

О.А. СКРИПОВА, Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН  
Уральский государственный педагогический университет

## **СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ МИРОВОСПРИЯТИЕ И ЖАНР «ГИПЕРЛИРИЧЕСКОЙ» ПОЭМЫ (Марина Цветаева «Поэма Воздуха»)**

*В статье рассматривается переход Марины Цветаевой к новой для нее художественной стратегии, которая обусловила изменения жанрового мышления. На примере «Поэмы Воздуха» изучается воздействие сюрреалистической художественной стратегии на жанровую форму лирической поэмы, выясняется, как из переживания, порожденного самыми крайними состояниями субъективности, структурируется совершенно оригинальная модель мира — образ сверхчувственной реальности.*

### **1.**

Оригинальность, сложность и глубина художественного мышления Марины Цветаевой состоит, прежде всего, в том, что в нем осуществляется сплав классического (а именно — романтического) мировидения с мировидением неклассическим (модернистским). В ее лирических поэмах 20-х годов совершенно очевидны «пересечения» романтической парадигмы с парадигмами таких модернистских систем, как символизм, экспрессионизм, сюрреализм. Но вопрос о том, как взаимодействие этих парадигм сказывается на жанровой структуре поэмы Цветаевой, а именно — на способах построения образной модели мира, остается открытым. (Да и вообще проблема жанра в модернистской эстетике пока еще не стала объектом серьезных литературоведческих штудий.) А между тем, анализ динамики жанровых структур лирических поэмы Цветаевой 1920-х годов может позволить увидеть эволюцию художественного сознания поэта в крайне важный период ее творчества.

Если жанровые структуры таких произведений, как «Поэма Горы» и «Поэма Конца», оформляли столкновение двух вселенных — субъективной и объективной<sup>1</sup>, то в поэмах 1926-1927 годов Цветаева стремится к конструированию новой реальности, созиданию идеальных миров, воссозданию и познанию «за-очности». Причем. Как правило, выход в сверхчувственную реальность осуществляется посредством «механизма» сна и мистического воображения. Уже в 1922-1925 годах, по наблюдению Е. Коркиной, мир сна становится для Цветаевой

---

<sup>1</sup> См. об этом: Скрипова О.А. Трансформация лиро-эпической поэмы в «Поэме Горы» Марины Цветаевой // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 5. Екатеринбург. 2000. С. 149-161.

миром иной реальности, и он сближается с миром творчества.<sup>2</sup> Цветаева на протяжении всей жизни испытывала интерес к сфере бессознательного, иррационального, стихийного. Связи между законами сна и законами искусства занимали ее на протяжении многих лет: «Есть вещи, которые можно только во сне. Те же в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна = зашифрованность стиха»<sup>3</sup>. «Состояние творчества есть состояние сновидения. Всякому спящему и пишущему родной — удар узнавания»<sup>4</sup>. «Логика Пастернака сущая, но неисследимая связь между собой событий — сна, во сне, но только во сне, неопровержимая... Мир Пастернака держится только по его магическому слову»<sup>5</sup>. Важно то, что, по мысли Цветаевой, удержать логику сна в стихе позволяет особое — магическое слово, некая зашифрованность. Сфера сна и сфера творчества — это пограничные области между двумя мирами, видимым и невидимым, области, управляемые одними и теми же законами, обратными законам действительности. Эти мысли Цветаевой близки суждениям о природе сновидений П. Флоренского, который определял сон как «первую и простейшую ступень жизни в невидимом» и называл художество «оплотненным сновидением»<sup>6</sup>.

В лирических поэмах Цветаевой 1926-1927 годов («С Моря», «Попытка Комнаты», «Поэма Воздуха») мотив сна становится ведущим, определяющим сюжет, логику развития лирического конфликта, поэтику. Авторы лирической поэмы и раньше прибегали к форме сна, поскольку эта форма дает возможность поместить объективный мир в сознание лирического героя. Так, А. Блок определяет «Ночную фиалку» как поэму-сон. Но если в поэме Блока ведется повествование о сне, дается пересказ сна пробудившимся сознанием, то у Цветаевой в поэмах «С Моря», «Попытка комнаты» — полное воссоздание сна, пребывание в нем, исчезновение объективной реальности.

Фактически Марина Цветаева перешла в лирических поэмах второй половины 20-х годов к новой для нее системе эстетических отношений к действительности, которая обусловила изменение жанрового мышления. Этот тип художественной стратегии близок к сюрреалистическому, в котором мир моделируется как сон. Обнаруживается явное сходство между высказываниями Цветаевой о природе творче-

<sup>2</sup> Коркина Е. Поэтический мир Марины Цветаевой // Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 27.

<sup>3</sup> Там же. С. 27.

<sup>4</sup> Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 93.

<sup>5</sup> Там же. С. 307.

<sup>6</sup> Священник Павел Флоренский. Иконостас (1922) // Богословские труды. Сб. IX. М., 1972. С. 83-89.

ства и манифестами сюрреалистов. Сюрреализм основывается на вере в могущество снов, грез, фантазий, на доверии к бессознательному. А. Бретон дает такое определение сюрреализма: «Сюрреализм — некий психический автоматизм, который хорошо согласуется с состоянием сновидения».<sup>7</sup>

Сюрреалисты говорят об исчерпанности процесса познания с помощью интеллекта, «только греза оставляет человеку все права на свободу».<sup>8</sup> Сон, греза воспринимаются как более истинное знание о человеке и его отношениях с миром. В сюрреализме обнаруживается нацеленность на процесс познания, поиск иных способов постижения основ жизни. Здесь можно привести высказывание из манифеста А. Арто: «Ни один образ не удовлетворяет меня, если он не является одновременно Познанием. Мой усталый дух дискурсивного разума стремится попасть в шестеренки новой абсолютной гравитации. Я отдаюсь лихорадке снов, но лишь затем, чтобы вывести из нее новые законы»<sup>9</sup>. Основой познания жизни становится интуиция. Интуиция открывает в глубинах души самые сокровенные тайны жизни. Постигание сверхчувственной реальности происходит спонтанно, в виде интуитивного озарения. Сюрреалистический метод осознания иррационального основан на ассоциативном истолковании крайних проявлений безумия. Высказывание А. Арто об «алхимии слова»<sup>10</sup> как о сердцевине той деятельности, которой занят сюрреализм, тоже близко мысли Цветаевой о «магическом» слове — слове, которое воздействует не на сознание, а на подсознание, завораживающем слове, функция которого не объяснить, а «заклясть».

Для Цветаевой с ее романтическим складом и постоянным порывом к абсолюту поворот к сюрреализму вполне закономерен. По мнению многих исследователей, сюрреализм порожден романтической традицией, романтическим мирозерцанием.<sup>11</sup> Внутреннее интуитивное побуждение к абсолюту мыслится как переход к естественному для человека существованию в иррациональном мире. Цветаеву, несомненно, привлекает и то, что «в сомнамбулическом состоянии реализуется возможное как действительное, желаемое как сущее»<sup>12</sup>. Сомнамбулический транс вывел человека за пределы действительности вообще. В сюрреализме происходит выход в сверхчувственную реаль-

<sup>7</sup> Антология французского сюрреализма. М., 1994. С.62.

<sup>8</sup> Там же. С. 94.

<sup>9</sup> Там же. С. 131.

<sup>10</sup> Там же. С. 140.

<sup>11</sup> *Мирская Л., Пигулевский В.* Сюрреализм и романтическое мирозерцание // Искусство. 1986. № 7.

<sup>12</sup> Там же. С. 43.

ность, где царит иррационализм, абсурд и неисповедимый смысл. Трансцендентное воспринимается сюрреализмом как более истинная и фундаментальная сфера, нежели социальная действительность.

Но, хотя многие эстетические и мировоззренческие установки сюрреалистов близки Цветаевой, у нее есть и расхождения с эстетикой сюрреализма, она ведет собственные поиски путей воссоздания сверхчувственной реальности. В частности, у нее не бывает полного отказа от рационального контроля, нет абсолютного доверия к автоматизму языка. Для Цветаевой «гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два»<sup>13</sup>. Творчество Цветаевой второй половины 20-х годов не позволяет говорить о полном отказе от сознательных творческих установок (от разработки замысла, продумывания плана произведения), однако в произведениях второй половины 20-х годов совершенно очевидно усиление бессознательного, погружение на самое дно «царства субъективности». Не случайно у Цветаевой в 1926-1927 годах появляются новые модификации жанра лирической поэмы, эти модификации можно условно назвать *гиперлирическими*: в таких поэмах само лирическое переживание порождено модусом субъективности — сном, подсознанием, сверхчувственной реальностью.

В связи с этим встает ряд вопросов: как в «гиперлирической» поэме создается целостный образ мира — возникает ли некая завершенность из кажущейся хаотичности сна, зыбкой грезы, иррационального потока сознания?

## 2.

В наибольшей степени воссоздание и своего рода исследование инобытия, последовательный и безоглядный выход в иное измерение осуществляется Цветаевой в «Поэме Воздуха» (1927). Эта поэма считается самым сложным и зашифрованным, темным и загадочным, сухим и отвлеченным произведением поэта.<sup>14</sup> Несмотря на то, что в последнее время наблюдается усиление внимания к этому произведению (в частности, в октябре 1994 года состоялась международная научно-практическая конференция, посвященная «Поэме Воздуха»), цветаеведы осознают, что полученные новые знания — это лишь «приближение к предгорьям»<sup>15</sup>. Много лет спустя А. Ахматова так отозвалась о

<sup>13</sup> Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 74.

<sup>14</sup> Павловский А. Куст рябины. Л., 1989. С. 323

<sup>15</sup> «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-практическая конференция. М., 1994. С. 3.

«Поэме Воздуха»: «Марина ушла в заумь. Ей стало тесно в рамках Поэзии. Ей было мало одной стихии, и она удалилась в другую или в другую»<sup>16</sup>. Действительно, в «Поэме Воздуха» смелое экспериментаторство Марины Цветаевой достигает апогея: здесь поэт делает решительный шаг в запредельность, сочетая последовательное и бесстрашное постижение инобытия с чувственным воспроизведением сверхчувственной реальности.

Многие исследователи говорят о философской природе «Поэмы Воздуха». А. Павловский называет поэму «философским трактатом о посмертном блуждании духа, облеченным в форму лирического высказывания большой трагедийной силы»<sup>17</sup>, «философской поэмой, где возводится тщательно обдуманная модель мира — сугубо поэтическая гипотеза»<sup>18</sup>. А. Саакянц пишет о том, что «Поэма Воздуха» — «это в своей философской сущности, поэма о бессмертии: о бессмертии человеческого духа, о нескончаемости его существования»<sup>19</sup>. Здесь уже делается попытка понять цветаевскую концепцию человека, но в большинстве случаев эти заявления носят довольно отвлеченный и несколько декларативный характер. Почти не изучено жанровое своеобразие поэмы, за рамками исследования остается сам путь философской медитации, его специфика в данной поэме, вскользь упоминается о лирической сущности поэмы, но практически не анализируются переживания лирической героини в процессе соприкосновения со сверхчувственной реальностью. Открытым остаётся и вопрос о способах воссоздания этой новой реальности.

Мы не ставим своей задачей полный и всесторонний анализ «Поэмы Воздуха», ее исчерпывающую интерпретацию. Сошлемся на статьи М. Гаспарова<sup>20</sup> и О. Ревзиной<sup>21</sup>, в которых используется методика «медленного чтения» поэмы. Остановимся лишь на тех моментах, которые обуславливают жанровое своеобразие поэмы. Прежде всего, нас будет интересовать образ лирической героини, его роль в конструировании сверхчувственной реальности, специфика лирического сюжета, способы воссоздания инобытия.

Несмотря на сложность, зашифрованность, «Поэме Воздуха» свойственна внешняя, формальная упорядоченность. Есть заглавие,

<sup>16</sup> *Ахматова А.* Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 209.

<sup>17</sup> *Павловский А.* Указ. соч. С. 324.

<sup>18</sup> Там же. С. 330.

<sup>19</sup> *Саакянц А., Мнухин А.* Поэмы и театр Марины Цветаевой // Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 3. М., 1994. С. 770.

<sup>20</sup> *Гаспаров М.Л.* «Поэма Воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации. М., 1994.

<sup>21</sup> *Ревзина О.Г.* «Поэма Воздуха» как художественный текст и как интертекст // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-практическая конференция. С. 54-69.

указание на жанр, датировка с авторским комментарием («В дни Линдберга»). Датировка отсылает нас к внетекстовой актуальной реальности (торжество первого трансатлантического перелета), так в поэму входит тема воздухоплавания, покорения человеком воздуха, причем для Цветаевой прежде всего победа духа над стихией. Но Цветаева переосмысляет реальный факт, в черновых записях к поэме находим следующее: «Эпиграф: Никаких земель не открыть вдвоем. Причина гибели тех: парность. Линдберг: образ славы. Уединение (Линдберг) победило Одиночество (Океан). Океан надо брать наедине»<sup>22</sup>. Так возникает замысел поэмы о победе одиночества.

Название поэмы возвращает нас к подобным конструкциям поэм-постижений Цветаевой первой половины 20-х годов («Поэма Горы», «Поэма Конца»). Вновь акцентируется свойственная данной конструкции многозначность: объектное значение («поэма о воздухе, из воздуха») и субъектное значение («поэма, принадлежащая воздуху, исходящая из него»). В «Поэме Воздуха» явлена стихия незримая, почти бесплотная. Таким образом, уже в названии задана установка на постижение незримого. Воздух становится центральным образом поэмы, само слово «воздух» является основой создания различных метафор: «воздухобор», «Ахиллесы воздуха», «сплошное аэро». Кроме того, в поэме постоянно обыгрывается связанный с воздухом мотив дыхания (вдох, легкое).

Постигание незримого, выход в сверхчувственную реальность осуществляется здесь путем особого духовного эксперимента — эксперимента на себе. Смерть лирического субъекта, которая может трактоваться и как самоубийство<sup>23</sup>, становится условием самопостигания, перехода в запредельность, обретения нового мистического знания. В обрисованной лирической ситуации Я-субъект одновременно выступает и в роли испытателя, и в роли испытуемого; в роли участника событий, испытывающего иррациональные переживания, и в роли исследователя-наблюдателя, который должен зафиксировать иррациональное переживание души после смерти. Небезосновательны параллели, которые проводит Т.В. Кузнецова между М. Цветаевой и антропософом Р. Штейнером, настаивавшем на том, что духовный исследователь должен входить в особое состояние транса, когда весь чувственный мир становится как язык, выражающий при полном ясном сознании то, что живет в духовном мире<sup>24</sup>. Такое положение лирического субъекта

<sup>22</sup> Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 756.

<sup>23</sup> См. об этом: Гаспаров М. Указ. соч. С. 13.

<sup>24</sup> Кузнецова Т.В. Марина Цветаева и Рудольф Штейнер // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 27.

обуславливает напряженное взаимодействие рационального и иррационального начал в поэме, «зауми» и афористически четких высказываний.

Это взаимодействие рационального и иррационального мы наблюдаем в построении сюжета поэмы. Внешне лирический сюжет организован движением в запредельном пространстве. Это посмертный путь лирического «Я», где каждому этапу пути — изменению пространства соответствует трансформация лирической героини, постепенно теряющей все земные ощущения

Проследим основные этапы пути лирической героини. Поэма начинается прологом, в котором главенствует мотив ожидания:

Дверь явно затихла,  
Как дверь, за которой гость.

Еще бы немножко —  
Да просто сошла б с петли  
От силы присутствия  
Заспинного...

Встреча связана с переходом в потусторонний мир, поэтому ожидание встречи ассоциируется с ожиданием смерти: «В час смертей / Так жилы трясутся, / Натянутые сверх всей / Возможности». Поэтому и гостя, как показывает М. Гаспаров, можно рассматривать не только как «партнера по любовному свиданию, но и как вестника смерти, умершего ближнего, который является и «зовет» (для Цветаевой такой ближний — прежде всего Рильке — *авт.*)<sup>25</sup>, и как двойника лирической героини (встреча с самим собой как смерть или предвестие смерти — мотив, известный в литературе)<sup>26</sup>. С другой стороны, мотив близости с ТЫ становится знаком готовности лирической героини к смерти:

Уверенность в слухе  
И в сроке. Припав к стене, —  
Уверенность в ухе  
Ответном. (Твоя — во мне).

То есть ожидание любовного свидания становится способом выражения особого экстатического состояния лирической героини, это ее реакция на зов из потустороннего мира. Так вновь рождается мотив идеальной встречи ТАМ, на том свете, который повторялся в преды-

<sup>25</sup> Ср. в письме к Тесковой о Рильке: «Убеждена еще, что когда буду умирать — за мной придет. Переведет на тот свет, как я сейчас перевожу за руку на русский язык». - Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб., 1992. С. 363.

<sup>26</sup> Гаспаров М. Указ. соч. С. 9.

душих поэмах Цветаевой. Но теперь, в «Поэме Воздуха», мотив идеальной встречи ТАМ оборачивается разминовением, победой одиночества. Среди черновиков Цветаевой есть такая запись: «Резко и определенно дать сначала его отсутствие, потом, по мере *моего*, его присутствия: руку, дуновение (вздых) или же неопределенный срок полного равенства, а потом — разминовение»<sup>27</sup>. Этот «неопределенный срок полного равенства» присутствует только в начале пути, на первом этапе отрыва от земли, где Цветаева вновь возвращается к формуле идеальной близости «ДВОЕ — ОДНО»:

Дай вслушаюсь:  
*Мы*, а шаг — один.  
  
 Сню тебя иль снюсь тебе —  
 Сушь, вопрос седин  
 Лекторских. Дай вчувствуюсь:  
*Мы*, а вздох — один.

Однако спутник как-то незаметно исчезает из сюжета, из самого поэтического мира — это отмечают все исследователи. Следовательно, в «Поэме Воздуха» происходит отказ от встречи даже в потустороннем мире, утверждается одиночество творца, первооткрывателя и одиночество Человека перед лицом Вечности (смерти, Бога). Так в поэме завершается, исчерпывает себя сюжет ВСТРЕЧИ. В мистических учениях есть такое понятие, как «*испытание воздухом*», когда «ничто не побуждает к действию, необходимо в одиночку найти свой путь, найти свое высшее Я, потому что человеку не на что опереться, кроме себя самого»<sup>28</sup>.

Итак, в прологе явлен исходный пункт, из которого начнется восхождение лирической героини. Это пространство жизни, метафорически обозначенное замкнутым пространством комнаты. Дверь отмечает границу между двумя мирами: выход в инобытие ассоциируется с выходом из замкнутого пространства комнаты.

Этапы пути лирической героини и последовательность семи воздухов = семи небес в космосе Цветаевой схематично намечает М.Л. Гаспаров (в скобках — предположительное):

«Мир чувств — твердь земная;  
 первый воздух — густ;  
 (второй воздух — влажен);  
 третий воздух — пуст;  
 (четвертый воздух — цедок)

<sup>27</sup> Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 756.

<sup>28</sup> Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров? Ереван, 1992. С. 57-58.

пятый воздух — звук;  
 (шестой — паузы, перебои)  
 (седьмой) — «кончен воздух. Твердь».  
 Мир мысли за твердью небесной»<sup>29</sup>.

Вознесение через семь воздушных встречается во многих апокрифических христианских текстах: в «Книге Еноха», «Видении Исаиевом», «Откровении Варуховом». «Книга Еноха» начинается с явления вестников, которые и возносят Еноха: «И узрел я воздух, а еще дальше аэр. И так вознесли меня на первое небо»<sup>30</sup>. Однако герой этих апокрифов сам не претерпевает никаких метаморфоз, он остается лишь восхищенным и изумленным наблюдателем, который затем описывает увиденное. А лирическая героиня «Поэмы Воздуха» проходит весь путь «воздушных мытарств», которые оказываются дорогой метаморфоз и развоплощения.

Наиболее значимые метаморфозы происходят с лирической героиней на этапах перехода от земли к воздушной стихии и от воздушной стихии к безвоздушному пространству, в «полное владычество лба». Уже первые шаги лирической героини сопровождаются потерей земных ощущений — с этого начинается развоплощение:

Расцедив сетчаткою  
 Мир на сей и твой —  
 Больше не запачкаю  
 Ока — красотой!

Потеря материальных свойств подчеркивается с помощью синтаксического параллелизма:

Либо – и услышана: / Либо — и отпущена:  
 Больше *не звучу*. / Больше *не дышу*.

Развоплощение происходит быстрее, чем лирическая героиня успевает произнести молитву об освобождении от земного бремени. Доминирует чувство радостного приятия происходящих метаморфоз, эйфория, к которой примешивается радость первооткрывателя: «*Как Колумб здороваюсь / С новой землей — / Воздухом*». Прохождение через первый воздух (густ) завершает отрыв от земли. Молитва об освобождении сменяется славой-благодарностью за избавление от оков плоти («больше не вешу», «больше не слышу», «оттяготела») и приобщение к Высшему миру («Солнцепричастная, больше не шурюсь», «Дух — не дышу уж!»). Поступаясь изменчивыми, проходящими свя-

<sup>29</sup> Гаспаров М. Указ. соч. С. 19.

<sup>30</sup> Поэтические гностические апокрифические тексты христианства. Новочеркасск, 1994. С. 19.

зиями с внешним миром, лирическая героиня очищает себя до абсолютной духовности и обретает способность дышать, видеть, слышать, говорить духом. Выходу в мир Абсолютов также соответствует метафоризация лирического «Я», превращение лирической героини в «бесформозную голову», «голову с крыльями»<sup>31</sup>. Это поразительный образ — попытка совместить несовместимое: воплотить бесплотное, дать «материальный» эквивалент чистой духовности! (Который, кстати, помимо воли автора, свидетельствует о невозможности полного развоплощения — язык искусства не позволяет уйти в чистую духовность, ибо художественному образу для того, чтобы быть воспринятым и нести эстетическую семантику, нужна хоть какая-то изобразительная, то есть «материальная», «плотская» ипостась.) Однако по логике автора «Поэмы Воздуха» сюжет восхождения «без компаса / Ввысь» оказывается одновременно сюжетом развоплощения — превращения в Дух.

Параллельно сюжету восхождения и развоплощения идет процесс «постижения»: каждому этапу пути соответствует обретение нового знания, обогащение духовного опыта. Этот опыт можно трактовать по-разному: опыт покорения воздушной стихии («курс воздухоплавания»), опыт умирания, мистический опыт соприкосновения со сверхчувственной реальностью, опыт самопознания<sup>32</sup>. Цветаевская концепция личности в «Поэме Воздуха» во многом сближается с гностической философией (отметим, что в начале XX века возрос интерес к гностицизму).

«В гностицизме определяющей стала тема знания-самопознания, основная гностическая идея — оппозиция мира горнего и мира дольнего, в центре большинства гностических текстов — миф о восхождении души», пишет современный исследователь<sup>33</sup>. Условием для постижения-самопостижения является крайне сильное напряжение чувства и воли, обостренных *до предела, до степени экстаза*. Гностики утверждают, что знание, полученное в состоянии экстаза, является самым подлинным, это познание не анализирующее, а переживающее. Такие характеристики вполне родственны лирической героине «Поэмы Воздуха», которая получает знание о сверхчувственной реальности именно в состоянии экстаза. Обретение нового опыта находит выра-

<sup>31</sup> М.Н. Рябкова полагает, что «голова с крыльями» — ноумен поэта, до которого Цветаева «довспоминалась» в процессе утонченной рефлексии - *Рябкова Н.* «Поэма Воздуха» как опыт самопознания // «Поэма Воздуха Марины» Цветаевой. Вторая международная научно-практическая конференция. М., 1994. С. 83.

<sup>32</sup> О.Г. Ревзина доказывает возможность прочтения «Поэмы Воздуха» под разными углами зрения, исходя из разных культурных кодов: это физика и медицина, техника и авиация, история и трансперсональный опыт, античность и христианство, искусство и опыт земной жизни человека. - *Ревзина О.Г.* Указ. соч. С. 64.

<sup>33</sup> *Трофимова М.К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 10.

жение не только в поэтических формулах, но и в образных картинах, в детальном описании сверхчувственной реальности и собственных ощущений от соприкосновения с ней.

Но при всем при том, в сюжете «Поэмы Воздуха» важное место принадлежит рациональному началу — напряженной работе сознания лирической героини. Попытаемся выявить логику движения мысли героини. Это можно проделать, наблюдая за чередой вопросов, которые ставит героиня, и активным поиском ответов на них:

Сон? Но в лучшем случае —  
Слог. А в нем? под ним?

Вопрос — ступенька на пути продвижения в неведомое. Подчеркивается активность лирической героини на пути познания: «Дай вслушаюсь», «Дай вчувствуюсь». Движение ввысь здесь связано с движением вглубь.

Переход от земли к воздуху (преодоление воздуха) завершается постижением смерти и переосмыслением мотива воздухоплавания. Смерть мыслится как курс воздухоплавания, истинный полет Духа («тут-то и полет»). Аэроплан — это дешевая победа над «воздухом низов», а победа над воздухом вершин — это смерть. Прибор = тело — помеха на пути человеческого Духа к овладению способностью истинного полета. Преодоление «ливкого» воздуха закономерно заканчивается «научным» постижением закона вознесения, который М. Гаспаров называет «формулой, подсказанной законом Архимеда»<sup>34</sup>: воздух, как вода, выталкивает возносящегося вверх и не пускает назад, к земле:

Таков от клиник  
Путь: сперва не тянет  
Персть, потом не примет  
Ног.

Закон отсутствий  
Всех: сперва не держит  
Твердь, потом не пустит  
В вес.

Мотив творчества, зазвучавший в исповеди при прохождении редкого и «цедкого» воздуха, где сопоставляется деятельность поэта и Бога-творца по отсеvu неудачных вариантов творения, завершается в «гудком» воздухе, который обретает самое значимое для Цветаевой качество — звук. А за звуком открывается новый смысл — происходит

---

<sup>34</sup> Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 14.

постижение мироустройства. Это место в дискурсе выделено четверной анафорой:

Семь — пласты и зыби!  
 Семь — heilige Sieben!  
 Семь — в основе мира.  
 Раз основа лиры —  
 Семь, основа мира —  
 Лирика.

Семь струн творящей лиры параллельны семи небесам Цветаевского космоса.<sup>35</sup> Мистике числа «семь» придается фундаментальное значение в мировой культуре, начиная с Ветхого Завета (семь дней творения), но Цветаева на ее основе создает свою мифологию, где первенство отдано лире<sup>36</sup>.

Наконец, прорыв в идеальный мир мысли сопровождается открытием абсолютно сверхчувственной реальности (что обозначается образом — «полное владычество лба») и самопостижением, открытием собственной поэтической сущности («голова с крыльями»). Утверждается пережитое на собственном опыте подобие человеческого Духа (мысли) Богу: «Дитя в отца / Час, когда потомственность / Сказывается». Это утверждение также близко убежденности гностиков в своей тождественности абсолюту, причем «это умонастроение искало средств пережить свою продолженность в мироздании, неотграниченность от его основ»<sup>37</sup>. Тождественность человеческого духа и Бога лирическая героиня переживает как бесконечную динамику, движение в бесконечность. В финале выстраивается цепочка преодолений пределов: «В час, когда готический / храм нагонит шпиль/ Собственный», «В час, когда готический / Шпиль нагонит смысл / Собственный». Исчезает противопоставленность познающего и познаваемого, открывается цель движения — бесконечная погоня за собственным смыслом.

«Скрепам» разных уровней лирического сюжета становится система параллелизмов и других повторов, которые упорядочивают ассоциативную стихию, дают возможность вычленить основные этапы пути, который проходит Душа. Параллелизмом отмечены начальный и конечный (т.е. бесконечный) этапы движения лирической героини в запредельном пространстве (динамика ощущений):

---

<sup>35</sup> Это место поэмы традиционно сопоставляется с письмом Цветаевой к Рильке от 12 мая 1926 года, где в связи со значимостью символа «семь» для русских говорится о семи небесах как русском символе.

<sup>36</sup> Ср. со строками стихотворения из цикла «Двое»: «Да, хаосу вразрез / построен на созвучьях / Мир».

<sup>37</sup> Трофимова М. Указ. соч. С. 168.

Отрыв от земли (жизни):

Полная естественность.  
Свойственность.

*В полную божественность*

Ночи, в полный рост  
Неба.

*В полную неведомость*  
Часа и страны.

*В полную невидимость*  
Даже на тени.

Прохождение первого воздуха:

Полная срифмованность.  
Ритм, впервые мой!

Выход в сферу чистого Духа:

Полная оторванность

Темени от плеч...

Полное и точное

Чувство головы

С крыльями.

В полное владычество

Лба.

Повторяющийся эпитет «полный» указывает на окончательную, исчерпывающую реализацию свойства, тем самым передается ощущение обретенной полноты бытия, а синтаксический параллелизм подчеркивает естественность для лирической героини состояния «божественности», «неведомости» и «невидимости», подтверждением же этой полной естественности становится «полная срифмованность» — для поэта это знак высшей гармонии. Здесь доминирует радостное чувство обретения *своего*. Однако на этапе отрыва от земли цель движения еще не ясна — это «неведомость» и «невидимость». Дистанцированный повтор появляется в момент выхода лирической героини в мир Абсолютов и заставляет воспринимать «полную оторванность темени от плеч» как искомое, естественное состояние, а «божественность», цель пути связывается с «владычеством лба» — миром мысли.

Этапы мистического эксперимента также отмечены синтаксическим параллелизмом. Стадии духовного исследования особым образом структурированы с помощью однотипных окказиональных «научных» терминов и формульного определения каждой воздушной сферы:

— Землеизлучение.

Первый воздух густ.

— Землеотпущение.

Третий воздух — пуст.

— Землеотлучение.

Пятый воздух — звук.

— Землеотсечение.

Кончен воздух. Твердь.

Постепенно нарастает многозначность «научного» термина, отглагольная часть указывает на действие, но непонятно, кто совершает действие: земля или лирическая героиня. В первом случае земля излучает, земное влияние еще очень сильно — поэтому первый воздух

густ. Потом земля отпускает — поэтому третий воздух пуст. Затем земля отлучает или от земли отлучают (ср. отлучение от церкви). Наконец, земля отсекается, это связано с преодолением околоземной стихии, концом воздуха — здесь не только нарастает отрыв от земли, но и возрастает активность лирического субъекта, можно предположить, что в конце лирическая героиня сама отсекает от себя землю.

Переоценка ценностей, демонстрация относительности всякого знания связана с оглядкой лирической героини на пройденный этап пути. Ретроспективный взгляд появляется в моменты наиболее значимых метаморфоз, происходящих с лирической героиней:

Потеря материальных свойств:

Кончено. Отстрадано  
В каменном мешке  
Легкого!

Преодоление воздуха:

Кончено! Отстрадано  
В газовом мешке  
Воздуха.

Так в поэму входит мотив бесконечного движения и познания.

Однако сам путь лирической героини в запредельном пространстве во многом иррационален. Иррациональное начало ощущается в пропуске смысловых звеньев (из семи воздушных — семи небес в Цветаевском Космосе — четные небесные сферы не названы), в неопределенности способов передвижения («Чистым слухом или чистым духом / Движемся»), размывании границ между жизнью и смертью, субъективным и объективным («Сню тебя иль снюсь тебе»).

Наиболее ощутимо диалектическое взаимодействие рационального и иррационального начал в сюжетной линии, которая протекает в лингвистической плоскости. Особую важность поэтического языка в построении сюжета отмечают многие исследователи. М.Н. Рябкова пишет, что в «Поэме Воздуха» «именно речь завладевает сюжетом, превращая порой поэму в «поток сознания». Как нигде, именно здесь Цветаева ведома «корнесловием», следуя своей давней максиме: не лжет звук — не лжет и смысл»<sup>38</sup>. О. Клинг предполагает, что «язык — это и есть та «стихия воздуха», в которую окунается Цветаева. Цветаева слогом, поэтическим языком создает новую реальность»<sup>39</sup>. Стремление лирической героини воссоздать сверхчувственную реальность встречает своеобразное «сопротивление языка». В свое время Р. Штайнер писал: «Когда душа проникает в область сверхчувственного, она приходит к переживаниям такого рода, для которых уже не так легко найти словесное выражение»<sup>40</sup>. Лирическая героиня преодолевает не

<sup>38</sup> Рябкова М. Указ. соч. С. 84.

<sup>39</sup> Клиг О. Указ. соч. С. 45, 47.

<sup>40</sup> Штайнер Р. Указ. соч. С. 146.

только сопротивление воздуха, но и сопротивление языкового материала, поэтому в поэме наблюдается повышенная плотность различного рода уточнений и оговорок:

О, как воздух резок,  
Резок, резче ножниц,  
*Нет — резца...*

Паузами, перерубами  
Пульса — *невнятно сказано*:  
Паузами — *ложь*, раз — спазмами  
Вздоха...

Особую проблему в «Поэме Воздуха» составляет изображение незримого мира, который не подлежит мимезису, то есть воплощение развоплощения, изображение абсолютной духовности. Один из кричащих парадоксов этого произведения Цветаевой состоит в том, что здесь, как ни странно, необычайно сильно изобразительное начало. Но — это изобразительность особого рода, изобразительность ассоциативная. В 1926 году Цветаева писала в эссе «Поэт о критике»: «Нельзя о невесомостях говорить невесомо. Цель моя — утвердить, дать вещи вес. А для того, чтобы моя невесомость «весила», нужно нечто из здешнего словаря и обихода... Для поэта самый страшный, самый злостный (и самый почетный!) враг — видимое. Враг, которого он одолеет только путем познания. Поработить видимое для служения незримому — вот жизнь поэта... И какого напряжения внешнего зрения нужно, чтобы незримое перевести на видимое (Весь творческий процесс!)»<sup>41</sup>.

Как же в «Поэме Воздуха» «незримое переводится на зримое»? В поэме постигаются законы инобытия, отрицающие земную физику, опрокидывающие все «ходячие истины»: «Так, пространством воссанный / Шпиль роняет храм — / Дням», «Старая потеря / Тела через ухо». Здесь не просто нарушается привычная оптика, но и, по наблюдению О. Клинга, происходит «оптическая деформация языка», возникают «зазеркальные перевертыши»: «Не черным-черна уже / Ночь, черна-черным».<sup>42</sup> В целом, поэма строится на оксюмороне, сочетании несочетаемого, нарушении языковых норм. Исследователи подсчитали, что процент новых слов в тексте поэмы примерно 9,2.<sup>43</sup> М. Цветаева сознательно нарушает языковой канон устоявшейся лексики и идет еще дальше — в грамматику.

<sup>41</sup> М. Цветаева об искусстве. С. 40.

<sup>42</sup> Клинг О. Указ. соч. С. 45.

<sup>43</sup> Готгельф Л.К. Словотворчество Марины Цветаевой на примере «Поэмы Воздуха» // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. С. 73.

Поэтика оксюморона особенно ощутима в описании воздуха, где господствует ассоциативная, иррациональная стихия. Описание качеств воздуха сопровождается необыкновенной густотой окказионализмов (ливок, цедок, веек, гудок), корневых, грамматических, звуковых повторов, звуковых гипербол («гудче гудкого», «движче движкого», «резче резца») Повторы создают впечатление быстрого движения, быстрой смены состояния, качества и в то же время какого-то захлебывающегося бормотания. Каждое качество воздуха гиперболизируется, оно превосходит человеческие представления, что передается нанизыванием компаративов, цепочки сравнений: «реже проса / В засуху», «реже гребня / Песьего», «Резче ножниц», «цедче сита / Творческого». Иррациональность переживания подчеркивается тем, что объекты сравнения берутся из абсолютно разных сфер, то есть вновь соединяется несоединимое: материальное и духовное, абстрактное и конкретное: «гудче горя / Нового», «гудче Дона / В битву», «гудче клада / В песне».

Тем не менее сравнения с опытом земной жизни позволяют хотя бы отчасти уловить непередаваемое ощущение. Этому же способствуют многократные уточнения, когда лирическая героиня пытается постичь новые ощущения, вчувствоваться в них.

Звук и ритм в поэме тоже способствуют тому, чтобы сделать незримое видимым, бесплотное ощутимым — здесь они начинают выполнять изобразительную функцию, поскольку слова как такового недостаточно, чтобы изобразить ирреальное. Так в описании «ливкого» воздуха именно звук тянет за собой смысл. М. Рябкова пишет, что «один смысловой ряд — *легче — лодок — на слюде — форель* через одно только аллитерированное «л» переходит в другой: *ливок — скользок — ливче леек*»<sup>44</sup>. Слова перетекают друг в друга, из этого перетекания, звуковой игры и рождается поэтический смысл, отличающийся особой зыбкостью. Зыбкость как изобразительный принцип в поэме и влечет за собой то, что исследователи называют «заумью». Захлебывающийся дифирамб звуку — «гудкому воздуху» тоже сопровождается имитирующей гудение звукописью:

*Голубиных грудок  
Гром — отсюда родом!  
О, как воздух гудок,  
Гудок, гудче года*

*Нового! Порубок —  
Гуд, дубов под корень.*

---

<sup>44</sup> Рябкова М. Указ. соч. С. 86.

Звук приобретает самооценную эстетическую значимость, царство звука звуком и изображается.

Ритм в поэме тоже обладает магическим воздействием. Радостное ощущение легкости передается трехстопным хореем, где преобладают строки без пиррихий, имитирующие полет, с вкраплениями строк с пиррихиями на первой стопе, вызывающих ощущение скольжения, перелива:

Легче,/ легче/ лодок  
 На слю/де при/брежий.  
 О, как/ воздух/ легок:  
 Реже /— реже /— реже...  
 Бало/вливых/ рыбок  
 Скользь — фо/рель за/ кончик...

Совершенно по-иному звучит та часть поэмы, где описывается переход от воздуха к «лучше-воздуха». Этот рывок дается на пределе усилий, оговорки лирической героини подчеркивают невозможность внятно передать испытываемую муку. Но задыхание изображается ритмически:

И гудче гудкого —  
 Паузами, промежутками  
 Мочи, и движче движкого —  
 Паузами, передышками...

Особую затрудненность создают пять безударных слогов подряд в середине четных строк, «перерубы пульса», «спазмы вдоха» ритмически передаются внутрисклочными паузами: «И — не скажу, чтоб сладкими — / Паузами: пересадками / С местного в межпространственный». Таким образом, ритм в поэме во многом компенсирует смысловую недосказанность.

Однако невозможностью окончательного воплощения нематериального в материальное обуславливается драматизм, сопровождающий перевод с потустороннего языка на человеческий. Само написание поэмы приравнивается к смерти, это шаг навстречу небытию. Обретение «полной рифмованности», *своего* ритма, особой творческой «щедкости», божественного звука и, наконец, божественного смысла возможно лишь в потустороннем мире<sup>45</sup>. Сама Цветаева так писала Б. Пастернаку о «Поэме Воздуха»: «Я пишу вещь, от которой у тебя мороз пойдет по коже. Эта вещь — начало моего одиночества, ею я из чего-то выхожу (изымаюсь)»<sup>46</sup>. Отсюда — особый трагизм поэмы. Смерть —

<sup>45</sup> Ср. в «Новогоднем»: «Райнер, радуешься новым рифмам?»

<sup>46</sup> *Цветаева М.* Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М., 1995. С. 256.

трагедия одиночества, тайна преобразования мира и человека, отчуждение, о котором невозможно рассказать ясно, но душа тчится передать открывшуюся беспредельность, заглянуть в которую позволяет познающее творчество. По сути, в «Поэме Воздуха» Цветаева создает свою космогонию Духа и осуществляет ВСТРЕЧУ Человека с Богом — Вечностью без посредников.

Итак, «Поэма Воздуха» — это мистико-философская лирическая поэма, в которой в качестве метода познания сверхчувственной реальности выступает особый духовный эксперимент лирической героини на себе, который здесь доводится до конца, до выхода в «потустороннюю» бесконечность. Эта поэма отмечает некий рубеж в движении художественного сознания автора: отрешенность от всего земного здесь доведена до предела. Цветаевская мистика подходит к конечным вопросам бытия чувственно, непосредственным переживанием, сверхразумным созерцанием. Самопознание становится одновременно знанием инобытия и Бога, поэтому космологическая картина представлена здесь как исповедь лирической героини. «Поэма Воздуха» во многом подводит итог духовным исканиям Цветаевой в 20-е годы, ее устремленности к высшим мирам.

### 3.

В поэмах Цветаевой 1926-1927 годов, действительно, осуществляется выход в сверхчувственную реальность. Материальный мир присутствует здесь лишь как объект сравнения для того, чтобы сделать ощутимым невещественный мир, не подлежащий мимезису. Организующую роль в поэмах 1926-1927 годов играет лирический субъект, способный прозревать за материальным миром — сверхчувственную реальность, а в сверхчувственной реальности видеть отголоски земного человеческого опыта, жить одновременно в том и в этом мирах, пребывать во сне и наяву, погружаться в глубины подсознания и сохранять ясность сознания, которое распространяется за пределы феноменального мира, охватывает всю целостность существования.

Цветаева в своих «гиперлирических» поэмах второй половины 20-х годов приближается к сюрреалистической художественной стратегии, однако «скорюпись сна» у нее всегда психологически мотивирована пребыванием в ирреальном сновидческом мире. Спонтанность субъективных ассоциаций становится необходимым шагом в постижении сверхчувственной реальности, во сне лирическая героиня приобретает опыт, недоступный «дневному» сознанию. Сюрреалистическое мировидение получило в цветаевских поэмах особое выражение: Цветаева опирается не столько на учение Фрейда, на котором зиждется

европейский сюрреализм, сколько на древние мистические и магические традиции: народные плачи, христианские апокрифические и гностические тексты. Возможно, это и есть сюрреализм в русском варианте.

Несмотря на алогизм сна (бесконечные метаморфозы пространства, временные сдвиги, фрагментарность, пропуск смысловых звеньев), в «гиперлирических» поэмах Цветаевой ощущается некий пространственный вектор движения (чаще всего навстречу ТЫ и ВВЕРХ), что организует лирический сюжет. В поэмах всегда присутствует ценностная система координат, высокий идеал, реализующийся в образах чистой духовности. Зыбкость сюжетных линий компенсируется наличием центрального образа, от которого расходятся разнонаправленные ассоциации, и тесным переплетением мотивов, из которого вырисовывается определенная модель мира.

Кроме того, в каком-то смысле такие произведения, как «С Моря», «Попытка комнаты» и «Поэма Воздуха», — это метапоэмы: в той или иной степени в них присутствует рассказ о написании поэмы, о тех трудностях, которые возникают при точной фиксации сна, при воспроизведении сверхчувственной реальности. С другой стороны, новая сверхчувственная реальность создается именно словом, поэтическим языком: за счет максимального использования ассоциативного потенциала слова, зыбкости его смысловых границ, оксюморонного построения метафор и метаморфоз, активизации изобразительной функции ритмо-мелодической организации. Отметим, что в поэмах второй половины 20-х годов многократно возрастает роль звуковых и ритмических «скреп».

Существенной особенностью сюжета поэм «С Моря», «Попытка комнаты», «Поэма Воздуха» является открытость финала, которая подчеркивается межстрочным переносом, ритмической незавершенностью, нерифмованностью последней строки:

Выходы из —  
Зримости.  
(«С Моря»)

Над ничем двух тел  
Потолок достоверно пел —  
Всеми ангелами.  
(«Попытка комнаты»)

В час, когда готический  
Шпиль нагонит смысл  
Собственный...  
(«Поэма Воздуха»)

Финал открывает перспективу в бесконечность, в запредельное пространство. Открытый финал становится символом «выхода из зримости», перехода в сферу невыразимого. Внешняя незавершенность является знаком внутренней завершенности принципиально разомкнутого образа мира в «гиперлирических» поэмах 1926-1927 годов. Такая жанровая форма стала адекватным выражением цветаевской эстетической концепции личности — концепции, преисполненной высокого и, если можно так сказать, с в е т л о г о трагизма: в ней нет никакого примирения между душой и бранным миром, но зато взыскующему человеческому Духу открыта возможность бесконечного движения и познания.

© Скрипова О.А., Лейдерман Н.Л., 2002.