – безликий и глухой» (2, 154)) снова стало для Волошина *мгновение* – та точка, как мы уже определили, скорее, пространства, чем времени, из которой аполлиническая мышь совершает своё сальто во время-вечность, траекторией полёта «прошивая», нанизывая на ось мгновения, пласты *времён*. В этой точке обнажается архетипическая суть событий, осыпается штукатурка культур и эпох, истлевают карнавальные костюмы индивидуальностей. И вечность проступает во «временах» одномоментно.

Мгновение как всевременная точка пространства однажды предстало Максиму Волошину не чем иным, как Лобным местом среди предвесенней слякоти 1917 г. Вскоре после февральской революции, по рассказу самого Волошина, молния мгновения пронзила времена бессознательной исторической памяти, когда возле Лобного места поэт увидел слепцов, поющих стихи «Голубиной книги». Что-то замкнулось циклически, сошлись концы с концами в восприятии назревающего социального катаклизма. Суть происходящего была схвачена интуитивно в единый миг, но месяцы и годы понадобились для того, чтобы сознательно рефлексировать ниспосланное Мгновением видение «текущей современности» – Революции и Гражданской войны.

Интеллектуальный и творческий этот процесс постижения смысла инсайта запечатлён в публицистике М. Волошина 1918 – 1920 гг. (наиболее полно в статье «Россия распятая»), в поэтической книге «Путями Каина», в поэме «Россия», в стихотворениях двух книг – «Неопалимая Купина» и «Паралипоменон», при жизни поэта распространявшихся лишь в списках.

Годы эти стали переходными между двумя «семилетиями» жизни М.А. Волошина, которые сам он обозначил как «Война» (1912–1919) и «Революция» (1919–1926). (После них оставалось последнее, незавершённое, семилетие... Предшествовали им, согласно «Автобиографии» Волошина¹⁵⁰, «Детство» (1877–1884), «Отрочество» (1884–1891), «Юность» (1891–1898), «Годы странствий» (1898–1905) и «Блуждания» (1905–1912).) Стилистически этот период творчества Волошина, как никакой другой, передан собственной строфой поэтического «подмастерья»:

Нет грани меж прозой и стихом:
Речение,
В котором все слова
Притёрты, пригнаны и сплавлены <...>,
Становится лирической строфой.
(2, 94)

М. Цветаева в статье «Поэт и время» гордилась тем, что её «белогвардейские» стихи вызывали ликование красноармейской аудитории – по закону созвучности времени («Вы – всё-таки революционный поэт. У вас наш темп» (V, 334)). Вот так же и М. Волошин, приведя примеры популярности своих стихов в обоих станах (среди них характеристика: «Вот самые лучшие, несмотря на контрреволюционную форму, стихи о русской революции»), отмечал: «Я горжусь <...>: когда вся Россия не могла столкнуться ни в чём, найти такие слова, которые одинаково затрагивали и белых и красных, и именно в определении сущности русской революции» (2, 262).

Неожиданно стала сбываться мечта, лелеемая в сердце поэта с 1905 года (напомню: тогда он только что сделался масоном и начал готовить доклад «О России» для братства). То была мечта о социально-мистическом служении человечеству!

А.Р. Минцлова, загадочная теософская фея русского символизма, обладала одним несомненным даром – улавливать и формулировать, предъявляя как собственные прорицания, безотчётные чаяния собеседника. Мало того, что Минцлова транслировала М. Волошину идеи Р. Штейнера об оккультной роли, которую России вскоре предстоит сыграть в уже начавшейся во Вселенной «Страшной битве»¹⁵¹, месяц спустя посвящения Волошина в масоны Анна Рудольфовна гадала ему по руке: «Вы сыграете очень видную роль в общественном движении... решительную роль... Нет, не в политическом, а скорее в духовном» (3, 116).

И слова эти запали в сердце молодого человека, нашли в нём отклик: четверть века спустя, судя по воспоминаниям Е. Новской, Волошин терзался сомнениями, сбылось или нет предсказание (Новская говорила с поэтом о его стихах: «Твои слова <...> веками будут

служить источником, по которому люди будут узнавать правду об этих днях!». «Макс поднял голову. У него блеснули слёзы: «Ты так думаешь? Спасибо!...»¹⁵².

Сегодня именно профетизм поэзии М. Волошина 1917–1929 гг. привлекает внимание её популяризаторов – Э.М. Розенталя, смело представившего линию развития европейского движения «Моральное перевооружение» как линию, предвосхищённую Волошиным, Э. Менделевича, как по Нострадамусу, отслеживавшего по Волошину вехи мировой истории XX в. Примеров поэтической прозорливости в самом деле хватает: от «<большевики> принимают лозунг «За единую Россию» и поведут её к единой державии» (в 1920 г.) до «Вы взвесили и расщепили атом» (в 1923 г.) (5, 199).

Но не стоит упускать из виду природу ясновидения творца, которую, как мы уже убедились, сходным образом понимали и К.Г. Юнг, и М.А. Волошин, а именно: «возведение своего опыта, чувства, переживания до широты общего закона».

Ключом к тому, какого рода опыт лёг в основу интуитивного Волошинского прозрения 1917 г. – обретения смысла – и последовавшей работы по ретрансляции этого смысла, служит, на мой взгляд, дневниковая запись Волошина, сделанная в 1907 г. (в разгар его семейного кризиса, анализ некоторых итогов которого можно найти во второй главе настоящего исследования): *«То, что я не смел требовать для себя, я должен требовать для другого. Тоска этой жертвы – я знаю её очень давно, с отрочества. Она приходила ко мне и повторялась, как предвестие, так же, как и тоска смертной казни. Одно наступило, другое наступит. Это я знаю теперь»* (3, 156).

Тоска – это и страх, и влечение вместе, – наваждение, искушение, одним словом. Разберёмся сначала с первым отроческим искушением. Жертва, о которой идёт речь, в контексте частной жизни значила: передать жену другому, не познавши её. В историческом же контексте размышлений Волошина о судьбах России жертва, жертвенность стали лейтмотивом многих его поздних произведений, в частности таких крупных, как «Русская Революция», «Россия» и «Россия распятая».

Уже в 1920 г. Волошин констатирует позже ставшую очевидной многим истину: «В русской революции прежде всего поражает её нелепость: <...> нет ни капитализма, ни рабочего класса <...>. Между тем, именно у нас борьба между этими несуществующими величинами достигает высшей степени напряжённости и ожесточения. На наших глазах совершается исторический абсурд» (5, 68–69). Исторический абсурд, приходит к выводу поэт, уподобляя раны своей страны стигматам Св. Франциска: слишком близко к сердцу Россия приняла противоречия, ей чуждые, назревшие в Европе:

Вся наша революция была

Комком религиозной истерии:
<...> Мы созерцали бедствия рабочих
На Западе с такою остротой,
Что приняли стигматы их распятий.
(2, 154)

Но мало того, что «Русская Революция – это <...> нервно-религиозное заболевание», оно, оказывается, ещё и «как повальные болезни – оспа, дифтерит, холера». «Россия <...> совершает в настоящий момент жертвенный подвиг, принимая на себя примерное заболевание социальной революцией, чтобы, переболев ею, выработать иммунитет и предотвратить смертельный кризис болезни в Европе» (5, 70).

В метафорическом ряде Волошина заметны некоторые противоречия. Во-первых, стигматы католических святых не предотвращают и не ослабляют крестных мук Спасителя, но только свидетельствуют о сострадании страстям (и славе?) Христовым. (Очевидно, что Волошин продолжает искать более точный образ, углубляет его.) Значит, Россия – не Св. Франциск, но сама – Спаситель?!

Далее (во-вторых) в образный ряд Волошина внесена некоторая сумятица его путаными представлениями о прививках (путает сыворотку с вакциной). Что же поэт имеет в виду? Спас-Россия в данном случае уподоблена им героине, добровольно дающей заразить себя смертельной болезнью, чтобы затем буквально «пролить кровь за други своя» – отдать эту кровь на изготовление (противореволюционной) сыворотки для впрыскивания Европе (то есть отдать готовые антитела, в собственном организме выработанные, – готовые средства борьбы с заразой).

Но в таком случае «заболевание» России – уж не «примерное» (как от ослабленной вакцины, провоцирующей выработку собственных антител исключительно «для внутреннего употребления»). Это заболевание самое настоящее, которым (как столбняком, скажем) не удастся «переболеть», от которого – достоверно – умрёшь.

Однако, верит Волошин, Россия не умрёт никогда... умирая вечно:

Мы погибаем, не умирая.
Дух обнажаем до дна.
Дивное диво! – горит, не сгорая,
Неопалимая Купина.
(2, 129)

Итак, подведём промежуточные итоги: Россия – женская сущность, ради спасения, как мы увидим, европейской культуры принимающая на себя *вечные* (NB! синоним – «адовы»!) смертные муки (что по сравнению с ними *часы* той страстной пятницы?!). И казнь России (вот и второе, парное тоске по жертвоприношению, искушение юного Волошина вызвано

ассоциативным рядом)... и казнь её – не крест (внешнее орудие – внешнее зло), но яд болезни, зло внутреннее, проникающее, искажающее божественный замысел тварного тела (социального организма России). Это как если бы Спас дал осудить себя не на Голгофу, а на... заражение «дурной болезнью». И страдал бы ею не годы, но вечность – у всех спасённых на виду.

Именно так в своём окончательном виде (мы постоянно сталкиваемся с её трансформациями) оформилась давняя этическая идея Волошина о возможности преодоления зла путём принятия его в себя и освящения собой. Эта мысль была отточена поэтом в 1923 г. в формуле:

Не бойтесь страсти,	Приняв в себя,
Не противьтесь злему	Собой преобразить.
Проникнуть в вас:	<...> Обеззараженность –
Всё зло вселенной должно,	Отнюдь не добродетель.

(5, 196–197)

Вечно длящаяся казнь... Муки *адовы* не только по силе их и нескончаемости, но и по функции: смертные муки за смертный (неискупимый) грех добровольного принятия в себя «всего зла вселенной» (дьявола)!

Этическая концепция преодоления зла посредством его допущения в себя и освящения собою сложилась у М. Волошина между 1907 и 1910 годами (во второй главе мы рассматриваем более подробно, почему это стало для него актуально именно в то время). Она нашла одно из первых выражений в статьях о Льве Толстом. В 1924 г. мысль той же чеканки вызвала к жизни вышеприведённый стих из «Бунтовщика» (фрагмент цикла «Путями Каина»). И она же стала стержнем видения (и даже видения, если угодно) России, характера её искупительной жертвы, её «распятия», пожарища Неопалимой Купины.

Глубже проникнуть в волошинское видение мессианства России позволит нам... нет, не экскурс в социальный мистицизм Р. Штейнера (хотя идеи последнего, безусловно, оказали влияние на формирование историософии М. Волошина). Нам позволит это сделать рассказ Х.Л. Борхеса, написанный 20 лет спустя волошинской поэмы «Бунтовщик».

Это рассказ 1944 г. «Три версии предательства Иуды», потрясающий читателя парадоксами. Обратимся сразу к третьей версии виртуального еретика Нильса Рунеберга (которому Борхес и приписывает богословские изыскания). Заметим, что, по странному совпадению, писатель датирует возникновение «третьей версии» Рунеберга 1907 годом!

Суть её в следующем: «Ограничивать его <Бога> страдания агонией на кресте в течение одного вечера – кощунственно. Утверждение, что он был человеком и был не способен согрешить, содержит в себе противоречие: атрибуты непогрешимости и

вочеловеченности несовместимы. <...> Бог стал человеком полностью, но стал человеком вплоть до его мерзости и бездны. Чтобы спасти нас, <...> он избрал самую презренную судьбу: он стал Иудой. <...> избрал грехи, не просветлённые ни единой добродетелью. <...> Ересологи, вероятно, будут о нём <Рунеберге> вспоминать; образ Сына <...> он обогатил новыми чертами – зла и злосчастия». <...> Рунеберг бродил по улицам Мальмё, громко умоляя, чтобы ему была дарована милость разделить со Спасителем мучения в Аду»¹⁵³.

Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда.
(2, 106)

Лекция М. Волошина «Пути Эроса», которую мы уже упоминали во Второй главе, была подготовлена в начале 1907 г. в значительной степени под впечатлением от пребывания на «Башне» Вяч. Иванова и под влиянием лично значимых событий, развернувшихся там зимой 1906/1907 гг. В тексте лекции имеется прямая ссылка на источник, общий, по-видимому, для Волошина и Борхеса: «Среди легенд парижской Notre-Dame существует безумная и пронзительная легенда об одном аббате <...> мысль его сказала ему: «Если из всего человечества только один Иуда будет осуждён на вечные страдания, то тогда Агнец, принявший на себя грехи мира, не Христос, а Иуда. На нём одном сосредоточены все грехи, страдания и искупление человечества». <...> Иуда – материя. <...> подвиг Иуды – в его позоре и поругании» (1, 33), – резюмирует Волошин¹⁵⁴.

Пафос скандальной лекции М. Волошина – в том, что нисходящий путь божества – путь установления материальных форм и уничтожения духа. Этот путь амбивалентно сопряжён с другим, циклически последующим и, одновременно, предшествующим, – восходящим путём просветлённого духа, высвобождаемого из материи ценой растрепанности (во грехе, с точки зрения обыденной морали) формы-плоти. Иуда и Христос, таким образом, – единый двуликий символ, архетипический образ всё того же, очерченного платоновской Диотимой, пути Эроса.

В параболической схеме нисходящего-восходящего (от света во тьму и снова к свету), двуединого пути, вскрытой М. Волошиным в диалоге «Пир», видится мне и космический цикл, узренный Гераклитом (вспомним также Цветаевские пожар и нисходящие/восходящие радуги в «Поэме Листницы»): от огня в твердь и снова в огонь – через распад форм мироздания. Волошин не ссылается на Гераклита, но философия последнего, как мы покажем ниже, несомненно питает мысль русского символиста, как питала и мысль М. Цветаевой (см. Первую главу).

По сути, путь Эроса, такой, каким его видит по прочтении «Пира» М. Волошин, и есть *литературный* источник Волошинской этической концепции принятия зла и освящения его в себе.

Рассказ Борхеса будто бы оттачивает до остроты клинка и волошинскую концепцию принятия зла, и несомненно еретические библейские аллюзии Волошина в прорицаниях пути и образа России.

Борхесов Спас (по имени Иуда) жертвует не только тело, но и душу на вечные времена: совершает свободный выбор в пользу искупления грехов человечества ценой гибели и вечной казни своей человеческой души (ибо была же она у него, не вместо же человеческой души обреталась его Божественная суть!).

Волошинская Спасительница, Русь, вбирает «всё зло вселенной» и терпит огненные муки Неопалимой Купиной, являя Божественную волю избранничеством вечного проклятия и поругания, подобно Спасу-Иуде Борхеса. Она окупает бессмертие Европы, её цветущей культуры: «Но выживет, не расточив культуры» (2, 154).

Однако, опередив Борхеса, Волошин пошёл и дальше него, уступая разве что в афористичности. Чаша «зла и злосчастия» глубже в руках поэта. Рунеберг следовал букве Евангелия, и ему поэтому не пришло в голову явить Спасителя мало того, что «доносчиком, злоупотребившим доверием», но к тому же ещё и «смрадной бабой гулящей», в грехах инфантицида и людоедства повинной (М. Волошин: «Русь гулящая», «Благословение»).

Надежда падших, убогих и «нищих духом», опаскудившихся и искалеченных, расслабленных и... мёртвых уже, христианство – религия *повинных* душ и тел, *висящих* в грехопадении, немощи, в собственной смерти. Они, *виновные* неизменно, ходили толпой за Сыном, его казни алкая как освободительной казни *себе*, не агнца чая в нём, но козла отпущения.

Не удивительно, что в годы мора, зла и злосчастия, переполнивших родную землю, Волошиным (последовательно перед тем: буддистом – дионисийцем – масоном – антропософом – солнцепоклонником) востребован, наконец, оказался и *бог перманентного покаяния*, не возлияниями (дарами от избытка), а излияниями (ущербных) питаемый, *вины* требующий вместо *вина* в качестве жертвы себе.

В суровую годину страны Волошин включил в свой обширный пантеон и Христа в терновом венце язвящих мифологем Его Завета. «В накале мистического опыта всеобщая связь явлений обнаруживается в совпадении событий разновременных, но соединённых духовной связью. <... Совпадение это> выражается у Волошина чаще всего в библейских и евангельских образах, – утверждает Э. Менделевич. – Историческое мышление Волошина было отчётливо христианским» (5, 12, 24).

По моему же убеждению, архетипические модели, запечатлённые в библейской мифологии, – сокровища только одной из «палат» творческого арсенала поэта, который сознаёт ограниченными их время и место, как и сферу влияния каждого из сонма человеческих божеств. Обратившись к психологически актуализованной 1914–1921 годами религии вины, Волошин, по собственному признанию, «и Германского дуба не предал, // Кельтской омеле не изменил» (2, 161–162).

К тому же внедогматическая интерпретация христианства Волошиным (начавшая складываться под влиянием как философии В. Соловьёва, так и теософии) не оставляет сомнений. Смещение акцента на женскую божественную сущность – ярчайшее доказательство тому.

«Русь гулящая», пуше Иуды отягчённая проклятием и язвами Европы, козлом отпущения низвергается в бездну. Через непоправимое зло, ценой константного побиения камнями грешницы приходящее Спасение – первый дар волошинского женского божества опозорившемуся миру:

<...> расступится бездна!
И во всей полноте бытия –
Всенародно, всемирно, всезвездно –
Просияет правда твоя!
(2, 127)

Второй дар, материнская ипостась женского божества, – представительство Марии. Традиционная в христианстве роль Богородицы – Заступницы пред Богом – переосмыслена Волошиным. Богоматерь воплощает собой материальный (материнский) мир в его изобилии, силе, молодости, здравии («радость радости земной» (2, 142)), нетленности, невинности – языческий мир, оппозиционный убогой толпе виноватых, предводимых Её Сыном.

Один Христос – их упование, пришедшие к Христу в покрове Богородицы не нуждаются. В нём нуждаются перед христианским Богом не раскаянные, богатые при жизни – духом и телом, как Сама Богородица, только не ведающие за собой снобизма – своего единственного греха презрения «к малым сим», пастве Христовой.

За них, за сильных мира сего, впервые обездоленных только смертью, предстательствует Богоматерь. Она одна из них, благословенных, одарённых, – праведница (ради которой может быть спасён каждый), единственная, не повинная в грехе снобизма.

На грозный, ветхозаветный упрёк Сына людям (стихотворение «Хвала Богоматери») она отвечает:

– «Я одеда, я кормила,
Чресла богу растворила,
Плотью нищий дух покрыла,
Солнце мира приютила

Вопреки христианской догматике материя, телесность, предстаёт у Волошина не только злом, не только оковами духа, но также и исходом, приютом его, нежной зыбкой его, колыбелью.

Ещё в 1909 г. констатировал: «<...> теперь я знаю, насколько я <...> враг всем пророкам, насилующим душу истинами. Наш путь лежит через вещество и через формы его. Те, кто зовут к духу, зовут назад, а не вперёд» (3, 202), – в 1923 г. Волошин не только не отрекается от своего «мистического материализма», но использует против всякой ортодоксии ту же метафору:

Принявший истину на веру –
Ею слепнет,
Вероучитель гонит пред собой
Лишь стадо изнасилованных правдой
(5, 195)

(Да уж, поистине М. Волошин – православный христианин, «бережно сохраняющий национально-русские традиции религиозности» (5, 24)!)

Впрочем, во второй, антогонистической, ипостаси, по Волошину, божественной женственности нуждаются и уповающие в земной жизни на спасение, сознающие бремя первородной вины. Понять, почему, нам помогут воспоминания поэтессы Аделаиды Герцук, друга М. Волошина, в чьих стихах Волошин находил созвучие, есть основания полагать, не только своему восприятию крымской природы.

А. Герцук в автобиографическом эссе «Вина» приводит свой разговор с «теософкой», в портрете которой легко угадывается А.Р. Минцлова. Начинает диалог А.Герцук:

« – Во мне что-то тёмное всегда, жажда покаяния, чувство огромной вины, и я не знаю, что это, как загладить... <...> может быть, <...> стать пустынноницей?

Она ласково и радостно покачала головой.

– Иногда нужно, напротив, ещё глубже проникнуть в материю, чтоб перед ней искупить себя»¹⁵⁵.

Христова паства нуждается в Богородице, чтобы искупить себя перед ней – искупить грех своего «убожества».

Язычески свободный от сознания греха первородного, М. Волошин до I Мировой войны был безразличен к догматическому христианству. Е. Герцук, сестра поэтессы, вспоминает: «Мы с сестрой <...> переживали религиозные искания. <...> подходили к православии, отходили – искали чистых истоков его. Вплотную к душе, к совести подступал

вопрос о России. Когда Волошин слышал эти разговоры, у него делалось каменно-безучастное лицо»¹⁵⁶.

Однако годы Мировой и Гражданской посвятили поэта в таинство вины и обратили к раздумьям о личностном, психологическом смысле христианства. Речь, я полагаю, шла не только о «чужой» вине в хаосе смертей, предательств и убийств, свидетелем которых обрёл себя стать Волошин, не захотевший покинуть Крым и Россию в страшные времена. Речь шла и о собственной вине, которую, оказалось, как суженого, – на коне не объедешь...

Проявляя неожиданное (для собственной матери, в первую очередь) мужество, используя чудесный дар располагать к себе людей, Волошин после 1917 г. превратился в того М. Волошина легенды, который укрывал в своём доме белых от красных, красных от белых, вызволял из-под ареста, по мере сил спасал от голода и тех и других... И третьих – вовсе не повинных в братоубийственной резне: актриса Ф. Раневская в глубокой старости помнила благодарно: «Мы <...> с Павлой Леонтьевной Вульф и её семьёй падали от голода, Максимилиан Александрович носил нам хлеб. Забыть такое нельзя»¹⁵⁷.

Образ хадатая, в сандалиях и «хитоне» проповедующего в теплушках и обивающего пороги генеральских приёмных ради спасения чьей-то жизни, утратив античный колорит, в самом деле придаёт Волошину черты страннической святости, православные черты молитвенника – заступника Земли Русской.

Но... в чаду тех лет М. Волошину ниспослано было испытание.

Вот как об этом пишет В. Купченко: в 1921 г., знакомый с председателем ЧК 3-ей дивизии, «Волошин покорила комиссара. Настолько – что тот предложил поэту просматривать списки осуждённых и вычёркивать тех, за кого он может поручиться: по одному из каждой партии. Разумеется, Максимилиан Александрович принял это предложение»¹⁵⁸.

В той же книге Купченко приводятся варианты этой истории, почерпнутые из разных источников. Так, по версии Р. Гуля, сам Бела Кун, поселившийся в доме поэта, позволил ему вычёркивать из расстрельных списков каждого десятого. По версии М. Авиновой, комиссар лишь однажды «подарил» Волошину жизни двухсот человек из тысячи осуждённых.

По данным В. Купченко, просматривая один из таких чекистских списков, Волошин был вынужден поручиться за самого себя, увидев свою фамилию. Э. Менделевич утверждает, напротив, что «белые, отступая, приговорили его к смерти» (5, 19). Наличие смертного приговора себе, кем бы он не был вынесен, Волошин подтверждает в стихотворении «Дом поэта»: «И сам читал в одном столбце с другими // В кровавых списках собственное имя» (5, 215). Стала близка, наконец, к воплощению вторая тоска «отрока Макса» (в детстве Волошин, молясь, «младенцем Максом» величал себя) по смертной казни?

Не стал ли этот договор, обросший легендами и, вероятно, преувеличениями, который М. Волошин («разумеется»?) заключил, критической точкой, моментом истины, экзистенциальным пределом – проверкой на практике этического принципа преодоления зла посредством принятия? Тем самым, что спасает «одного из» (но как упустить такой шанс?!), спаситель собственноручно подписывает смертный приговор остальным. Тем страшнее, если «одним из» назначает себя (но кто бы не?!).

Выбор был дан и сделан. Соблазн выбора не отвергнут, ответственность (неизбежного) злодеяния принята на себя. Философ-экспериментатор, Волошин сознательно заразил себя бациллой зла, как «трихинами» революции себя – его Россия. Но преобразилось ли зло, освящено ли было в нём самом? Ответ на этот частный вопрос есть решение вопроса о состоятельности Руси-мессии, по Волошину, он же и есть разрешение Борхесова парадокса Иуды.

Ах, не бывает только-литературных парадоксов, как ни славен был ими когда-то начинающий критик Волошин! «Момент истины», экзистенциальный кризис – может быть, одна из масок творческого мгновения, что пугают людей прошмыгнувшей аполлинической мышью. Такое мгновение, как мы помним, – вне времени. И вне морали. Задачи, которые оно ставит, не имеют правильного решения. Но любое решение их всегда имеет последствия – экзистенциальные, если бы только бытийные!

В порядке бытийных последствий можно рассматривать потребность в сеансах психоанализа, которых Волошин прошёл двадцать в 1926 г. Затем чрезмерно усилились невротические симптомы, и жена, М. Заболоцкая (когда-то не чуждая психиатрии), волевым решением прекратила лечение «Маси». А ведь психоанализ шёл успешно и необычайно стремительными темпами! «Неврастения – вовсе не болезнь, – в 1911 году ещё написал Волошин, – вовсе не признак вырождения – это мучительное состояние духа, беременного новыми силами. Как только эти силы находят себе исход – неврастения прекращается» (4, 398).

Вот из аналитических «Материалов вскрытия» подборка виртуальных картин, усиливавших защитную симптоматику, грубо говоря, – психологический пейзаж того места, где собака зарыта: «Сон. <...> нет времени на молитву. <...> Самоупрёки. <...> Сон – отрубленная голова прокурора. <...> ощущение Ужаса из сна с Двойником. «Теперь вспомните чулан»... <...> Чувствую далёкие истерические спазмы <...> Невозможность полная вспомнить чулан. Фантазия отказывает.

<...> Херсонес. Из какой-то ямы вынимают ряд перебитых черепов. Как будто бы слова матери: «Хорошо бы достать цельный». Воспоминания – ближайшее о той пещере вблизи Херсонеса <...> Херсонес... Смывается водой... Появляет<ся> дрожанье нижней челюсти и

сжимание сердца. (Как будто страх.) <...> Образ фигуры, заслоняющий вход в пещеру, <...> напоминает того мужчину из детского сна, который ведёт за руку мальчика и девочку, а потом стреляет в них. <...> Пещера – это подвал развалившегося очень старого дома. <...> Фигура у входа как будто мужская, смотрящая вниз на меня... <...> Странная, всё растущая сонливость, глубокий сон, наступающий ежеминутно. Делаем перерыв занятий на 10 дней» (3, 240–250).

Тут и подросла Маруся, оберегла сон, убаюкала усталое сердце Макса, отогнав Фрейдových (или Сартровых?) мух. «Хорошо бы достать цельный»... «Хорошо бы достать цельный»... череп. Хорошо бы достать ещё цельный череп... из того списка!

В порядке же экзистенциальных последствий выбора... Не нашлось бы вообще никакого Иуды (Евангельского, не Борхесова), – не принесена бы была искупительная жертва, Личность Сына не состоялась бы (и не нужна бы была)!

Кто знает, не пугающий ли момент «принятия зла в себя» поэтом Волошиным предопределил (вспять) неизбежный выбор, сделанный Владимиром – Иоанном – Борисом – Гришкой – Стенькой – Петром – Емельяном... – и снова Владимиром – всем, по определению Волошина, «революционным русским самодержавием» (5, 76)?

Вот и пели слепцы (вперся всевидящими очами Януса в прошлое и будущее одновременно) у Лобного места в 1917 г.:

«Мало снилось, грозно виделось: <...>
Два заяцка вместо сходились, <...>
Промежу собой оны подирались; <...>»
«В Голубиной Книге есть написано:
Не два заяцка вместо сходилося,

Сходилася Правда со Кривдою; <...>
Правда будет взята Богом с земли на небо,
А Кривда пойдёт она по всёй земли,
По всёй земли, по всёй вселенныя <...>
Вселится на сердца на тайныя»¹⁵⁹.

В тот момент, содрогнувшись, Волошин ощутил, должно быть, как Двуликий Янус распахнул ворота своей арки, впустив войну в Третий Рим, сняв преграду между прошлым и будущим, добром и злом, жертвой и палачом: «Эти запевки, от которых веяло всей русской стариной, звучали закланиями. От них разверзлось время, проваливалась современность и революция, и оставались только <...> красные кумачовые пятна, которые казались кровью, проступившей из-под этих вещей камней Красной площади, обогрённых кровью Всея Руси. И тут внезапно и до ужаса отчётливо стало понятно, что это только начало, что русская Революция будет долгой, безумной, кровавой» (5, 43).

Пошатнувшееся вселенское равновесие России суждено, возможно, восстановить – в страсти противостояний. Учение Гераклита Эфесского с уверенностью можно назвать первоисточником историософии и эсхатологии М. Волошина. К доказательствам этого мы

ещё вернёмся. Пока же нас интересует гераклитово единство противоположностей, гармония (Гармония, дочь Любви и Войны у греков), самовоспроизводящаяся в противостоянии.

Как будто, в самом деле, о Янусовой арке войны и мира, возведённой Нумой Помпилием, думал Волошин, возвращаясь к любимому – надежду внушающему – образу:

Нет равенства – есть только равновесье,
Но в равновесьи – противоупор.
И две стены, упавши друг на друга,
Единый образуют свод

(5, 196)

И белые, и красные Россию
Плечом к плечу взрывают, как волны, –
В одном ярме – сохой междоусобья.

(2, 154)

Но не только белые и красные, не только в социальной сфере, – столбы янусовой арки. Условие стабильности России, по мнению Волошина, лежит в этнопсихологической сфере. «Вольница» и жажда «сильной руки» – не две чередующиеся истерические прихоти национального характера. Они есть два параллельных устоя российской духовности, непримиримые, и в этой-то вражде «единый свод» и образующие. «Железный обруч» российской государственности – компенсация, вынужденная плата за духовную свободу, европейцам, внутренне дисциплинированным, в такой степени не доступную. И, по мысли Волошина, это вовсе не признак дикости и отсталости России: «Анархическая свобода совести ей необходима для разрешения тех социально-моральных задач, без ответа на которые погибнет вся европейская культура; империя же ей необходима и как щит, прикрывающий Европу от азиатской угрозы, и как крепкие огнеупорные стены тигеля, в котором происходят взрывчатые реакции её совести, обладающие страшной разрушительной силой» (5, 74). («Боже, что он пишет! Кто бы мог подумать? <...> антропософический анархизм дал печальные плоды», – сокрушался в 1929 г. евразиец С. Эфрон, муж М. Цветаевой, по поводу дошедших до него творений Макса.)

Так сам Волошин к 1920 г. обнаружил компенсаторные отношения между сознанием и бессознательным, о которых он прочтёт в «Психологических типах» К.Г. Юнга несколькими годами позже.

В 1907 г. молодой Волошин, дневниковую запись которого мы привели как ключевую, не знал ещё, что две его отроческие страсти – по жертвоприношению и смертной казни – могут слиться символически и развернуться «до широты общего закона» при провидческой оценке русской революции. (Всё то же ахматовское: «Когда б вы знали, из какого сора»¹⁶⁰.)

Садо-мазохистские соблазны едва пробуждавшегося пола давали себя знать и впоследствии, отнюдь не только в личной жизни. В 1908 г. Волошин печатает работу (по сути, реферат нескольких эссе М. Метерлинка и П. де Сен-Виктора), чрезвычайно важную, однако, для будущей его концепции «провиденциальных путей России» (5, 69). Это статья «Демоны разрушения и закона». В ней представлена метафизическая интерпретация эволюции орудий войны и казни «от доброго, братского кулака Каина до корректного и культурного лиддита» (4, 173) – взрывчатого вещества.

Эпатирует своей непосредственностью следующий пассаж: «Ведь мы можем ясно представить себе и тягуче-сладкие грёзы утопающего, и тот неодолимый и упоительный сон, который охватывает при замерзании, и ощущения повешенного <...> с возбуждением нервных центров пола, <...> даже пьянящую боль утончённых средневековых пыток» (4, 172). И Волошин подписывается под этим фрагментом не только фактом авторства данной статьи, но и собственными стихотворными строками, такими, как, например: «Боль, как тихая виолончель» (2, 171), «Минутна боль – бессмертна жажда муки!» (2, 45), а также лирическими строками 1910 г., обращёнными к Черубине де Габриак, предвосхищающими образ послереволюционной России (каким его ещё только предстоит создать поэту в стихотворениях «Видение Иезекииля» (1918 г.), «Благословенье» (1923 г.)): «Стыдом и страстью в детстве ты крещена, // Для жгучей пытки избрана ты судьбой» (2, 46).

В обоих упомянутых стихотворениях стыд, страсть и «пьянящая боль» избранничества для «жгучей пытки» – канва, по которой вышита судьба России. И девственница, и блудница – предмет ярости и вожделения ветхозаветного Бога, который «есть огонь поядающий» (2, 137), им «любима любовью ревнивой» (2, 139) и потому истерзана, опозорена, отдана миру на поругание:

Благословенье моё, как гром.
Любовь безжалостна и жжёт огнём.
Я в милосердии неумолим.
Молитвы человеческие – дым.

Из избранных тебя избрал я, Русь!
И не помилюю, не отступлюсь. <...>
Ты – лучшая! Пощады лучшим – нет!

(5, 163–164)

«У бога прекрасно всё, и хорошо, и справедливо, люди же одно считают несправедливым, другое – справедливым. <...> Всё – едино: делимое – неделимое, рождённое – нерождённое, смертное – бессмертное, <...> бог – справедливость, – утверждал Гераклит Эфесский, не случайно «бог» и «справедливость» ставя в свой ряд антонимов¹⁶¹.

М. Волошин, вопреки, казалось бы, здравому смыслу, так же, как Гераклит, в «беспределе» угадывал Божий промысел более, чем в чём-либо, в пытке – знак внимания, в войне (и в Революции) – кульминацию страсти («минуты исторического оргазма» (5, 153)):

Дозволь увидеть	Как спазму страсти,
Сквозь смерть и время	Извергшей семя
Борьбу народов,	Внемирных всходов
	(2, 103)

Как Гераклит... и как русский мужик, в молнии усматривающий милость Всевышнего к испепелённому ею. (Забыв имя Перуна, В. Нилендер переводил буквально: «А рулевой всего – Молния <...> она направляет всё <...> вечный огонь – Молния <...> Этот огонь разумен <...> он причина всего миропорядка»¹⁶². Страсть «с пристрастием» – вот признак Господнего благословения, по Волошину:

Бог есть любовь.
Любовь же – огонь, который
Пожрёт вселенную и переплавит плоть.
(5, 197)

Этот изумительный сплав (для начала) Евангелия с Гераклитом наметился в философской позиции М. Волошина, точнее, зафиксирован как её составляющая в 1908 г. в уже цитированной мною статье «Демоны разрушения и закона». Там, насладившись, как мы помним, оттенками ощущений казнимых, обозреватель эволюции насильственной смерти признаётся: «Первые годы XX столетия будут отмечены во всемирной истории тем, что человек на этой грани познал <...> новый пафос самоуничтожения – гибель от взрывчатых веществ. Для нашего тела стало возможным быть развеянным в воздухе в одно мгновение ока тончайшею и невидимою пылью. <...> Ум тщетно старался представить себе ощущение такой смерти» (4, 172).

Метерлинк, в пересказе Волошина, вопрошает демонов взрыва – новоявленных божеств смерти, кто они, враждебны ли они людскому роду, или высвобождены им из недр инертного вещества как новые лики Справедливости, подобно покровителям прежних орудий казни.

М. Волошин берётся сам ответить на эти вопросы. Подобно Гераклиту, узревшему божественность Огня в его амбивалентности и унифицирующей власти («Всем управляет Перун <...> является причиной всего <...>. Грядущий огонь всё будет отделять и связывать»¹⁶³), М. Волошин предполагает будущее Европы в сиянии «строгих ликов богов-демонов взрыва»: «Из огня, как из семени, расцвела наша государственность. Мы привили себе яд огня, и он стал основой всей нашей жизни. Огонь, разъединяющий всё материальное, – очевидно трактует Гераклита Волошин, не помяная, однако, в статье его имени, – стал для человечества цементом духа. Взрывчатые вещества пришли как новый огонь» (4, 177–178).

В 1908 г. М. Волошин склоняется к оптимистическому прогнозу: человечество всё же не будет буквально развеяно по ветру высвобожденными им демонами, но, пройдя через взрыв иносказательный (социальный, скажем), переплавится в горниле «страшных нарушений равновесия силы и морали», перейдёт к новому циклу своего развития, «Чтоб выплавить из мира // Необходимости и Разума // Вселенную Свободы и Любви» (2, 96).

Пятнадцать лет спустя, в 1923 г., опять обратившись к «Пулям Каина» (на сей раз с точки зрения эволюции не «орудий Справедливости», но «институтов Справедливости»), Волошин вновь попытается рассмотреть будущее человечества в Гераклитовой перспективе:

Век Прометея кончился – на смену
Пришёл век взрыва. В горне очага
Паялся род, алтарь и государство,
Но очагом отныне будет взрыв,
Что сплавит мир иным вселенским сплавом.
(5, 198–199)

Только теперь прогноз поэта не так однозначен.

«Мятеж ли вы вещей извечнопленных?» (4, 176) – вопрошал некогда Метерлинк демонов взрыва. Волошин созерцает вызревание ответа на этот вопрос по мере развития событий русской Революции:

1917 г.: Бичами страстей гонимы –
Распяты серафимы
Заточены в плоть:
Их жалит горящим жалом,
Торопит гореть Господь.

1921 г.: Верю в правоту верховных сил,
Расковавших древние стихии <...>
Надо до алмазного закала
Прокалить всю толщу бытия
(2, 107, 134)

1923 г.: В едином горне за единый раз
Жгут пласт угля, чтоб выплавить алмаз.
А из тебя, сожжённый мой народ,
Я ныне новый выплавляю род!
(5, 164)

Революцию 1917 г. Коктебельский певец «земли утерянных богов» (2, 63) принимает. Но принимает как естественный геологический, шире – как космический процесс. Обратно тому, как в окаменевшем взрыве Карадага Волошин чуял былой жар лавы и страстную судорогу вулканического извержения, в процессе вскипевшего только что социального потрясения поэт ощутил незыблемый монолит всемирного закона в формулировке Гераклита. Словно стоя у ожившего бы вдруг Карадага, Волошин сознавал себя вовлекаемым в движение по «восходящему пути», казалось, оцепеневших социальных форм.

«Антропософический анархизм» Волошина (опечаливший С. Эфрона) был ничем иным, как «анархизмом» того, кто уступил брату царскую власть и в схватке противоположностей обнаруживал самовоспроизводящую гармонию.

Неопалимая Купина целой Вселенной предстала Волошину в образе России как в символе, соединяя библейскую и древнегреческую мудрость. «Символ, – даёт определение автор «Демонов разрушения и закона», – не что иное, как семя, в котором замкнут целый цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая, <...> целая система познания, уже перешедшая в бессознательное. <...> Отсюда та власть, которую символы имеют над человеческим духом. Истинное знание заключается в умении читать символы» (4, 166) («Макс был знающий» (IV, 191), – именно в этом смысле свидетельствовала М. Цветаева).

Таким образом, не птица Феникс, а Русь для М. Волошина – символ Гераклитова пламенного закона. Такое прочтение истории родной страны едва ли даёт основания для оптимизма: «И в мире нет истории страшней, // Безумней, чем история России» (2, 156). Прежде утверждая родство демонов огня и демонов взрыва, в 1924 г., в эпицентре взрыва обозначив своё местопребывание, Волошин разводит функции демонов: «Европа шла культурой огня, // А мы в себе несём культуру взрыва» (2, 156).

Вот почему, отрекаясь от непреложного прозрения своего античного учителя, Волошин (также и вопреки своему «анархизму»!) приветствует «тяж советских обручей // И тугоплавкость колб самодержавья» (2, 156), которые одни оставляют надежду на безопасность того атомного реактора совести, которым видится поэту Россия (лишь 1924 год не позволяет употребить данный технический термин, но иносказательно Максимилиан Александрович использует именно эту метафору).

В переводе же на язык публицистики оценка Волошиным своеобразия России звучит следующим образом: «Для сохранения своей внутренней свободы народ отказывается от политических прав <...>, оставляя за собой право критики и невмешательства. <...> При монархии Россия пользовалась той полнотой свободы частной жизни, которой не знала ни одна из европейских стран. Потому что политическая свобода всегда возмещается ущербом

личной свободы – связанностью партийной и общественной» (5, 74). Советская диктатура обнадёживает Волошина относительно дальнейшей сохранности «внутренней свободы» и «права критики», равно как и относительно дальнейшей сохранности Европы вблизи столь взрывоопасной державы.

И всё же поэтический (он же провидческий) дар не удержишь доводами извинительного малодушия простого смертного. «Но от огня не отрекусь. // Я сам – огонь. Мятаж в моей природе» (2, 119)... Волошин не может не *осязать ступнями* «восходящий путь» распада форм, которым следует он вместе с Россией – Европой – Земным шаром, который нащупал, опершись на плечи Платона (явно) и Гераклита (негласно), ещё в 1907 г. как «Пути Эроса» (в той самой, памятной слушателям, лекции).

Таким образом, М. Цветаева, благодарная М. Волошину, введшему её за Орфеем в Аид «на деле» (IV, 196) (в отличие от введшего на словах В. Нилендера, переводчика Орфея и Гераклита), могла быть благодарна своему «духовному отцу» и за открытие перед ней «на деле» гераклитова огненного пути.

Не Гераклит ли, уже познавший Вечность, возвещает судьбы Вселенной устами Макса Волошина из 1923 года?

Вы взвесили и расщепили атом,
Вы в недра зла заклинили себя <...>
Вы – факел, кинутый
В пороховой подвал.

Самовзрыватель, будь же динамитом!
Земля, взорвись вселенским очагом!
Сильней, размах! Отжившую планету
Швыряйте бомбой в звёздные миры.
(5, 199)

Чтобы быть последовательным в утверждении провидческого дара М. Волошина, его исследователю остаётся только исполниться апокалиптического пафоса в ожидании глобального термоядерного взрыва и застыть пред «ликом ужаса в бесстрастности эфира» (2, 93). Но не следует увлекаться ни социологической, ни какой-либо ещё буквальной интерпретацией поэзии. Говоря об истории, поэт говорит о человеке. Говоря о вселенной, поэт говорит о человеке.

Вечность концентрируется в скользящем лазерном луче сознания человека вовсе не для того, чтобы в мгновении он прозревал эпохи, не для того, чтобы, чуя дух истории, предсказывал будущее по этому аромату. Вечность, как ни парадоксально это звучит в свете нашей индивидуальной мимолётности, – атрибут психе.

Архетипически, внеиндивидуально, человек является «нулевой точкой творческого мистицизма», по Нойманну, в которой (в котором) Природа в своём креативном потенциале приближается к равенству самой себе, замыкает ту самую «унитарную реальность»

мгновенного постижения, которая виделась М. Волошину простым яичком Курочки Рябы и наготой пастушки Гелиады.

Религиозные учения, культуры и цивилизации (а вдруг – периоды существования миров?) – не более, чем золотая скорлупа, брэнная, как мы знаем из сказки, не более, чем пепел Феникс, осыпавший живое яйцо неистощимого «творческого момента».

Довольно вам заповедей на «не»:
Всех «не убий», «не делай», «не укради», –
Единственная заповедь: «Гори!»
Твой Бог в тебе

(5, 197)

Говоривший только недавно о переплавке людского рода, планеты и Вселенной, в 1926 году М. Волошин вдруг тихо доверит бумаге открытие собственного предназначения: «В уединенье выплавить свой дух // И выстрадать великое познание», суть которого так тривиальна, как только может быть формула предельного ведения – «имеющему уши» откровения:

Как Греция и Генуя прошли,
Так минет всё – Европа и Россия <...>
Весь трепет жизни всех веков и рас
Живёт в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.

(2, 178)

В этих «всегда» и «сейчас», «всегда=сейчас», «сейчас всегда» слышится мир предвечный, через эти две точки провёл М. Волошин свой перпендикуляр, падающий на линию пространственного движения из сфер чистого времени.

«Этому <...> французскому модернисту в русской поэзии было по существу много тысяч лет <...>, – по обыкновению, зорка М. Цветаева. – У него была тайна. <...> Объяснять эту тайну принадлежностью к антропософии или занятиями магией – не глубоко. <...> Макс сам был эта тайна, как сам Рудольф Штейнер – своя собственная тайна (тайна собственной силы), не оставшаяся у Штейнера ни в писаниях, ни в учениках, у М.В. – ни в стихах, ни в друзьях, – самотайна, унесённая каждым в землю» (IV, 191, 195).

«Самотайна» личности, самости, реализующейся в процессе бессознательного своего вызревания. Самотайна неуклонного следования к мгновению финального взрыва, в котором разверзнется вневремя.

Момент смерти человека проходит, как и все остальные, только для остающихся жить. Для того же, кто черту этого момента не перейдёт, именно в нём сфокусируются рай и ад, аид и вальхалла – весь тот мрак и всё то блаженство, что смертные привыкли

разворачивать в Вечности, представляя её, по земной своей привычке, не мгновением, но беспредельной последовательностью.

Вечность – единовременность, не цепь, но точка. Загробный мир, во всех тех формах, что виделся он человечеству (и в тех, что ещё привидится), – психическая реальность предсмертной доли каждому «по вере его» и по степени реализации потенциала психе. Воздаяния и кары, утраты и обретения в качестве (повторю Волошинскую цитату, раздвинув её смысловые границы) «представлений внутреннего мира» «чередуются, не исключая <...>, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно <...>, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны» (4, 100). «Всегда. Теперь. Сейчас» Волошина – предвкушение такой полиморфной, не «много-», а *всебожной* Вечности.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Снова хочу вернуться к вопросу о том, почему М. Цветаева и М. Волошин объединены мной в заглавии этой книги. На сей раз открою «личную тайну».

Шла весна 1981 г. Маленький конференц-зал одного из московских НИИ собрал аудиторию поклонников таланта Л. Шилова. Тогда были популярны его неординарные лекции-декламации, наводнённые звуками рояля и пронизанные «светом угасших звёзд» – лучом слайд-проектора, дарившим улыбки лиц с фотографий начала века.

В аудитории оказалась я, пятнадцатилетняя школьница, немного читавшая М. Цветаеву и едва знавшая М. Волошина по двум-трём его стихотворениям (именно этим поэтам был посвящён в тот день доклад). Домой пару часов спустя я ехала человеком, на которого только что снизошло Откровение: небо, мартовское ослепительное солнце, просторы улиц в сугробах тающего снега преобразились.

То, что открылось мне, поначалу я смогла назвать единственным словом – «Свобода», и в качестве подательницы её ощущала Марину Цветаеву. Это было не просто эстетическим потрясением. Произошедшее оказалось чем-то вроде смещения геологических пластов в недрах юной моей души, масштабные последствия которого тут же – благотворно – начали сказываться во всех сферах жизни.

Тайна внезапного преобразования смысловой структуры личности, которое я тогда пережила, продолжала занимать меня сама по себе – и когда я писала студенческие работы по творчеству М. Цветаевой на факультете журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, где специализировалась по кафедре литературно-художественной критики и публицистики, и когда я, уже защитив на том же факультете филологическую диссертацию, вновь писала дипломную работу о М. Цветаевой, теперь заканчивая психологический факультет МГУ.

Преобразование смысловой структуры личности другого человека видится мне в настоящее время собственной – предельной, разумеется, – задачей как практикующего юнгианского аналитика и как доцента кафедры философии МГИМО(У) МИД РФ, не знания, но смыслы пытающегося передать студентам.

Филолог же во мне, обогащённый философско-психологическими штудиями, постепенно пришёл к догадке, что пережитое мной некогда потрясение смысловых основ стало результатом не просто впечатления от стихов Цветаевой или Волошина (я ведь была с ними знакома), но следствием бессознательного «схватывания», восприятия, некоего *поля*, присутствующего *между* личностью и поэтическим даром М. Цветаевой и личностью М. Волошина.

Книга, в заключение которой я пишу эти строки, является попыткой ещё немного приблизить себя к раскрытию тайны этого «между», тайны, значимой для меня лично. Надеюсь, однако, что и читателям сфера эстетики смыслообразования показалась небезынттересной, ибо поиск и обретение смыслов *жизни* (нашего бытия во времени), *любви* и нашей извечной *устремлённости* через имманентное к трансцендентному (а именно в русла этих трёх глобальных проблем устремились размышления автора трёх вами прочитанных глав) – основа существования каждого из нас.

Сноски и примечания

- ¹ Волошин М. Лики творчества. М., 1988. С. 640.
- ² Петровский В.А. Личность в психологии. Ростов-на-Дону, 1996.
- ³ Василюк Ф.Е. Психология переживания. М., 1984.
- ⁴ См.: Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998.
- ⁵ См.: Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997.
- ⁶ Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 121.
- ⁷ Асмолов А.Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров. М.; Воронеж. 1996. С. 378.
- ⁸ Леонтьев Д.А. Психология смысла: Природа, структура и динамика смысловой реальности. М., 1999. С. 105.
- ⁹ Внутритекстовые сноски в круглых скобках (буквы и римские цифры до запятой – название и № тома, после запятой – № страниц) даны на сочинения М. Цветаевой, опубликованные издательством «Эллис Лак» в 1994 – 2001 гг.:

ПУБЛИКАЦИИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

1. Собрание сочинений в семи томах. М., 1994 – 1995;
2. Незданное: Сводные тетради. М., 1997 (НСТ);
3. Незданное: Семья: История в письмах. М., 1999 (НСИП);
4. Незданное: Записные книжки. В 2-х т. М., 2000 – 2001 (НЗК1 или НЗК2).

Внутритекстовые сноски, обозначенные *арабскими* цифрами в круглых скобках (до запятой – номер книги в списке, после запятой – номера страниц), являются сносками на следующие

ПУБЛИКАЦИИ М.А. ВОЛОШИНА:

1. Волошин М. Из литературного наследия. Вып. II. СПб., 1999.
2. Волошин М. Избранное. Минск, 1993.
3. Волошин М. История моей души. М., 1999.
4. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
5. Волошин М. Россия распятая. М., 1992.
6. Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995.

- ¹⁰ Н. Пенник, П. Джонс. История языческой Европы. СПб., 2000. С. 116–117.
- ¹¹ Гераклит Ефесский. Фрагменты / В пер. В. Нилендера. М., 1910.
- ¹² Серяков М.Л. «Голубиная книга» – священное сказание русского народа. М., 2001. С. 159.
- ¹³ Л. Леви-Брюль. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1999. С. 62, 64, 82.
- ¹⁴ Н. Пенник, П. Джонс. Указ. соч. С. 116.
- ¹⁵ Серяков М.Л. Указ. соч. С. 160.
- ¹⁶ М. Цветаева. Письма к Наталье Гайдукевич. М., 2002. С. 59.
- ¹⁷ Лютова С.Н. Проблема свободы воли в творчестве М. Цветаевой // XXI век: будущее России в философском измерении: Материалы II Российского философского конгресса: В 4 т. Т. 4. Ч. 2. Екатеринбург, 1999. С. 227.
- ¹⁸ Лютова С.Н. М. Цветаева в зеркале пушкинской строфы // Философия и поэзия: Материалы 2-й Всероссийской конференции. Рязань, 2000. С. 60.
- ¹⁹ Кураев А. Соблазн неоязычества. М., 1994. С. 34, 41.
- ²⁰ Неоязычество на просторах Евразии / Сб. под ред. В. Шнирельмана. М., 2001. С. 4.
Не ставя под сомнение наличие тревожащих тенденций в неоязыческом движении, хочу выразить сожаление, что авторы сборника только на них акцентировали внимание. Остаётся недоумевать, чем же описанное ими дремучее мракобесие привлекательно для «городских интеллектуалов» (выражение В. Шнирельмана).
Кроме того, вменяемый всем неоязычникам национализм, согласитесь, отличается «лица не общим выраженьем» в случае наших доморощенных поклонников американских индейцев или в случае толкинистов-эльфов, близких к неоязычникам.
- ²¹ Цит. по: Эткинд А. Великий труд «пытливого ума» [вступительная статья к книге] // Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С. 8.
- ²² Лютова С.Н. Архетипический политеизм М. Цветаевой и неоязычество в русской культуре XX в. // М. Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 г.): Сборник докладов. М., 2003. С. 395.
- ²³ Хиллман Дж. Архетипическая психология. СПб., 1996. С. 88, 90–91, 92.
- ²⁴ Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 210.
- ²⁵ Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев; М., 1997. С. 233.
- ²⁶ Вяч. Иванов. Указ. соч. С. 209.
- ²⁷ Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1996. С. 299.
- ²⁸ Там же. С. 300–301.
- ²⁹ Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1998. С. 151–152.
- ³⁰ С.И. Ожегов. Словарь русского языка. М., 1978.
- ³¹ Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. В 4-х т. Т. 3. Кн. 1 / Сост. Белякова И.Ю., Оловяникова И.П., Ревзина О.Г. М., 1999. С. 544.
- ³² Иванова О.А. Имена собственные и табуированные в поэмах Марины Цветаевой, написанных на народные сюжеты // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Сборник докладов Десятой цветаевской международной научно-тематической конференции (9 – 11 окт. 2002 г.). М., 2003. С. 356.
- ³³ См. один из её вариантов: «Три года Добрынюшка стольничел» // Былины / Сост. В.И. Калугин. М., 1991. С. 296.
- ³⁴ Радова И.И. Фольклорные мотивы в поэме М.И. Цветаевой «Переулочки» // Культурно-исторический диалог: Традиция и текст. СПб., 1993. С. 134 – 135.
- ³⁵ Былины / Сост. В.И. Калугин. М., 1991. С.150.
- ³⁶ В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка: В четырёх томах. М., 1956. Т. 2.

- ³⁷ В тексте цитируемого мною издания, в слове *протягива* <ло> – видимо, опечатка: стоит –ю, которое я заменила на –ло.
- ³⁸ Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 103–109.
- ³⁹ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1999. С. 264.
- ⁴⁰ Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб., 2000. С. 10.
- ⁴¹ Лютова С.Н. Максимилиан Волошин: путями инобытия // Культурное пространство путешествий: Материалы научного форума (8–10 апреля 2003 г.). СПб., 2003. С. 300.
- ⁴² Там же. С. 32.
- ⁴³ Путником (нем.)
- ⁴⁴ Например, у Клоделя: «Человек жил роём в наивном беспорядке». В переводе М. Волошина: «Человек живёт, повинуюсь двойной неволе – инстинкта и традиции».
- Относительно другого фрагмента комментатор А.М. Берёзкин замечает: «Заключительная фраза в переводе Волошина имеет более оптимистический смысл, чем в оригинале, где слово «смерть» завершает главу» (4, 90, 622, 623).
- ⁴⁵ Адамс В. Архетипическая школа // Кембриджское руководство по аналитической психологии. М., 2000. С. 171.
- ⁴⁶ Волошина М.С. О Максе, о Коктебеле, о себе: Воспоминания. Письма / Сост. В. Купченко. Феодосия; М., 2003. С. 147.
- ⁴⁷ Сартр Ж.П. Тошнота // Ж.П. Сартр. Избранные произведения. М., 1992. С. 8, 130–131, 134–136, 173.
- ⁴⁸ Юнг К.Г. Психологические аспекты архетипа матери // К.Г. Юнг. Душа и миф: шесть архетипов. Киев; М., 1997. С. 248–249.
- ⁴⁹ Юнг К.Г. Добро и зло в аналитической психологии // К.Г. Юнг. Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995. С. 106.
- ⁵⁰ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Н. Бердяев. Смысл творчества. М., 2002. С. 346.
- ⁵¹ Лютова С.Н. Она и он: архетипическое взаимодействие (преобразование аффектов в поэзии М. Цветаевой // Мир психологии. М.; Воронеж, 2002. № 4. С. 90.
- ⁵² Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев; М., 1997. С. 219.
- ⁵³ Там же. С. 234.
- ⁵⁴ Там же. С. 219.
- ⁵⁵ Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997. С. 329.
- ⁵⁶ Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 99.
- ⁵⁷ Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев; М., 1997. С. 223.
- ⁵⁸ Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997. С. 165.
- ⁵⁹ Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1996. С. 279.
- ⁶⁰ Юнг К.Г. Божественный ребёнок. М., 1997. С. 366.
- ⁶¹ Там же. С. 381.
- ⁶² Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 33.
- ⁶³ Самуэлс Э. Юнг и постъюнгианцы. М., 1997. С. 340.
- ⁶⁴ Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 517.
- ⁶⁵ Д. Аминано. Поезд на третьем пути // Воспоминания о серебряном веке / Сост. В. Крейд. М., 1993. С. 397.
- ⁶⁶ Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. М., 1992. С. 59.
- ⁶⁷ Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 41–42.
- ⁶⁸ Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С.92.
- ⁶⁹ Там же. С. 102.
- ⁷⁰ Цветаева М., Гронский Н. Несколько ударов сердца: Письма 1928 – 1933 годов. М., 2003. С. 101.
- ⁷¹ Эткин Д. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998. С. 572.
- ⁷² Цветаева А. Воспоминания. М., 1995. С. 79 – 80.
- ⁷³ Обозначение кадыка его метафорическим названием у М.Цветаевой (в дальнейшем МЦ) не случайно. Апокрифическая легенда о том, что у мужчин заметен кадык в память о куске запретного яблока, что будто бы застряло в горле Адама в момент грехопадения используется МЦ в "Сахаре" намеренно. Простите за физиологические подробности, кадык вздрагивает при судорожном сокращении мышц гортани - во время глотательного движения или при удущье. Итак, герой стихотворения совершает сие рефлекторное движение, причём, делает это "взывающе". О чём взывает? "Взывать о помощи" - устойчивое выражение, оно первым приходит в голову. И оно вполне уместно в контексте стихотворения: тут дан предсмертный миг героя (нечему завидовать, как сурово констатирует сама МЦ). В "сухую, песчаную" Сахару (читайте: в саму МЦ - стих от I лица, от лица Сахары) герой вот-вот канет - безвостно и безвозвратно. Она (Сахара / лирическая героиня) сейчас впитает его в себя, нимало не утолив при этом сей каплей "глазных оазисов" своей жажды, не увлажнив нисколько своей алчущей суши. Герой или задыхается, когда его уже "взяла наглухо" Сахара (за горло), или кадык его вздрагивает при судорожном глотательном движении пересохшей гортани (во рту от предсмертного ужаса, от дыхания надвигающейся пустыни, пересохло). В обоих случаях герой и его, простите, кадык взывают о спасении живота. Оба случая, кстати, МЦ-ой объединены в её стихотворении "Земное имя" ("Глоток воды во время жажды жгучей: // Дай - или я умру! <...> Так с каждым мигом всё неповторимей // К горлу - ремнём..." (I, 548)).
- В этом же "Земном имени" - аргумент, почему не кадык должен вздрагивать, а именно адамово яблоко у героя "Сахары": это судорожное сглатывание - предвкушение, только не воды, а любви! Никакой воды Сахара своему пленнику заведомо не сулит. В стихотворении вообще не он, а она (МЦ=Сахара) испытывает жажду. Простите за физиологизм опять, персонаж сглатывает слону в предвкушении любви (поцелуя, скажем), взывая - о страсти. Сахара от пленника (тикетно) ждёт утоления жажды, он от неё (тикетно?) испепеляющей страсти. И, от страсти или нет, но "испепелится" наверняка! Так вот, адамово яблоко вздрагивает, как - всякий раз при подобной "страстной оазисии"! - напоминание о первом случае в мире заглывания "яблочного живца" Адамом, о том первом глотке страсти, о всё дальнейшей в каждом новом внуке Адама попытке протолкнуть в глотку, проглотить, эту вставшую поперёк горла (и всегда встающую) Евину приманку. Очередной "Адамова яблока вызывающий вздрог" - это очередной Адам на крючке очередной Евы в свой (или своей души) час погибели.
- В адамовом яблоке в "Сахаре" МЦ дала, я полагаю, всю неизбежность и всю безысходность страсти земной для мужчины, ту смертельную угрозу, исходящую от женщины, которая и осуществляется в поколениях как Божественная кара Адаму за его грехопадение. Его это яблоко, оно ему (а не Еве) вечно поперёк горла (Еве только душа "поперёк души" (I, 226) может встать).
- Кадык героя "Сахары" вздрагивает от вечной *Адамовой* жажды.
- ⁷⁴ Бургин Д.Л. София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999. С. 151–152, 481.
- ⁷⁵ У М. Цветаевой нет прямого указания на то, что хлыстовская Богородица собирает у Цветаевых яблоки именно для своего Христа. Вместе с тем нет и никакой вообще явной интерпретации ни цели сбора яблок, ни неизменного «состава сборщиков». Но раз он слабый, а она мать, раз она за ним ходит и телом своим поддерживает, то уж наверное и кормит – какой-то такой особой пищей, от пищи хлыстовок отличающейся так же, как сам Христос от них. Очень похоже на то, что пища эта сакральная – именно яблоки. Я в данном случае скромно предлагаю интерпретацию сбора яблок как «кормление=приращение цветущей маскулинности».
- ⁷⁶ Из свадебных песен:

Земляничка-ягодка ...А ягодка поспекает – Катерина его...
Во сыром бору росла... Ты здорово, черноброва,
Да кто ж у нас хороша, Здравствуй, ягода моя,
Да кто ж пригожа?... Скажи, любишь ли меня?
Милая гостьюшка, (Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия /
Наталья Ивановна!.. Под ред. А.М. Новиковой. М., 1987. С. 32–36.)

⁷⁷ Myths and Tales of the Southeastern Indians / by J. R. Swanton. Norman; London, 1995. P. 3.

⁷⁸ Любящие души... сердца.

⁷⁹ И нет меж облаков небесных // Ни женских ликов, ни мужских.

⁸⁰ Цветаева А. Указ. соч. С. 77.

⁸¹ Платон. Федр // Платон. Федон. Пир. Федр. СПб., 1997. С. 216, 219-220.

⁸² М. Цветаева невольно следует фольклорной традиции, в иве воплотившей не только скорбь, но и девичью вольницу:
Ивушка-ивушка, на воле расти,
Красавица-девица, не плачь, не тужи!
(Русское народное поэтическое творчество... С. 291).

⁸³ Сравните с образом из «Гимна Афродите» Сафо:

...Афродита
Стала на червонную колесницу;
Словно вихрь, несла её быстрым лётном,
Крепкокрылая, над землёю тёмной
Стая голубок.

(Античная литература. Греция: Хрестоматия. М., 2002. С. 113 – 114).

⁸⁴ См. изображения, например, в книге: Ф. Кюмон. Мистерии Митры. СПб., 2000. С. 141.

⁸⁵ Эткинд А. Указ. соч. С. 583.

⁸⁶ Платон. Указ. соч. С. 213.

⁸⁷ См., например: Эфрон А. Марина Цветаева: Воспоминания дочери. Письма. Калининград, 1999. С. 74

⁸⁸ Цит. по: Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб., 2000. С. 41.

⁸⁹ Хин-Гольдовская Р.М. Дневник // Минувшее. Исторический альманах. Т. 21. М.; СПб., 1997. С. 572.

⁹⁰ Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб., 2000. С. 257.

⁹¹ «Макс бог».

⁹² Герцык Е. Волошин // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 228.

⁹³ Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб., 2000. С. 114.

⁹⁴ Там же. С. 88.

⁹⁵ Герцык А. Стихи и проза. В 2-х т. М., 1993. Т. 1. С. 35–111.

⁹⁶ См.: Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб., 2000. С. 39.

⁹⁷ Ходасевич В. Московский литературно-художественный кружок //

Воспоминания о серебряном веке / Сост. В. Крейд. М., 1993. С. 391.

⁹⁸ Розенталь Э. Планета Макса Волошина. М., 2000. С. 41.

⁹⁹ Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб., 2000. С. 342.

¹⁰⁰ Там же. С. 329.

¹⁰¹ Там же. С. 337.

¹⁰² Там же. С. 321.

¹⁰³ Труайя А. Марина Цветаева. М., 2003. С. 76–77.

¹⁰⁴ Цит. по: Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. СПб., 2000. С. 94.

¹⁰⁵ Цит. по: Герцык Е. Волошин // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 229

¹⁰⁶ Там же. С. 226.

¹⁰⁷ Кажется, даже маленькая Ариадна, дочь М. Цветаевой, невольно причислила себя к ученицам Макса. Обращает на себя внимание загадочное совпадение сюжетов её рассказа «про голого герцога» (НСТ, 60) и легенды о разговоре Дарвина с голым дикарём, которую приводит М. Волошин в своей статье «Лицо, маска и нагота» (4, 399): на вопрос удивлённого собеседника голые герои обоих рассказов отвечают, что им на морозе, как и лицу собеседника, не холодно, потому что у них – «везде лицо».

Эта статья Волошина, написанная в 1910-х годах, при жизни автора не была опубликована, источник приведённого анекдота из жизни Дарвина не установлен (самим Волошиным указан неверно). Свою же сказку про герцога Аля поведала С.М. Волконскому, вероятно, в 1921 г., восьми-девяти лет от роду (и рассказ этот Цветаевой ничего не напомнил). Случился ли тут младенческий плагиат, оказался ли общим первоисточник?

¹⁰⁸ Роллан Р. Кола Брюньон: Жив курилка. М., 1977. С. 225.

¹⁰⁹ М. Пруст. По направлению к Свану. М., 1973. С. 111.

¹¹⁰ Там же. С. 246–247.

¹¹¹ Там же. С. 111.

¹¹² Эфрон С. Волшебница // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Возвращение на родину. М., 2002. С.235.

¹¹³ Тарковский А. Пунктир // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Возвращение на родину. М., 2002. С. 111.

¹¹⁴ Шагинян М. Литературный дневник. М. Цветаева // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. I. 1910–1941 годы. Родство и чуждость. М., 2003. С. 32.

¹¹⁵ Эфрон С. Волшебница //

Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Возвращение на родину. М., 2002. С.231.

¹¹⁶ Там же. С. 242.

¹¹⁷ Там же. С. 236.

¹¹⁸ Волошин М. Письмо к Е.О. Кириенко-Волошиной от 11.03.1914 //

Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 г.

¹¹⁹ Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. в тридцати томах. Т. 8. Л., 1973. С. 177.

¹²⁰ Цветаева А. Воспоминания. М., 1995. С. 247.

¹²¹ См.: Там же. С. 253.

¹²² Там же. С. 402.

¹²³ Там же. С. 286.

¹²⁴ Волошин М. Письмо к Е.О. Кириенко-Волошиной от 25.11.11. Новый мир, 1977. № 2.

- ¹²⁵ Шеглов А. Фаина Раневская: Вся жизнь. М., 2003. С. 21–22.
- ¹²⁶ Гераклит Ефесский. Фрагменты / Пер. В. Ниландера. М., 1910. Фр. 77.
- ¹²⁷ М. Цветаева, вероятно, читала первый комментарий В. Ниландера в книге его переводов Гераклита: «<Логос у Гераклита> имеет значение откровенного мирового закона... Приходится, в виду значения Логоса для христианского мира, остановиться на неточной передаче «Слово»» (Гераклит Ефесский. Фрагменты / Пер. В. Ниландера. М., 1910).
- ¹²⁸ Афанасьев А. Поэтическое воззрение славян на природу. В 3-х т. Т. 1. М., 1994. С. 351, 361, 363.
- ¹²⁹ Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. В 4-х т. Т. 4. Кн. 1 / Сост. Белякова И.Ю., Оловяникова И.П., Ревзина О.Г. М., 1999. С. 46–48.
- ¹³⁰ Афанасьев А. Поэтическое воззрение славян на природу. В 3-х т. Т. 1. М., 1994. С. 359.
- ¹³¹ Гераклит Ефесский. Фрагменты / Пер. В. Ниландера. М., 1910. Фр. 18.
- ¹³² Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1998. С. 133–134.
- ¹³³ Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. М., 1999. С. 427.
- ¹³⁴ Шор Ю.М. Личность художника в контексте теории художественной культуры // Искусство в системе культуры: социологические аспекты. Л., 1981. С. 25.
- ¹³⁵ Эпстайн Д. Соотношения темпов в музыке: везде и всюду одни и те же? // Красота и мозг: биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера и др. М., 1995. С. 101.
- ¹³⁶ Тернер Ф., Пёппель Э. Поэзия, мозг и время // Красота и мозг: биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера и др. М., 1995. С. 92.
- ¹³⁷ Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. М., 1999. С. 429.
- ¹³⁸ О'Коннор Дж., Сеймор Дж. Введение в нейролингвистическое программирование. Челябинск, 1997. С. 39–40.
- ¹³⁹ Гераклит Эфесский // Материалисты Древней Греции. М., 1955.
- ¹⁴⁰ Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб., 2000. С. 102.
- ¹⁴¹ Цит. по: Там же. С. 103.
- ¹⁴² Лютова С.Н. Творческий мистицизм Максимилиана Волошина // Бренное и вечное: Прошлое в настоящем и будущем философии и культуры: Материалы Всероссийской научной конференции (27–29 октября 2003 г.). Великий Новгород, 2003. С. 179.
- ¹⁴³ Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 246–247.
- ¹⁴⁴ Там же. С. 53.
- ¹⁴⁵ Там же. С. 225.
- ¹⁴⁶ Там же. С. 246.
- ¹⁴⁷ Хендерсон Дж. Психологический анализ культурных установок. М., 1997. С. 121.
- ¹⁴⁸ Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003. С. 12–13, 44, 51.
- ¹⁴⁹ Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 28, 46.
- ¹⁵⁰ Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб., 2000. С. 303.
- ¹⁵¹ У истоков русского штейнерианства / Публ. К. Азадовского, В. Купченко // «Звезда». 1998. № 6. С. 189.
- ¹⁵² Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб., 2000. С. 345–346.
- ¹⁵³ Борхес Х.Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Новые расследования: Произведения 1942 – 1969 годов. СПб., 2000. С. 189–191
- ¹⁵⁴ По данным В. Купченко (1, 38), имя упомянутого М. Волошиным аббата – Эжже. Он был викарием собора Парижской Богоматери и в 1829 г. написал книгу «Подлинный Мессия». Сюжет «ереси» аббата Эжже, видимо, заимствован и Волошиным, и, впоследствии, Борхесом из книги А. Франса «Сад Эпикура» (1894 г.). М. Волошин позже снова обратится к Иуде-Мессии в своей оставшейся незавершенной статье «Евангелие от Иуды».
- ¹⁵⁵ Герцык А. Мои блуждания // А. Герцык. Стихи и проза: В 2-х т. Т. 1. М., 1993. С. 81.
- ¹⁵⁶ Герцык Е. Волошин // Воспоминания о серебряном веке / Сост. В. Крейд. М., 1993. С. 233.
- ¹⁵⁷ Шеглов А. Фаина Раневская. Вся жизнь. М., 2003. С. 37.
- ¹⁵⁸ Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб., 2000. С. 239.
- ¹⁵⁹ «Голубиная Книга» // М.Л.Серяков. Голубиная книга: священное сказание русского народа. М., 2001. С. 348.
- ¹⁶⁰ Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1977. С. 310.
- ¹⁶¹ Гераклит // Материалисты Древней Греции. М., 1955.
- ¹⁶² Гераклит Ефесский. Фрагменты / В пер. В. Ниландера. М., 1910. Фрагм. 64.
- ¹⁶³ Гераклит // Материалисты Древней Греции. М., 1955.