                              Наталья  Анатольевна Шлемова  
  
              ЭСТЕТИКА  ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО  В  ТВОРЧЕСТВЕ    МАРИНЫ  ЦВЕТАЕВОЙ  
  
                                             Монография  
  
                                             Москва, 2007.  
  
  
Рецензенты:  
Главный научный сотрудник Института философии РАН,   
доктор философских наук, профессор Виктор Васильевич Бычков.  
Главный научный сотрудник Института Мировой литературы РАН,  
доктор филологических наук, профессор Юрий Борисович Борев.  
  
  
В монографии рассматривается философский аспект поэтического творчества великого Поэта 20 века Марины Ивановны Цветаевой. Книга предназначена для всех, интересующихся Поэзией М.И. Цветаевой, метафизическими истоками её творчества, своеобразием поэтической гармонии, проблемой трансцендентного, являющейся смысловым ядром эстетики Цветаевой. Разрабатываемое автором направление в философии - эстетика трансцендентного.  
  
© Шлемова  Н.А., 2007.  
  
(Публикуется с сокращениями)  
  
Предисловие  
  
       Данная работа, относящаяся к жанру научной прозы,  писалась автором в два захода в 1992 и в 1996 годах и предназначалась им для защиты филологической диссертации, которая в силу рутинно-бюрократических  причин в 90-ые годы в атмосфере догматизма  и консерватизма  постсоветской науки защищена быть не могла. В дальнейшем автор вообще отказался от подобной идеи. Но всё же на суд читателя решил предоставить свою рукопись и в той редакции, в которой она была написана более одиннадцати лет назад, дабы сохранить верность  прожитому моменту. Необходимо сказать, что философско-эстетический анализ поэтического творчества  Марины Ивановны Цветаевой проводился автором в парадигме космической, этико-эстетической философии Живой Этики, эстетический дискурс которой представляет собой по сути метаэстетику нового цикла и необходимые основания для исследования эстетики трансцендентного, в русле которой находится и поэтическая эстетика М.И. Цветаевой. Мной намеренно не вводится в текст исследования поэтический материал М.И. Цветаевой в изобилии, дабы не создавать невольно своей установки у читателя для прочтения текстов поэта. Но наша задача – совпасть с волей М.И. Цветаевой, проявив максимальную аутентичность в интерпретации.  
   Автор выражает надежду, что его скромное исследование подарит читателю новый, неожиданный взгляд на необычное творчество великого Поэта Серебряного века.    
  
  
                 Н.А. Шлемова, кандидат философских наук, август  2007. Москва.  
  
  
Моей маме, Тамаре Ивановне Мезенцевой,  
с любовью и благодарностью за помощь в создании   
данной книги посвящается  
  
  
Содержание  
  
Введение...............................................................................................стр.3-16  
Глава 1. Весть Марины Цветаевой...................................................стр.17-70  
1.1. Поэтика “становления” в творчестве Марины Цветаевой: от “сжатия” к антиномии..........................................................  
1.2. “Поэма Воздуха”.  Опыт интерпретации.  
1.3. “Гармония полярности” как основной тип гармонии в цветаевской  поэтике.  
Глава 2.  Заэмпирическая сущность искусства..............................стр.71-82.  
Заключение........................................................................................стр.83-88.  
Примечания........................................................................................стр.89-90.  
  
Приложение. Шлемова Н.А. Лирическая модель мира как реализация художественной системы М.Цветаевой в «Поэме Горы» и «Поэме Конца»……………………………………………………………….стр.91-102.  
  
  
Введение  
  
Теория, мысль эволюционны только тогда, когда имеют импульс свой в жизненном порыве, переплавлены через напряженные энергии микрокосмоса сердца и уявлены в развивающихся, новых жизненных формах. Уявление их в теплоте, солнечности жизненной формы дает право о них сказать, что мысль творит, движет миром. Мысль - это структура мироздания. Мысль – сам Свет. Мыслью очищается пространство вокруг нас. Мысль есть клише плотных форм в Тонком Мире.  
Что есть творчество – как не стояние в границе между действительностью и Майей, преодоление притяжения последней в сторону действительно сущего.  
Мир реален, но наше восприятие его есть Майя. Так вот творчество - как "достоверное явление Духа" - есть снятие в акте творческого катарсиса иллюзий внешней жизни в сущностном восприятии явлений мира как Единого Целого. Одним словом, творчество есть пробуждение знания духа, уявление его в форме, преодолевающей возмущения и затемнения временных оболочек личности. Творчество есть преодоление конечной жизни, упорядочение хаоса.  
Потому неписаный закон творчества, его внутренний механизм - отстранение, забвение очевидности, сон, грёза, художнический экстаз, выход за пределы персонального «эго», отрешение от видимо-текучего - т.е. трансцендирование за границы эмпирического опыта. Творчество - это градация перехода от личностного к сверхличному. Творческая мысль - категория пространственная, вневременная.  
"Творчество - это сотрудничество с высшими силами. Поэт если много - секретарь" (М. Цветаева).  
Истое творчество есть подвижничество, ибо суть узаконенная победа над личностным началом в себе. («Личность ваша должна умереть прежде, чем  в вас заговорит Душа», - посвятительный алгоритм Духовного Пути.) Высокое творчество есть путь отрешения от самого себя. Отказ от себя. "Цель творчества - самоотдача, а не шумиха, не успех" (Б. Пастернак).  
Итак, Творчество есть трансмутация и трансформация Космопространственной Мысли, пропущенной через призму сознания                                     
приемника, гранулированной в нём и уявленной в форму художественного творения. Что есть ответственность художника - это осознание выполняемой им пространственной работы - несение миссии фокуса Света - выйти за пределы которой, - стать смертным. Ибо творчество - как восприятие в формах человеческого сознания Космопространственной Мысли - есть накопление элементов бессмертия в высшей Триаде Человека.  
Творчество есть путь узкий и кратчайший, путь верхний. (Цветаевский "Разговор с Гением": "Петь не могу - это воспой!".)  
Творчество есть пространственное служение. "...глаголом жги сердца людей" - искусство несет функцию разуплотнения материи сердца, подготовки его для восприятия высших вибраций.  
"Новое Знание придет через искусство и науку", - свидетельствует Живая Этика.  
Таким образом, художественное творчество постольку самоадекватно и самодостоверно и равно самому себе, поскольку оно проявляется как космология - проекция космического в земном.  
Феноменолого-диалектическая эстетика М. Цветаевой этимологическими корнями уходит в мифологическую традицию образа поэта как персонифицированного образа сверхъестественного видения, обожествленной памяти коллектива. Поэт знает Вселенную в пространстве и во времени (ср. с "Поэмой Воздуха"), умеет назвать Ее, создает мир, подобно демиургу, но через "единственно осмысленную стихию - слово" (М. Цветаева), в поэтическом, текстовом воплощении. Поэт - пророк, он ведает всё, что было, есть и будет. Сверхзрение поэта часто есть причина его слепоты в видимой (внешней, условной, конечной) реальности. ("Поработить видимое для служения незримому - вот жизнь поэта.  ...И какого напряжения внешнего зрения нужно, чтобы незримое перевести на видимое (Весь творческий процесс!). ...Зная незримое, не знает видимого, а видимое ему неустанно нужно для символов" (1, С. 40)). Осмыслением и преображением стихии в слове он творит мироздание и Космос в целом - он воплощает. Память о прошлом связывает поэта с нижним миром, смертью, иррациональным началом. Поэт воспринимает ответ богов (Ответ М. Цветаевой  –  "до-ответ"). Поэт есть мост, вечно живая связь между небесной и земной историей человечества. Поэт - "взрыв"                           
земной ограниченной реальности и выход в полноту все-Реальности.  
Исходя из изначального представления о предназначении поэта, в методологическую основу работы можно положить следующие принципы: "ложность исследуемого материала есть истина, изложенная в форме незыблемой, однозначной смысловой конечности, не оставляющей мысли ни одного шанса на другой вариант восприятия, переосмысления и последующего развития" (2, С. 154). Итак, первый принцип  –  преодоление искуса однозначности.  
 Второй принцип - поскольку главная особенность цветаевского мира - безмерность (а называть стихию дело неблагодарное: чем больше расчленения, тем меньше стихии, "ее можно взять только голой душой") (М. Цветаева)), то мы будем пытаться направлять работу по пути действия универсальных законов Космоса (согласно космической мере), таких как: "Вас много, но вы едины", "Взаимозависимости, взаимопроникаемости, пересекаемости всего со всем", "Безусловного соподчинения множества Единому", "Как вверху, так и внизу", "Сохраняя, развивай", "Объединяя, совершенствуй", "Уходя, остаться". Ибо в отличие от просто-человека (частицы Космического Разума), пленённого пространственно-временными границами Земли –  периферией Бытия,  -  у которого не развиты данные ему чувства второго ряда (сверхвосприятие), поэт является функциональной единицей Космического Разума, трансляционной, энергоинформационной точкой Луча контакта. Поэт – это явление Космоса.  
Ни одна наука, ни одно явление искусства и культуры не существуют сами по себе, все они взаимодействуют согласно одному из законов Космоса - закону "Взаимозависимости, взаимопроникаемости, пересекаемости". "Любое научное открытие, гипотеза - это индивидуальные преломления в сознании какой-либо личности одного из законов Космоса" (2, С. 76).  
          Третий принцип - творческий синтез теории и интуиции, порождающий  динамическую  художественно-аналитическую  картину: интуитивно-диалогическая позиция к творчеству автора:  общение с   автором.  "Всякий    подход - отход.  ...Вскрыть сущность нельзя, подходя со стороны. Сущность вскрывается только сущностью, изнутри - внутрь, - не исследование, а проникновение. Взаимопроникновение" (1, С. 350). То есть, в определенном смысле, герменевтический метод интерпретации поэтического текста, ориентированный на имманентное понимание оного, принципиально открытое в интерпретации, граничащей с эзотеризмом. Итак, герменевтическое "воссоздание смысла", неотделимое от самопонимания интерпретатора. Вход в герменевтический круг, циклизирующийся на трех уровнях: семантическом (психоанализ), рефлексивном, экзистенциальном.  
Согласно феноменологической редукции Э. Гуссерля, которая является основным методологическим принципом нашего анализа, а в частности трансцензуса как сущности редукции: выход за пределы данного - "иррациональное в рациональном". Как часть не может отразить в себе всё  целое, так слово не может выразить всю целиком мысль, ибо мысль - это явление уже не только физического, но и Тонкого Мира; мысль “переливается” за пределы формы и реализуется в сфере интенций стиха: ноосфере стиха, охваченном и измененном чистой мыслью формальном (материальном) выражении стиха. Таким образом, ноосфера стиха - это надплотный мир его структуры - длящаяся вверх жизнь его эйдосов (чистых мыслеобразов), над-текстовое состояние стиха, метасемантическое его существование, которое доминирует во всем творчестве Цветаевой и может быть объектом самостоятельного исследования. Как точно замечено И. Бродским: "...у М. Цветаевой в плане "чистой мысли" в стихотворении происходит больше событий, чем в чисто-стиховом плане" (3, С. 179).  
Поэзия есть тождество образа и первообраза, а именно реализация потенции вещей и явлений в сфере чистых смыслов путем дематериализации внешних (случайных) элементов формы и логизирования (формализации) ее эйдетических структур.  
В этой самотождественности поэзии самой себе: как неделимости сути и  формы,  в  метафизическом  соответствии  выражения  сущности  -  
заключается тайна поэтической гармонии как сила ее воздействия на сознание.  
Таким образом, основной категорией нашего анализа является понимание. "...понимание - это приближение текста к самому себе, к семантической ориентации собственной личности. В этом своем подлинном проявлении понимание иррационально. И в то же время процессу понимания всегда предшествует (в логизированных текстах) процесс манипулирования символами. Именно в этой ситуации наиболее отчетливо проявляется допол-нительность двух начал - рационального и иррационального" (4, с.31).  
М. Цветаева писала: "Есть в стихах, кроме всего (а его много!), что можно учесть, - неучтимое. Оно-то и есть стихи" (5, с.198). Данное "неучтимое", по-видимому, и есть некое инобытие смысла, над-текстуальное, неформальное, тождественное первообразу – эйдосу произведения, однако, приводимому в движение формой. Инобытие чистого смысла: интуирование стиха, его иррациональное начало - выражение Невидимого, - есть музыкальная идея стиха - как наиболее полная соотнесенность смысла с самим собой. "Музыка есть подлинная идея мира", - справедливо утверждает Ф.Ницше (6, с.143).  
Мифологичность - символичность - метафизичность поэтической мысли образуют её триединство, в основе которого лежит музыкальное (вибрационно-ключевое) единство.  
"Обитель Агни открывается не рассудком, но гармонией ритма" (7, т.4, §17).  
Методологической установкой нашего исследования является философская диалектика частей и целого. "Произведение - первая вещь, рождающаяся от соединения..." (8, т.1, с.109). Поэзия М. Цветаевой диалектична по сути.  
"Художественная выраженность понятия и величины есть поэтическая форма" (9, с.509). Акцентированная трансперсональность поэтического смысла, сгущённого в метапоэтический ореол, сущность, сжатая до предельной концентрированности числа как высшей завершенности смысла, и есть становление поэтической величины в творчестве М. Цветаевой 20-х - 30-х годов (циклы "Так вслушиваются...", "Сивилла", "Бог", "Деревья", "Берегись"). Ни один из поэтов XX века не дал столь редкого синтеза земного и Надземного в выявлении через напряженный эмпирический опыт метафизического корня психических движений. У Марины Цветаевой завершённость смысла - факт его продолжения в инобытии. Согласно А.Ф. Лосеву: "...Самая жизнь художественной формы в произведениях искусства есть диалектика как бесконечный процесс становления на основе синтеза противоположностей..." (там же, с. 890).  
Аспект гармонии в поэзии М. Цветаевой как специфике художест¬венного образа, как тождестве понятия и выражения практически не изучен. Есть единичный опыт изучения гармонии в структурно-лингвисти¬ческом аспекте, например, в исследованиях К.Э. Штайн «Синкретизм языковых единиц и гармония поэтического произведения»// Композицион¬ное членение и языковые особенности художественного произведения. - М., 1987. Логика данного исследования сводится к констатации гармонии как упорядоченности языковых элементов, пропорциональности и внутренней симметрии их функциональных связей.  
Однако в другой своей работе (Язык. Поэзия. Гармония. Ставрополь, 1989.) К.Э. Штайн углубляет понятие "симметрии" в художественном тексте, считая, что чаще всего это не явная, но скрытая категория. "Если она не является явной, то отчасти, и наиболее проявляется в ритмической и метрической организации поэтического произведения, в членении его на строфы, в выявлении рифм и т.д." (указ. издание, с.180). "Единство всех элементов произведения достигается благодаря расширению системы понятий и введению противоположных образов для характеристики того или иного явления; такого рода произведения, а иногда и творчество в целом, и следует рассматривать в единстве взаимоисключающих образов, иначе разрушится гармония произведения, которая создается не столько соотношением отдельных элементов, сколько парадоксальным их соединением" (там же, с.181).  
Цель нашего исследования раскрыть философско-объективную структуру поэтического мыслеобраза в произведении Цветаевой, имеющего под собой лирико-трагедийную основу. Выявить мифосинкретический, семантико-диалектический аспект цветаевской гармонии как чисто смыслового начала,  сути метафизики художественного образа.  
Гармония поэтическая - это эволюционный взлёт души, ее возраст: зрелость поэтических (метафизических) лет. Гармония поэтическая - это факт сопряжения жизни видимой и Невидимой, по принципу аналогии: "то, что вверху аналогично, равно, но не тождественно тому, что внизу". Поэтическое "я", имеющее опыт жизни Тонких Миров, будет склонно к разделению себя и явлений. Огненное же мышление предполагает выведение одного образа из другого, их общий смысловой корень: развитие одного качества влечет оявление в самом себе иного качества.  
Единовременность смысла и инобытия смысла. Взгляд ребенка на мир и узнавание себя в лице мира: микрокосм - дитя Макрокосма.  
Огненное - самодостоверно поэтическое мышление воспринимает мир явлений как степени своего сознания, жизнь - как акт сознания внутри понимания - становления и иерархии смыслов.  
Гармония - союз Психеи (мифа, сознания, разума души как объективного смысла сознания) с символом, формой. Форма и есть энергия сущности. Форма - сущность явленная. Там, где нет сущности, не будет и формы. Чем глубже самосознание сущности, тем интенсивнее ее выражение в форме. Согласно эзотерической философии, материя лишь качество, дифференциация духа. Сущность сама приносит с собой свою форму. Ведь слово есть сознание сущности, ее имя, лик, более того, слово - этимология сущности, ее гносис. То есть слово - степень физического сознания сущности, язык ее земного бытия.  
Гармония - это то, что в нас самих заставляет нас мыслить, это огненный ритм взаимодействия эйдосов. Одним словом, гармония есть принцип адекватной индивидуализации отвлеченно-объективного смысла, энергия преломления его в сознании, факт тождества субъект-объектных отношений. Следовательно, форма есть соотнесенность смысла с самим собой, гармония - высшая степень этой соотнесенности.  
Семантико-стилистическая структура цветаевского стиха тяготеет к целостному знанию, предполагающему "живознание" или чувствознание. Цветаевский стих - опора в энергоинформационном потоке на собственные восприятия.  
Гармония как идеальное бытие есть равновесие, соответствие частей и целого. Идеальное бытие пресуществляет свободу частного бытия в свете всеобщего, оно суть свободное разнообразие, просветленное центростреми-тельной силой.  
Согласно эстетической силлогистике Вл.Соловьева: "Достойное идеальное бытие требует одинакового простора для целого и для частей, - следовательно, это не есть свобода от особенностей, а только от их исключительности. Полнота этой свободы требует, чтобы все частные элементы находили себя друг в друге и в целом, каждое полагало себя в другом и другое в себе, ощущало в своей частности единство целого и в целом свою частность, - одним словом, абсолютная солидарность всего существующего,  Бог все во всех" (10, с.131).  
Собственно-эстетическое требование М. Цветаевой заключалось в эмпирической достоверности глубочайшего взаимодействия внутреннего или духовного и внешнего или вещественного бытия.  
Цветаева стремилась делать форму актуально-содержательной, преображенной идеальным смыслом, ее форма - это границы ее образа, а образ--предельно выраженным, заостренным структурно-функциональными элементами формы. Тем самым поэт добивался высшей степени спаянности содержательных и формальных элементов стиха.  
Метафизическая сила ее гармонии оявляет стих как жизнь, не заканчивающуюся в ее словесно-образном выражении, но как видение-изображение качества или явления с точки зрения их духовной перспективы, развития их жизни в свете будущего, как сложное сочетание причинно-следственной потенции, их целостно завершенного не-здесь бытия.  
Цель нашей работы выявить духовно-философскую этимологию поэтического логоса Цветаевой, понимание которого и обуславливает гармоническое бытие ее стиха, как формообразующее и целеполагающее начало.  
Трансцензус творчества - высшее проявление творческой силы Любви - универсального самостояния, связи себя со всем, самопознание в фокусе отношений, как имманентная способность человека эволюционировать.  
Стих для М. Цветаевой - это сотворение идеальных отношений с миром, душой Другого - как частицей Единой Мировой Души, со своим Высшим "Я", тождественным Божественной Монаде - Вселенскому Мохату.  
"Нечто должно находиться в нас, что производит наши мысли. Нечто весьма тонкое, это есть дыхание; это - огонь; это - эфир; это квинтэссенция; это - число; это есть гармония" (Вольтер).  
Духовно эстетически гармония пресуществляется выведением внутреннего качества за пределы личного мира, являя  сущностное в свете его связей с духовным началом бытия.  
Логос цветаевской формы тяготеет к области первоначального зарождения идей и их роста, а не к их окончательному воплощению. Ее поэтике свойственен "генезис формы вспять" (И.Ю. Подгаецкая).  
Философия цветаевской гармонии: чтобы стать самим собой надо оттолкнуться от своей противоположности. Другими словами, равновесие, любой устойчивый процесс в жизни возможны лишь при наличии противодействия. Опереться можно только на то, что оказывает сопротивление. (Ключевая оппозиция Цветаевой: дух-страсть: Психея - Ева, Царевич - Царь-Девица, Ипполит - Федра).  
Мифопоэтическая гармония образа Блока в стихах М.И. Цветаевой достигается по принципу его контраста этому плану: в точке пересечения горизонтали и вертикали - на кресте: распятие и воскресение и достижение единства во всех трех мирах, взаимопроникающих друг друга. Гармония Цветаевой образует триединство: Рока, Души и Воли, это симметрия взаимодополнения бессознательного, сознательного и сверхсознательного в акте творчества. "Гений: равнодействующая противодействий, то есть, в конечном счете - равновесие, то есть гармония" (1, с.86). Цель этой гармонии – освобождение Любви Души в материи, что само по себе означает воплощение задачи Души в  земной жизни.   
Особенность цветаевского стиха - в синтезе художественного обобщения и раскрытия механизма индивидуальных душевных явлений: поэтический психоанализ, данный в свете метафизики предельных понятий. И мера этих психологических явлений заключается в них самих, а не в принципе их типизации. "Лирические стихи, - по мнению Цветаевой, - отдельные мгновения одного движения: движения в прерывности. ...Лирика - это линия пунктиром..." (1, с.383). Но в цветаевском случае те отдельные мгновения внутренней жизни представляют фокус восприятий и воплощений всеобщего существенного смысла мира и жизни (например, лирико-психологические константы поэм "Горы" и "Конца").  
В этой иррациональной, изначально данной взаимообретаемости эмпирически-конкретного и всеобщего, единства образа и значения на наш взгляд и претворяется явление поэтической гармонии.  
Основой стиля М. Цветаевой является стремление дать переживание или явление в их центральном срезе, выходящем за рамки их окружения внутри текучей обычности, в точке их совпадения с универсальным смыслом Вселенной. То есть путем привлечения к ним неземных сил создать их подъем, преображение в свете их запредельной – действительной - идеальной жизни. (Циклы "Блоку", "Ахматовой", "Ученик", "Провода"). Корень внутреннего гармонического единства стиха находится под покровом Тонких Миров, Миров иных измерений.  
Гармония, в ее онтологическом аспекте, есть отсвет Неземной жизни,  
пресуществление Провиденциальной  Воли, избирающей стих посредником между различными уровнями Реальности. И поэтому для нас наибольшее значение имеют гносеологические корни гармонии.  
Безусловно, гармония, складывающаяся в поэзии Цветаевой 20-30-х годов, есть внутренняя, не внешняя гармония. Она сквозит в парадоксальном сочетании неоднородных явлений как внутреннее наитие стиха. Гармония зрелой Цветаевой - это герметично (даже императивно) целостное выражение сущностного и формального состояния стиха. В то же время, это самосознающая себя сила, стремящаяся к своему овнутрению за счет сжатия внешней формы, разряжения ее в идеальное надсловесное состояние - выведение внутренней светимости наружу по закону гармонии составляющих ее частей (ритма, интонации, модуляции, тембра, динамики и др.).  
Мы дадим свое определение поэтической гармонии: это есть мысленное внушение зиждительного начала (Логоса), переданное материи.  
"Синтез. Это понятие созвучно наступающей Эпохе Огня. Требуется не бесконечное углубление специальных знаний и погружение в них, но именно обобщение в едином понимании основных достижений науки. Специальность остается как рабочая необходимость, но при условии гармонического слияния ее с синтетическим пониманием жизни (7, т. 7, §142). В Новом Мире окажется жизнеспособной только наука, ведущая к вратам Космических Знаний. Эпоха синтеза обуславливает объединение и развитие всех наук в свете Основ. Научный язык призван стать языком Основ. "Древнее знание нуждается в обновлении и провозвестии" (7, т. 7, §383). "Реальностью станет Мир Тонкий и чудесное сделается достоянием точной науки" (там же, §381). И что есть творчество как не связь с Тонким и Высшим Мирами, как не жизнь в вечном, осознающая смысл снов земных, как не нахождение узкой тропы, ведущей в Беспредельность. Новый Мир есть приход на Землю Нового Сознания. Сознания, фокус приложения энергий которого переносится из плотного мира во внеплотный, Тонкий мир. Искусство Нового Мира - Мира Огненного, опираясь на языковой синкретизм всех видов искусств, призвано сократить разрыв, или стереть границу вовсе, между индивидуальностью и универсальной Космической Эволюцией внутри самой же индивидуальности, сделав синтез космических реалий и понятий фактом психической жизни человека. Одним словом, творчество Эпохи Огня смысловым центром своим оявляет непреходящую сущность вневременных космических связей земного человечества с человечеством Вселенной, представляющих доступной человеческому сознанию Космическую Реальность. Оно призвано индивидуализировать Космическую Жизнь, смысл же жизни личности высветить с точки зрения логики ее Космического Развития. "И если человек есть мера вещей, то мерою самого человека будет признание им Высшего Руководства, Учителя Света" (7, т.7, §371). И мерой гармонии будет мера присутствия Космической Идеи в произведении, ибо дальнейшая гармонизация земной жизни возможна лишь в единстве с жизнью Космической. И поэтическому слову будет возвращена его изначальная данность Логоса - Слова Божьего, которое сливается с понятием и не есть выражение сущности, но самое – сущность.  
Таким образом, сущностью поэтической гармонии является касание Мира Высшего и удержание в художественной форме (которая самая есть, согласно А.Ф. Лосеву, цельный миф и личность) трепета этого касания.  
Литературоведение же, синтезирующее свой язык с языком Основ, обретет свое эволюционное место в Науке Будущего. В эпоху энергетического мировоззрения литературоведческий дискурс добудет свою продуктивность, только обретя модус пространственного мышления, ибо эволюция поэтического языка выходит за рамки обычности, энергетически аккумулируя в себе информацию четвертого измерения. Следовательно, аппарат литературоведческий, обретая духовно-энергетический  статус,  в предмет своего исследования возводит поэтическое - тонкое, надплотное сознание, выходящее за рамки физических сочетаний, выявляя законы энергетики художественного произведения, заключающие в себе реалии единой Космической жизни. Одним словом, внутренняя логика литературоведческой науки должна стать "физикой духовного мира" (М. Цветаева). И уж если само искусство на своих вершинах осознает себя мостом, а не самоцелью, то и литературоведение должно выйти из самозамкнутой системы узкой дифференциации и начать эволюцию своего языка, утверждая свое место в энергоинформационном обмене на планете. Ибо литературоведение имеет дело со словом, а слово полно глубокого оккультного смысла, оккультной силы.  
                                                         
                                                               
                                     Глава 1  
  
                             Весть Марины Цветаевой  
  
“Быть поэтом – значит позволить,                     “О вещах  недоказуемых...”.  
                                                                                  “Выходы – из зримости”.  
чтобы за словами прозвучало Пра-слово”.                           (М. Цветаева)  
                                (Г. Гауптман)                                   
“Бытие,  доступное  пониманию, есть язык...”.  
(Г.-Г. Гадамер)  
  
ПОЭТИКА СТАНОВЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: ОТ “СЖАТИЯ” К АНТИНОМИИ (20-30-ЫЕ ГОДЫ).  
  
  
Два абсолютных проводника Вести в начале ХХ века, художники, обладающие сверхличностным знанием – А. Блок, М. Цветаева. Источник первого – видение, цвет, ритмо-цвет. Источник второго – внутренняя речь, речь-взгляд (“Слуховых верховий час: когда в уши нам мир – как в очи”), видение слухом, “слуховым зрачком”.  
Оба – “жрецы” визионерского первопереживания – могучего предчувствия... . Для обоих самые естественные отношения – отношения  магические (экстатические).  “Искусство – привнесение иного, открытое возвещение об ином, откровение иного” (М. Хайдеггер). Надземное – основная черта мироощущения Цветаевой, надземное как “изъятие разрыва – выведение его наружу” (М. Хайдеггер). Причина имманентной музыкальности цветаевского стиха  (экстремальной ритмичности) как напряжённо осознающей себя связи микро- и макрокосмоса. Лирика Цветаевой 20-х годов покоится на иррациональной форме слова, высвечивая реальность звуковой природы, выдвигая на первый план осмысленность звука, выражающего духовную сущность. В письме к Борису Пастернаку Цветаева писала следующее: “Звук ... больше слова, и шум (пустой) больше звука, - потому что в нём  в с ё  ”(11, с.383).   
     Казалось, что путь от рационального к иррациональному (припоминанию, прозрению, провидению, экстазу) в русской поэзии был кончен на  Александре Блоке, но он был подхвачен и пройден дальше Блока Мариной Цветаевой.  Несомненно, сквозь лирику 20-х  и отчасти 30-х годов и почти все поэмы Цветаевой: и “трансцендентные”, и лирико-психологические, и “фольклорные” проходит мысль, что “свобода духа человеческого – начало самобытное, не сводимое ни к Божественной свободе, ни к Божественной необходимости, начало иррациональное и необъяснимое” (12, с.29). Иррациональное начало есть начало движения материи и начало свободы. Понятие свободы является определяющим для драматического динамизма Цветаевой, свободы как пребывания в подлинной реальности.  
     Трагизм в творчестве поэта  (обусловивший драматическую структуру поэм  и  большей части лирики с преобладающей диалогической позицией) вырастал из напряжённого противостояния самосознания и историчности, из сознания исхода, конца, исторического завершения, “чувства грядущего”, в котором избывается история. “Историческое” и есть мера духовной активности поэта, внедрение его духовного “я” в первоосновы бытия. И потому предание – имманентный факт творчества Цветаевой. Отсюда экстремальная действенность цветаевского слова, которое суть развёртывание прообраза.  
     Итак, духовно-поэтический поиск Марины Цветаевой – от рационального к иррациональному, но подчинённый логике Логоса, уставу первооснов (“Книгу древностей не вотще листав...”).  
     Уже с начала 20-х годов поэтическая речь Цветаевой – исконный русский язык, вобравший в себя всю историю языка, переборовший поэтику стиля раннего творчества, язык, равный самоё себя поэта. Начало “все-языка”, на котором говорит земля, первоосновы жизни, “слово-становление Мира” (Хайдеггер), воздымаемое и разверзаемое в себе мелодией Целого. “Знай, что чудо Недр – под полой, живое чадо. Песнь! С этим первенцем, что пуще Всех первенцев и всех Рахилей...” (“С другими – в розовые груды...”. “Провода”).  
     Лирическая структура Цветаевой закрепляет не итог переживания, а процесс его зарождения и развития, что обусловлено субъективной авторской диалектикой – “переходностью” духовного уклада поэта. Совершившееся у Цветаевой только совершается (“Двое”, “Эвридика – Орфею”, “Деревья”, “Облака”, “Расщелина”, “Сахара”, “Рельсы”, “Брат”, “Час Души”, “Остров” и др.).  
     Ядро цветаевской “переходности” – двуначалие мужественного и женственного. Мужественного – личностного, дисциплинирующего, укрощающего, начала становления и восхождения, и женственного – бесконечного растворения, не завершения, не утоления, подчинения стихии, нисхождения.  
Помни закон:  
Здесь не владей!  
Чтобы потом –  
В Граде Друзей:  
  
В этом пустом,  
В этом крутом  
Небе мужском -  
   Сплошь золотом-  
  
В мире, где реки вспять,  
На берегу – реки,  
В мнимую руку взять  
Мнимость другой руки...  
  
Лёгонькой искры хруст,  
Взрыв – и ответный взрыв.  
(Недостоверность рук  
Рукопожатьем скрыв!)  
  
О этот дружный всплеск  
Плоских как меч одежд –  
В небе мужских божеств,  
В небе мужских торжеств!  
  
Так, между отрочеств:  
Между равенств,  
В свежих широтах  
Зорь, в загараньях  
  
Игр – на сухом ветру  
Здравствуй, бесстрастье душ!  
В небе тарпейских круч,  
В небе спартанских дружб!  
  
20 июня 1922  
        
          Сплав логико-понятийного узла и стихийно-природного, тепло-интуитивного. Оформленность, рациональность, выраженная в интенсивном аналитизме, – с  одной стороны и с другой – принципиальная невозможность окончательного претворения, переливы за предел, разрыв формы, “направленность формы против себя самой” (13, с.154), экстатическое движение  (поэмы: “С Моря”, “Попытка комнаты”, “Новогоднее”, “Лестница” и др.).  
     Открытая  парадоксальность, взаимовосполняющие противоречия, импульсивность, ищущая опоры в традиции, – одновременность этих начал говорят о многоплановости, многоуровневости  цветаевского лирического мира. Цельность и монолитность которого (идентичность личной и сверхличной воли в случае Цветаевой) не есть доступность охвата как целого, но целого, пребывающего в иерархии контекстов. Лирическое выражение Цветаевой сочетает в себе “объективную космичность” и импрессионистическую косноязычность; преломление древности-вселенскости через внутреннюю ситуацию (циклы “Сивилла”, пражские  и берлинские стихи 1922-1923гг., “Провода”).  
      При доминирующей стихии становления стих Цветаевой – это точность и концентрация состояния. М. Цветаева -  “медиум чувства”.  
      Психологический “механизм” лирического творчества Цветаевой – эзотерический экстатический поток. А “...хождение по слуху” (М. Цветаева) – основа рождения смысла из звуковой первопричины. Слуховые корни поэта уходили в “первоначальное мелодическое дрожание” (А. Павловский) и путём звукового прозрения, преобразованного в материю мысли (перво-мысли) и материю чувства, переводили их энергетические сгустки в ритмо-слово-мысль. Материализуя перво-смысл, творили слово по законам источника, не сглаживая современной слово-нормой, не “упрощая” технической оболочкой ассоциации, не ставя его в однозначную связь метафорой, тем самым исключая вторичность и принципиальную объяснимость задействованной интеллектуальной энергии, оставляя слово приоткрытым (развёрстым) рождению, первоощущению бытия (“...и вспых Всех древностей...”). Цветаева в слове живёт корнем, последовательно восстанавливает внутреннюю форму слова (“Поэма Воздуха” – ярчайший тому пример.). Или:  
Рас - стояние: вёрсты, мили...  
Нас рас - ставили, рас - садили,  
Чтобы тихо себя  вели  
        По двум разным концам земли. <...>  
  
     Итак, энергетический  источник  поэзии  Цветаевой – слух (“Ухом – чистым духом Быть”.(“Поэма Воздуха”)), “замещающий  физический” (М. Цветаева), ино-слух (“Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию – от намёка до приказа...”(14, с.402)), рождающийся  на  почве  противоречия: противостояния раскрытия и сокрытия. Марина Цветаева – абсолютный слух XX века, данный поэту трансцендентно, не на почве литературного опыта.    
     В основе художественного впечатления Цветаевой – интимно-органическое родство смыслов, рождающихся самопроизвольно,  “закон созвучия смыслов”, выстраивание  слухо-смысловой, осязаемой линии (“Ночные шепота: шелка...”, “Ночь”). “Слуховой зрачок”, образы почти не подсказаны зрительно, а внутренним наитием состояния. Цветаевские звуко-смыслы, подчиненные гравитационной силе и одновременно сосредоточенные в себе, благодаря “самопредстоянию” (Г.Гадамер) вызывают сложным образом сгущённые  созерцания, нередко перерастающие в магнетизм заклинания (“Есть час на те слова...”). Самозамкнутое  брожение ритма выводится на свет мелодией целого – просветляется. Вся  Цветаева – осознанный отказ видеть там, куда смотрят другие (“Ходячие истины забудь!”), презрение к жизненному шаблону.  Отказ  от  единства образного представления, вообще от какой-либо описательности ради неожиданной полноты отношений  чего-то несвязанного и неординарного. Цветаевское слово как бы “опрокидывает” самое себя, “обскакивает” себя и через самопротиворечивость формы возвращается к самому себе, само уже являясь тем, что оно значит, достигая своего “присутствия”. Дерзновенность для Цветаевой существеннее, первичнее адекватности, она – признак подлинного мышления.  
     Для Цветаевой важно не слово, а перво-движение, слово-действие, слово как “зеркало участия”. Слово – подобие жизненного чувства, чувстводейства, которое больше слова. Цветаева видела явления, обнаруживала сущности, а не вещи – их признаки. “Есть вопросы, на которые нельзя ответить словами, можно ответить плечом и ребром, потому что слова – даже то же ребро “Поэмы Конца” – всегда умны (ребро: Адам: Ева – и так далее – и даль во все стороны – и неминуемо отводит друг от друга) и содрогание от такого стихотворного ребра – только призрак этого живого содрогания. Мы словами выводим мысль из  её лона на  свет, и этот свет неизменно-холоден... всю “Поэму Конца” – с бумаги – в грудь, уничтожая слова, делая их тем, чем они были: боком, плечом, ребром, вздохом” (11, с.417).   
     В поэзии Цветаевой действует закон звукового основоположения, абсолютная единственность интонации, её непресекающаяся  пронзительность (“Терпеливо, как щебень бьют...”). Слово, переходящее в интонацию, в жизне-движение.   
     Цветаева извлекает из слова не столько его предметное вещественное значение (это для неё вторично), сколько его эмоционально-психический тон, смысловое отношение (“Душа”, “Ручьи”, “Поэма Горы”, Поэма Конца” и др.).  
Явление и слово преломляются у неё через характер личностного переживания.   
     Для Цветаевой  характерна символизация, динамизация признака (“Беглецы? – Вестовые?..”. Цикл “Деревья”). Важна не вещественная предметная сторона образа, а его диалектичность – противоречивость и изменчивость, динамичность, подводящая к предельности. Это образ-состояние  (“Не краской, не кистью...”). Это метаязык на уровне явлений,  перерастающий прямую предметность слов, замещающий заданную конъюнктурность смысловой потенцией, перспективой, покоящейся на изначальности смысла. “И прочь от прочности! И прочь от срочности! В поток! – В пророчества Речами косвенными. ...”. Метаязык как условие установления  целостного смысла  за  пределами сказанного. Цветаевское слово контекстуализировано, переходно; переполняясь точностью, оно уменьшается в своих материальных пределах, это уже слово-интонация, на пределе к несказанному, связанное с внесловесным  контекстом-пространством. Слово, ощущающее себя в бытии, из бытия, а не о бытии. Бытие в творчестве  Цветаевой говорило своими корнями. Цветаевское разверзание слова, растворение, затихание его в подлинной действительности или опора слова в аналогии мифа как отсвете вечности – всё это тенденция слова стать категорией, понятием. Цветаевское слово – это воздымаемое и немотствующее слово, держащее в себе “спор мира и земли” (Хайдеггер). Это всегда экстатическое слово, в своём экзистировании  выходящее за пределы себя  - сокрытое слово (молчащее), созерцающее подлинную реальность, пребывающее слово: по принципу - о ней (о Реальности) не говорят, в ней  пребывают. О ней говорят лишь тогда, когда начинают путь  из  неё, но о ней молчат, когда ею становятся.   
     Поэтическое слово работает на те планы и срезы реальности, в которых физический мир может быть понят только по отношению к другим, высшим планам реальности. Особое напряжение цветаевского слова создаётся противонаправленными движениями внутри самого слова: экстатического молчания (созерцания) и онтологического философствования – “вскрывания, обнаружения в великой обнажённости и прозрачности слова бытия вещей...” (Ортега-и-Гассет), обретающими своё единство за пределами текста.  
     Если у О. Мандельштама и Б. Пастернака – тенденция овеществления мира, что в определённом смысле (особенно у Мандельштама) есть признание конечного, завершённой реальности, то у Цветаевой – принципиальное развеществление мира, признание незавершённой реальности, отступающих пределов, самопорождающихся смыслов. (“Чтоб вновь, как некогда, Земля – казалась нам. Чтобы под веками свершались замыслы”.)  Поэтическая логика Цветаевой – это принцип развеществления  случайного на пути к сущностному.  
      Контексты культур прошлого не являются для Цветаевой культурно-художественной переработкой-воссозданием, т.е. рациональным моментом, негласным культурным этикетом. Культурная ситуация для Цветаевой – психическая ситуация, сверхиндивидуальный импульс постижения сущности сущего.  
      Мифологическая знаковость Цветаевой сопрягает смысловую ёмкость и первозданность мифа, врастающего в интимный жизненный контекст, претворённого в образ-символ, извлечённый из глубин жизни, а не восполненный (заимствованный) в культуре прошлого. Здесь усиливается внутренняя связь. Абсолютный поэтический инстинкт не отпускал поэта от первоисточника. Не образование, приводящее к идеальному знанию, но внутреннее знание – чувствознание, “образующее”, расширяющее сознание.  
     Путь Цветаевой обратен рационализации – замыканию реальности на самой себе.  Следовательно, звуко-смысловая (мысль – уровень слова, смысл – уровень звучания), потенциальная сторона цветаевского образа первична; и в этом случае система мотивов является руководящей, отсюда цикличность цветаевской  лирики.  
     Марина Цветаева создавала новые формы стиха, и эта особенность органически вытекала из сути её поэзии: где есть внутренняя речь, там есть и новые формы. А внутренняя речь всегда косноязычна, “безъязычность” – открытость – есть начало словотворения: попытка претворения в языке “все-языка” (“...тот свет...все-язычен”).  
     Внутренняя природа цветаевского стиха уподобляется сжатой пружине, направление двустороннее: к первооснове – вверх и вниз – единовременное укоренение связи и абсолютной свободы. Пружина, накапливая энергию переживания, сжимаясь, идёт вниз, достигая абсолютного слухо-истечения, и в тот же миг – положение нового начала, не выведенное наружу, оно ещё покоится в предельной точке, но, накапливая энергию сопротивления, из достигнутого развёртывается в несокрытое новое. Развёрстость и предельность. Одноположение восхождения и нисхождения. Достижение предела полагается преодолением его же. Отсюда переходность (“заскок”) ритма, формы, образности цветаевского стиха. Невозможность окончательного свершения здесь, ибо источник запределен.  Такова в общих чертах структурно-семантическая модель цветаевского стиха.   
     Как бы парадоксально это ни казалось, невыразимость (как и безмерность), неумолимая логика парадокса становятся для Цветаевой принципом творчества (в дальнейшем мы попытаемся показать решительную оправданность этого). Цветаева сознательно стремилась к абстрагированию и абсолютизации. И сознавала, что воображение есть проявленность невидимо пребывающего, есть “отражение прежних опытов” (Н.К. Рерих).  
Да вот и сейчас, словарю  
Придавши бессмертную силу, -  
Да разве я  то говорю,  
Что знала, пока не раскрыла  
Рта, знала ещё на черте  
Губ,  той – за которой осколки...  
И снова, во всей полноте,  
                       Знать буду, как только умолкну.        (“Куст”)  
  
Сравнить с хайдеггеровским: “Чистое и обыденное равным образом суть сказанное. Слово как слово, поэтому никогда непосредственно не ручается за то, является ли оно существенным словом или иллюзией” (16, с.39).   
(Не случайно, актёры, читающие Цветаеву, жалуются на почти не запоминаемость и не произносимость её стихов.)  
       Культивируя роль поэта, М. Цветаева не культивировала слово: она не доверяла ему. Отсюда открытый напор невыразимого, дважды сокрытого, и “уничтожение слова”, и его прорывание за пределы самопротиворечивости, превращающее слово в слово-прорыв, ибо нет речевого эквивалента для огненной действительности, духовной – внутренней реальности. В этом Цветаева перекликается с Платоном, считавшим, что слова скорее скрывают, чем раскрывают истинную природу вещей. “Всё есть символ” (Гёте). Но поэтическое  слово есть звучащее слово. И поэтому поэтическое слово есть вспоминающее слово. В звучании оно возвращается к своей первооснове, праистории, воссоединяется с звуковой энергией Космоса. Звучанием выводит себя из самозамкнутости, выдвигает себя, достигая “самопредстояния”  и “излучения” и выводит на свет неисчерпаемость смысла.  Вот где  происходит встреча поэтического слова с молитвой  - в явленном звуке. Ибо молитва - наработанные  тысячелетиями звукосочетания, взаимодействующие со звуковыми полями Космоса.  Звуковая сакральность, ритмичность поэтического слова снимают с него языковую одномерность. Вот почему М. Цветаева в слове живёт звуком, звукосозерцанием. Её слово выходит из себя в звук, иссякает в звуке, сбрасывая материальное, оставляет идеальное. Звуко-слово Цветаевой – поход в преджизнь. Порой Цветаева в слове живёт просто голым звуком, отваживаясь на “опасность” опережения. (“Любви достоин, лишь вперёд ушедший”.) Звук переходит в свет, в новое качество.  
     В этом цветаевском “уничтожении слова” во имя приоткрытия чего-то большего, несравнимого, непроизносимого, стоящего  за  словом, может быть и скрывается предвосхищение или осознание “умирания искусства” (Вейдле), умирания как нового рождения искусства – прямого пребывания в нём эзотерической истины и ипостасного единства его с религией, наукой, философией на ступени эзотеризма, слияния их в одном  Имени.  Ибо за словом стоит Слово.   
      Средоточие индивидуальности, выведение мира из самоё себя, требование “полноты и простора душевной экзистенции через увеличение размаха своей сокровенной жизни” (В. Дильтей) становятся средоточием поэтического мира Цветаевой, закреплённого в большей Реальности.   
      Ритм Цветаевой – пульс  переживания. Это достаточно упорядоченный ритм (с преобладанием логаэда), целостный, непрерывный (переходность не есть прерывность), но он так же достигает своей объёмности, качественного предела и структурно-смысловой перспективы – в паузах, периодах, переходах.   
      Изучая эзотерическую традицию, мы понимаем, что Марина Ивановна Цветаева была на луче телепатического контакта (это условие всякого подлинного творчества, которое есть “проход” в различные слои космического Разума, выход к Господу). Чем выше контакт, тем более “сновидческую”, “стихийную”, принципиально неузнанную форму выражения он принимает. Гениальные “бормотания”, “темноты” Цветаевой в поэзии 1923-25гг. лишь проявление силы того, что через неё хотело быть: “Недр достовернейшую гущу Я! мнимостями пересилю!” (“Провода”). Избыток видимости голосом. Поэтому и любовные переживания для неё есть повод к визионерскому переживанию. Мир вовсе не то, что нам открыто или нами выдумано о нём: “...великая ложь лицезренья” (Цветаева). Поэт – жертва проявления непроявленного, жрец  Непроявленности, смыслосотворения мира. Жертвенная открытость поэта, жертвенное пресуществление его поэтического “я” в ином. Поэма “Попытка  комнаты” – три стены, а не четыре, ибо в четырёх стенах наличествует не всё, что пребывает (ср. у Хайдеггера: “Бытие есть ничто, отличное от всякого сущего”).  “Над ничем  двух тел. Потолок достоверно пел – Всеми ангелами” (“Попытка комнаты”). “Ничего, так по плечу и  росту Нам – что и перечислять не надо” (“Новогоднее”) (Соч., с.572). “Ничем”, “ничуть” и есть начало бытия для Цветаевой.  “Рифма – что – как не-целый ряд новых Рифм – смерть? (Соч., с.573).  Если бытие есть ничто, то смерть есть бытие. Творение  есть свидетельствующее  о себе бытие. И творение и смерть – узнавание. Незавершённость бытия (“здесь-бытия”) есть незавершимость поэзии. Разрешимость сна – “выходы из зримости”. Творение языка как “приношение даров”, единый поток действительного, взрывающий видимость. Творение языка как становящееся сущее есть впускание поэзии – “...потому что, когда “новости” изнутри...” (Соч.-2, с.508).   
     В поэме “Попытка комнаты” Марина Цветаева предсказала своё будущее не-здесь с Р.М. Рильке. Не поэт предсказал, а язык предсказал (впустил в себя).  Средоточие в языке, сосредоточение языка вызвало к наличествованию будущее и забегание за него – его  длительность. Будущее сокрыто в языке. Оно в нём всегда – сейчас – пребывает и ждёт своего выводителя-воплотителя.   
     Из письма М. Цветаевой  Е. Черносвитовой (секретарю  Р.М. Рильке): “Письмо, которое будут читать все, кроме него! Впрочем, может быть, отчасти сам его пишет - предсказывает. Хотите одну правду о стихах? Всякая строчка - сотрудничество с высшими  силами, и поэт – много, если секретарь!” (Соч.-2, с.508). “...Зная большее, творю меньшее. Посему мне прощенья нет. Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть страшный суд слова – на нём я чиста” (Соч.-2, с.407).  
     Поэт является проводником, держателем связи с Единым Источником.  Пауза Цветаевой и есть явность контакта. Более того, она нередко сознательно “уничтожает” слова в ритмическом напоре, переплавляя их, на свой риск, в первосмыслы. Ведь в основе  движения мира (материи) – звук, ритм, волны в виде колебаний и вибраций. Стих Цветаевой – это ритмический поток, но “на всём скаку обузданный”, - это ритмо-образ, это “энергетический сгусток”, целенаправленно излучающий собственную энергоинформацию или переводящий поступившую. Ритм у Цветаевой слит с интонацией, интенцией (“...терпеливо, как щебень бьют, Терпеливо, как месть лелеют...”), и этот органический сплав рождает и ведёт за собой образ, диктует тему. Ритм Цветаевой – это способ трансцендентного восприятия. Ритмо-тема Цветаевой, тяготея к экзистенциальной многомерности, подавляет механическую логику однозначности, пытаясь утвердить тем самым уровень взаимоотношений между частицей космического Разума и творящим центром.   
      К примеру, поэма “Попытка комнаты”  - вся построена на доминанте ритма, акценте ритма, переходящего в жест, образ-жест; заканчивается поэма словами: “Ведь поэт на одном тире Держится...”. Вот это тире – и есть сакраментальная пра-глубина, таинство осмысления и претворения транслируемой  или  излучаемой энерго-информации. Это кульминационное, сигнальное, знаковое тире, символ отражения Невидимого, но сущего в видимом, момент их связи. (“Говорение поэта – подхватывание этих намёков, с тем чтобы в дальнейшем намекать ими своему народу. Это подхватывание намёков есть некое получение и в то же время некая новая отдача, потому что поэт уже в “первом знаке” видит также и законченное и дерзновенно вставляет это увиденное в своё слово, чтобы предсказать Ещё-Не-Исполненное” (17, с.44-45).  
     Следовательно, графика, пауза, интонация, перенос, разрыв слова дефисом (сенема) или сочетание нескольких слов в одно за счёт знака дефиса (помимо выделения и динамизации семантико-структурных частей, элементов слова, или родственного слияния смыслов слов в единое и неделимое) есть ничто иное как заявленное присутствие, доминирование непроявленной реальности  в реальности очевидной, а также условие достижения высшей интенсивности ритма.  
     Интенсивность цветаевского ритма – большой силы и развития энергетический заряд излучения и поглощения.  
     Нередко в одном и том же произведении цветаевский ритм разливается по двум руслам: “отрешённости”, отъединённости, сновидения (“Взаимности Лесная глушь Гостиница Свиданья Душ ... Прислуживают – руки? Нет, то, что тише рук, и легче рук, и чище Рук” (“Попытка комнаты”)) и обвала горного потока сопричастности, с судорожным напряжением рвущихся наружу стихий и страстей: “На рояле играл? Сквозит. Дует. Парусом ходит. Ватой пальцы. Лист сонатинный взвит...” (“Попытка комнаты”).  
     Ритм Цветаевой – это организованность (поднимающаяся в органику) во времени неоднозначных явлений (“инаковость сущности”), но могущих проявляться только друг через друга, сцеплённых контекстом неизбежности (“Гетто избранничеств! Вал и ров. По-щады не жди! В сем  христианнейшем из миров Поэты – жиды!” (Соч., с.436). Ритм Цветаевой, несмотря  на свою импульсивность, обладает единством, органической взаимовытекаемостью (парадоксальность для Цветаевой на всех уровнях содержания  и формы выступает принципом и критерием истинности); причём смена ритма равна электрическому заряду, а не диссонансу. Отчасти это и “симметрия  в отступлениях от метра” (А.Белый). Динамическое проявление периодичности, закономерности, основывающейся на контрастности как энергетическом начале.    
     Цветаевский стих – это прежде всего ритмическое состояние, суть имманентное первоначало стиха; в стихе – сумма предельных состояний “до-стиха” и “после-стиха”, пропущенных через мощную интеллектуальную  энергию переосмысления.  Стих поэта - обнажение трансценденции. “Набрасывающее сказывание таково, что, приуготовляя изречение, оно приносит и всё неизреченное как таковое” (Соч., с.306).   
     Ритмический рисунок у Цветаевой разворачивается в вертикальной плоскости: нарастание подъёма, размаха и меры, теряющихся в запредельности.  Это ритмополифония. Сакрализация ритма. Ритмо-интонация  Цветаевой посвященчески вводит в мистериальный акт Слова.  
      Звуковое ритмическое единство цветаевского стиха поддерживается напряженным восхождением (многосложной гармонической диалектикой), а не автоматизмом, гипнотическим усыплением “музыкальности” -  одномерности. Нет, Цветаева жгёт огнём, взрывает и переворачивает душу читателя, вовлекая его в соучастие, сопричастие мистерии чувства и смысла, творящихся в глубинах стихотворной ткани.   
     Ритм есть мера всех вещей. В ритме, его волнах и видениях, его чувствованиях приближаются все миры (Е.И. Рерих). Есть вещи, которые можно “назвать” (вызвать к наличествованию) только на уровне ритма, которым нет аналогов на логико-понятийном уровне человеческого мышления и восприятия.  Поэтому альфа и омега цветаевского стиха – ритм. Ритм управляет звуком, это воление звука. В звуке встречаются все миры. Звук и цвет – первая дифференциация проявленной Вселенной. Звук и есть переход, и великий синтез. Высшее проявление ритма есть молитва - отворение Мира и мысленное подключение к звуковой энергии, музыке сфер.   
     Итак, главные составляющие цветаевского стиха: ритмика, звукопись, смысловое пространство-перспектива и “В крови гнездящееся право интонации” (М. Цветаева). Если у символистов за явлением жизни открывался выход в бесконечное, то в художественном мире Цветаевой бесконечное присутствует прежде явления.   
     Марина Цветаева не фиксировала деталь, признак явления, а одухотворяла явление, выявляя сущностное перед чертой незримого, преломляя феноменальное через призму ноуменального, проводя явление через звенья причинности: мифологические, эзотерические универсалии. Творческий принцип поэта – не называние, а узнавание, проявление себя в другом. Природный или вещий мир, как правило, персонифицируется у неё, предел абстрагирования становится максимумом персонификации (“Деревья”, “Сивилла”). Неверно было бы говорить, что природа “опрокидывается” в самоё себя поэта. Природа у Цветаевой – выход стихий, которые “держат” поэта и вне поэта, природа – ракурс трансценденции, перекрёсток небесной и земной судеб мира (“Слова Палестина Встают, и Элизиум вдруг... Здесь многое спелось, А больше ещё – расплелось” (“Не краской, не кистью!”).    
        В цикле “Деревья” цвет-свет и звук слиты в ритм проявленной связи. Природа не одушевляется, а одухотворяется. Цикл “Деревья” разрастается из конкретного повода частного переживания до планетарно-космического звучания темы: “Та, что без видения спала...”, “Каким наитием...”. Библейские ассоциации цикла, данные Цветаевой  в собственной эзотерической транскрипции (“Так светят седины: Так древние главы семьи – Последнего Сына, Последнейшего из семи, - В последние двери – Простёртым свечением рук ...  Уже и не светом: Каким-то свеченьем светясь ... Не в этом, не в этом ли – и обрывается связь” (Соч., с.198)),  есть преодоление двойственности и расколотости современной жизни и сознания, с их порванными связями причинности (“Это заговор против века: Веса, счёта, времени, дроби” (Соч., с.199)).   
     Символический образ у Цветаевой становится  критерием высшей правды, метафора объективируется, тяготея к мифу, тем самым перерастая в многоплановость классического “прямого” образа.   
      “Механизм” цветаевского творчества – ясновидящий экстаз – как нездешняя сила и способность проникать в будущее, в сокрытый смысл прошлого, его сегодняшнее звучание и в сердцевину настоящего, связывающую его с прошлым и будущим.  Это подключённость к вещам и понятиям вневременного измерения. Цветаева так же хорошо видела божественные явления,  возносящиеся над уровнем самых совершенных человеческих понятий и познаний, как и человеческие.  
     Марина Цветаева – мистически настроенный поэт, самостоятельно подходящий к эзотерическим прозрениям (“Я – Я: незримое”, - скажет Цветаева). У меня  не вызывает сомнений посвятительный статус внутреннего “я” Марины Цветаевой: Духа древнего и Высокого. Достаточно привести некоторые откровения поэта  о жизни и смерти:   
Родиться (цель – Множиться!) – сесть на мель.  
Благоприятную, с торфом, с нефтью.  
Обмелевающее бессмертье –  
Жизнь. Невпопад горды!  
Жизнь? Недохват воды  
Надокеанской.  
  
     В “Деревьях” о смерти: “Кто-то едет – к смертной победе”. В “Эвридике -  Орфею”:  “Ибо в призрачном доме Сем – призрак ты, сущий, а я, мёртвая... явь...”. Смерть – “Выходы – из зримости”, “умершие – внутрь зрящие...”. “Только поэты В кости – как во лжи” (“Жив, а не умер...”).  Старость: “Беззакатного времени Грозный мел”, “Эта седость – победа Бессмертных сил”. В “Новогоднем”: “Жизнь и смерть давно беру в кавычки, Как заведомо-пустые сплёты”, “...тот свет...не без, а все-язычен”.  Смерть: “Не разлуку и не встречу – ставку Очную: и встречу и разлуку Первую”. “Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть, ... Нет ни жизни, нет ни смерти, - третье, Новое”, “... мы сами только отсвет Нас ...”.  И ещё: “Не один ведь рай, над ним другой ведь Рай? Террасами? Сужу по татрам – Рай не может не амфитеатром Быть. (А занавес над кем-то спущен...)”.  “Поэт обязан не договорить, ибо живёт в долг будущего”, - скажет Марина Ивановна.  И дальше  там же  “... Бог - растущий  Баобаб? Не Золотой Людовик – Не один ведь Бог? Над ним другой ведь Бог?” (“Новогоднее”) – сравните: “Фигура Господа, изображаемая вами, является воплощением творческого синтеза трёх главных форм не просто в вашем понимании каналов выхода, а форм взаимодействия как внутри вашей цивилизации (всех с каждым и каждого со всеми), так и между мыслящими цивилизациями вашего типа, только в данном случае ваша цивилизация является как бы одной из “каждых”, а все остальные воплощены для вас в лице единого Господа” (2, с.205), или с высказыванием первого великого ересиарха христианства, представителем гностицизма Маркионом (II в.), недопускающим, чтобы высший и истинный Бог имел что-то общее с миром: он есть абсолютно отличный и иной к миру. По Маркиону, творец мира не может быть высшим и настоящим Богом: он был бы в этом случае творцом несамодостаточного, а значит, был бы сам несамодостаточен. Бог-творец является вторичной мощью, это Бог Ветхого Завета, Бог, содержащий многое “от мира сего”. Истинный Бог существует совсем чужим миру, отсутствующим в нём, дальним ему, неприкосновенным к нему, потому только можно назвать его по преимуществу “посторонним Богом”, что Он есть совершенно другой миру, возмещающий, и завершающий его, и только потому он имеет отношение к миру, что спасает его.   
     Есть два типа отношения к Богу: слабые триединством жизненных сил ищут в Нём утешителя, находят пути к смирению и утешению. Сильные духом ищут в Нём себя, духовную опору для своего сегодняшнего “я” и находят – посох – путь. Цветаева не была ни богоборцем, ни фаталистом. Она активна в своём отношении к Богу, ибо пробуждает его в себе как своё “я” – завтрашнее: “я – страница твоему перу ...”, “Не самозванка – я пришла домой...”, “...Я это утверждаю: таковы, Да, - ибо рать Господня...Так утверждаю, ибо настеж вход Мне в игры хоровые” (“Так говорю, ибо дарован взгляд...”).   
     Бог цветаевской теологии – Бог “растущий”, “бег”, движение (см. цикл “Бог”: “Ибо бег Он – и движется”); Бог – Эволюция, это мы - завтрашние (проявленное человечество)(“Все навзничь лежавшие В тебе встали”). Творец рождающий, но сотворяющий из себя – себя и совершенствует.   
     Цветаевское понимание гармонии.  
Гармония в художественной системе Цветаевой – это точка пересечения – гармонизации двух измерений: земного и Надземного, обнаружение их взаимопереходности, согласно закону Космоса: “Как вверху, так и внизу”. Это установление параллели между развитием своей личности и развитием космического Разума; зеркальность же отражения между тем, что “вверху” и тем, что “внизу” – критерий гармонии, но гармонии как выхода к новой системе координат, как бесконечно развивающегося творческого движения. Гармония для Цветаевой есть единство в многомерности. Гармония – как отсутствие разделения.   
     М. Цветаева и традиция.  
“Мысль может варьироваться, развиваться, передаваться по бесконечной биосвязи от одной биологически-мыслящей системы к другой, готовой по своему развитию принять эту мысль, принять как приёмник, сохранить, развивать, нести и передавать дальше” (2, с.9).   
     В музыке Цветаева – это одна “слуховая линия” с Вагнером, Шуманом, Листом и Скрябиным. Со Скрябиным Цветаеву роднит полифония движений, интеллектуализм, объёмность видения мира через элементы мироздания – стихии, цикличность, “спиралевидность” художественного мышления, экстатизм. С Вагнером – мистериальность. С Шуманом – проникновенный лиризм. С Листом – философско-метафизическая ментальность.   
     В поэзии её онтогенетические корни: Державин, Лермонтов, Тютчев, Бодлер, Блок, Пастернак, Рильке. В прозе – Достоевский.  
     Марина Цветаева утверждает сущность поэзии, открытую Ф. Гёльдерлином. “...поэзия Гёльдерлина несёт поэтическое назначение – собственно сочинять сущность поэзии... Гёльдерлин поэт поэта в некотором совершенном смысле” (18, с.38). Ф. Гёльдерлин, а вслед за ним и Цветаева, посвящают поэтическое слово “Межпределью” (Хайдеггер).   
      В русской литературе XIX века внутренней связью со сверхчеловеческим особенно наделены четверо художников, владеющих своим врождённым знанием, а именно, М.Ю. Лермонтов, Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский и Вл. Соловьёв.  Центром их творчества является озарение и подключение к целому Вселенной – плероме Бытия, космогонические константы, связующие пратвердь и ноосферу, трагикосмический взгляд на жизнь.  
      В этой цепи есть более скрытые, но несомненные связи, порождённые прежде всего общностью психического склада, перекличкой жизненных контекстов и сверхличным вихрем соотношения: Достоевский и Цветаева – “ясновидящие предчувственники христианства” (Вл. Соловьёв). В основе мирочувствования М. Цветаевой и её философской концепции мира – эзотерическое христианство.   
      Первая связующая константа миров Достоевского и Цветаевой – напряжённая динамичность, взятие жизни не в текучих, а в рвущихся формах (аннигиляция формы во имя рождения духа), разрыв граней, перелив за предел, преодоление нормы, однонаправленная сосредоточенность во внутреннюю бесконечность. Обоих объединяет острое чувство противоположностей, ощущение трагической парадоксальности мира, осознание полярности, лежащей в основе бытия, пронизывающее проникновение в двойственность сознания, чувства, определяющих бытие, раскрытие ирреальности жизни и иррациональности человеческой природы. Объединяет тождество внутренних катастроф, связанных с глобальными причинами. Связующее звено между ними: предвосхищение “разлома” и выход из “разлома” путём разрыва с ним. Оба творчества – акт прорыва, выхода...  
      В лирической модели Цветаевой лежит экспериментальное исследовательское начало. И для антропологической лирики М. Цветаевой, лирики Состояния и Отношения (романное, полифоническое начало, многомерное исследование диалектики человеческой природы в лирико-философских поэмах Цветаевой), и для лирико-трагедийной прозы Ф. Достоевского един метод – экспериментальной антропологии. Кардинальное сходство их лежит в экстремальной  метафизике – как типе творческого видения, типе предчувствования. Диалектика же, как структурное начало, способ существования художественной вещи. Суперлирическое начало прозы Достоевского – “все герои Достоевского – он сам, различная сторона его собственного духа” (Н. Бердяев), вечные стихии, борющиеся в нём. Мифологемы Цветаевой, как существенный элемент системы, более всего – потребность восполнения – в идеале. Обнаруживается тождество гармонического начала обоих художников: действует гармонический закон “взаимного восполнения противоположностей”. Закодированность, “герметичность” зрелой Цветаевой – ничто иное как борьба ракурсов в раскрытии Лица Человеческого, взгляд, брошенный на дно человеческой природы, которая и в последней глубине – не единство, не покой, а вихревое движение, не кристальная ясность, а темнота бездонности. Для обоих нет исхода, но есть экстатический выход.  “Жизнь прежде логики”, - скажет Достоевский в “Легенде о Великом инквизиторе”. “Цель... заключается в беспрерывности процесса достижения, иначе сказать – в самой жизни, а не собственно цели...” (“Записки из подполья”). Радость  -  в свободном предчувствии... Обоих связывает чувство переходности жизни в пределе.   
     В основе модели обоих - актуализация принципа  человеческой индивидуальности: “...лучше ад для человеческой личности, чем безличное и бесчеловечное блаженство” (Н. Бердяев). Антиномичность, безысходный трагизм в самой природе страсти (“Подросток”, “Поэма Горы” и “Поэма Конца”) и выход к гармонии тождества в неслиянии.   
      Цветаевская теология в “Поэме Воздуха” нетрадиционна – эзотерична (теософична) – зачатки новой религиозной идеи. Вл. Соловьёв назвал Достоевского “предтечей нового религиозного искусства”, смысл которого он видел во владении  и  сознательном управлении земными воплощениями религиозной идеи.  
     В лирике Цветаевой полифония, диалогичность как некий “проход”, по мере прохождения которого субъективное “я” суживается, принимая на себя всю полноту бытия “другого”, сверхличного сознания. Жизненное (субъективное) и бытийственное (метафизическое) типы сознаний в лирической структуре поэта взаимодействуют на правах диалога (“Разговор с Гением”, “На Красном коне”). Если  у Достоевского “...диалогичность как особая форма взаимодействия между равноправными и равнозначными сознаниями” (19, с.327), то М. Цветаева поднимается на иную ступень: в её диалоге (как основе лирической структуры) разрешается “соединение по ипостаси” (Иоанн Дамаскин), это земное двуприродное проявление Одного (см. поэму “На Красном коне”, лирику 20-х годов). Диалог земного, недостаточного сознания и высшего метасознания, согласно Цветаевой, не завершим и не закреплён физической действительностью, он восходит к Единому Сознанию за пределом “здесь-бытия”, но покорно неся всю нагрузку Метасознания в “здесь-бытии”. Это освобождение единичного сознания  в  Универсальном  Сверхсознании  - есть единство по ипостаси (“ибо ипостась есть существование само по себе”, - Иоанн Дамаскин).  
     Также лирическое сознание Цветаевой  пребывает почти постоянно под углом “чужого” сознания (героя или героини, двойника или антипода). Она всегда очень активна в отношении этого “чужого живого” сознания. “Это активность более высокого качества. Она преодолевает не сопротивление мёртвого материала, а сопротивление чужого сознания, чужой правды” (20, с.328) (См. поэмы Горы и Конца). И это не монологизм как “отрицание равноправия в отношении к истине” (20, с.328), а преодоление его напора в сверхмонологизме (“анализ взаимодействия многих сознаний в свете одного сознания” (там же) (см. финал “Поэмы Конца”).  
      М. Бахтин о Достоевском: “Такого последовательного антигедонизма нигде больше не найти” (20, с.329). Достоевский “только проецировал ландшафт своей души” (Леттенбауэр). Вот это не брание от мира (М.Бахтин) вполне возобновлено у Марины Цветаевой.   
     Мне приходилось слышать, что самый большой “грех” М. Цветаевой – “возведение субъективного в абсолютное”. Но думается, что это есть именно избывание греха самости, снимаемого в творчестве. Как потребность изначального единения бытия и “я”. Лирическая структура поэзии Цветаевой разворачивается как чисто внутреннее движение субъективности и одновременно на тенденции вернуть всю действительность в “я” (13, с.153), основополагающей по отношению к её творчеству. “...самоутверждение есть отказ от себя, предающийся сокрытой изначальности истока своего бытия” (18, с.288). Таким образом, субъект для Цветаевой есть акт открытости и прозрачности. Следует производить разграничение между творческим Я и эго, имеющим центр в себе самом.  
      Поэтическое творчество М. Цветаевой обнаруживает концептуально-эстетическое родство с русской антропологической традицией конца 19-середины 20 века в лице Н. Бердяева, Н. Фёдорова, П. Флоренского и М. Бахтина.  
       Лирическая антропология М. Цветаевой, философия родства  органически продолжают “эстетику жизни”, “эстетику жертвы” М. Бахтина, концепцию “трагической дружбы”, дружбы больше похожей на самораспятие во имя мистического “откровения Истины” П. Флоренского (П. Флоренский. Столп и утверждение Истины. – М., 1914. С.391.) и  “поэтику памяти”, “эстетику памяти” Н. Фёдорова (См. стихотворения Цветаевой: “Не ревновать и не клясть...”, “В смертных изверясь...”, “Деревья”, “Помни закон...”, цикл “Ученик”, “Широкое ложе для всех моих рек...”, цикл “Отцам”).  
     “Другой” у Цветаевой, как и у Бахтина, сотериологическое условие существования всякого “я”. “Третий” у Цветаевой (“Новогоднее”), как и Флоренского, - тождество в неслиянии.  
      В основе антропоцентрического лирического мира Цветаевой – жертвенная открытость “другому”, драма жертвенной самоотдачи как смысла любви, объединяющей души в “причастности к общему для них смыслу” (Г.Г. Гадамер), и эстетика поступка как “творчества поведения”: придти к Богу можно только оставив себя в “другом”, через “другого”, только в душе “другого” совершается твоё единство (“Стихи сироте”, финал “Поэмы Конца” – горнее и дольнее осуществляют в жертве последнюю встречу). У Цветаевой и Флоренского “я” спасает “другого”. Исходный постулат цветаевской “эстетики жизни” – нельзя спастись, не спасая “другого”. С М. Бахтиным её объединяет “абсолютная нужда в другом” как нравственная необходимость и онтологический принцип человеческого бытия.  
    Искусство для Цветаевой (“...всё дал – кто песню дал...”) - условие эстетического спасения человека человеком-художником, что абсолютно объединяет её с антропологической философией Бахтина, в которой “эстетическое спасение-завершение описано как эстетическая евхаристия, когда “жрец” и “жертва” не ритуально, но благоговейно-серьёзно меняются местами, чтобы состоялось эстетическое событие Встречи и осуществилось бытие пресуществлённой в смысле личности” (20, с.38).  
     Только в искусстве как “откровении иного” (Хайдеггер) снимается трагическое разделение и разминовение, проходящее лейтмотивом через всё творчество Цветаевой. Оно преодолевается жертвенной открытостью “другому”, открытостью, становящейся откровением: от “другого” к “Я” (“...Созерцание себя через Друга в Боге” (П. Флоренский)), - “Ведь не совместный Сон, а взаимный: В Боге,  друг в друге” (“С Моря”).  
                                                          \* \* \*  
      Наиболее ярко высвечивается творческая индивидуальность Цветаевой в “соседстве” с её выдающимися современниками О. Мандельштамом и Б. Пастернаком.   
      Мандельштам был эллином по интенции, продолжателем линии артистического апполонизма, Пастернак – “естественно-научником”, психологом-экспериментатором. Поэзия их в определённом смысле “практична”. Мандельштам любил прекрасное и прежде всего во внешних его проявлениях, как формообразующее начало, Пастернак же изучал прекрасное, анализируя, вычленяя детали, частности, тяготея к футуристической лаборатории. Любовь к прекрасному у Цветаевой направлена вовнутрь, а не вовне.  В Мандельштаме и Пастернаке – ген Европы, традиция рационализма и логики. В Марине Цветаевой – ген древней азиатской Руси, голос языческих мистерий.   В отличие от бурно-вещественного, предметно-вихревого мира Пастернака цветаевский стих – экзистенциальная градация или стихия. Если Мандельштам  был призван к воссозданию культур, исторических стилей – к культурному опыту, к рационализации впечатления, готической организованности и конечности лирического пространства, а Пастернак  - к видению мира через непредсказуемые  подробности, к неповторимым совмещениям, предметности впечатления, то Цветаева была призвана к безраздельности отношения, это мир отношений в своём экзистенциальном напряжении. Три типа стихии: стихия культуры, архитектурное начало в поэзии (О. Мандельштам), стихия  детали, вихрь совмещений, аналитическая рефлексия (“...во всём мне хочется дойти до самой сути...”) (Б. Пастернак), стихия отношения, “вглубь до потери чувства”, вихрь соотношений: “На оклик гортанный певца Органною бурею мщу!”, “Все крепости на пропастях... Это лава – взамен плит Под ступнёю!” (М. Цветаева). Если поэтический мир Мандельштама – культурное пространство, возделанное, переборовшее себя (переработка жизни в сложившемся творчестве), то поэтический мир Цветаевой – прорыв реального пространства, переливы в неведомое путём открытия собственных темнот, “...отрешённость от вещей и открытость тайне” (Хайдеггер).  
      В поэзии Цветаевой, в отличие от тенденции современного искусства технически разграничить, покорить и обработать пространство (если вообще не уничтожить его), качественно оформляется, одухотворяется пространство. (См. “Попытку комнаты”: “...Потолок достоверно плыл...”, “...Потолок достоверно пел – Всеми ангелами”), и в этом  она смыкается с Возрожденческой традицией – в ней нет “обжитости” как холодного захвата пространства, а есть его открытость как интимность простора и перехода (“...пустота сродни собственной сути места и потому есть вовсе не отсутствие, а произведение” (16, с.98)).  “Попытка комнаты” построена на выведении собственной сути пространства.   
     “Захлёбывания” Пастернака умозрительны, вещность, материальность (одушевление природного мира и есть его материализация, но ещё не есть одухотворение) детали, черты, признака, он весь – здешний; у Цветаевой же  лишь “земные приметы” и  притом подчинённые выходу в иномиры.  Это мир убывающих вещей. Это тяга к пропасти – “пропад” в занебесье и приток к корням – к гулу, к первошуму, к первовздоху тверди, к первозорям – “к первым дням творенья”, к началу мощи, к праязыку, и “всеязыку” – эти каналы выхода - “логос” её творчества. Пастернак познавал мир юношей, Цветаева приходилась миру предком, а Мандельштам – “далёким потомком” (Цветаева). Потоки, лавины Пастернака как бы процеживались через глаз часовщика, через призму анатомиста, тем самым конструируясь в силлогическую систему. Они огранены, обрамлены рамкой наблюдающего ума. У Цветаевой же исследовательская мысль не шла иерархическим путём расчленения мира на элементы, путём “обработки”, “экспертизы” слов и явлений, т.е. технологическим путём естественно-научной лаборатории. Остро аналитическая мысль Цветаевой в конечном итоге – внесловесное пространство. Если Пастернак учился у мира, то мир учился у Цветаевой, растя слова в уровень её опыта. Пастернак искал атом, молекулу, Цветаева была проводником сверхъуровня (“От того рука поэта так часто и повисает в воздухе, что упор – во времени ещё не существует.”(14, с.395)). У Цветаевой – растаивание граней, движение не в них, а за ними, - мы присутствуем на месте встречи миров. Удел поэта – не договорить. Цветаева была рядом и больше пастернаковской породы: “невозможность растратить: приход трагически превышает расход” (Цветаева о Пастернаке). Пастернак писал: “...но мы умрём со спёртостью тех розысков в груди...”. Эти “розыски” разорвали Цветаеву и ткань её слов, но они пробились. В Цветаевой всегда был уход: стихия шла на неё в упор, так что словам было места мало. Если Пастернак не мог “выговорить”, то Цветаева не могла справиться с собой, чтобы не выговорить. Жизнью как таковой она не жила вообще, но жила в осиянном пролёте концов и канунов, жила суммой прошлого и будущего – с введённой в сознание  прапамятью. Цветаева была, говоря её же словами о Р.М. Рильке, “...с той же исключительностью высоты, здесь ничего не исключающей” (Соч-2, с. 390).  
     Может быть, только А. Блок и М. Цветаева в ХХ веке были призваны “к духовному воплощению (одухотворению) духовно ещё не сущего и существовать желающего, без различения качеств этого желающего” (Соч.-2, с. 391).   
      Итак, три закрепления: кочевничество (Пастернак), “осёдлость” – стоянка первая и последняя в дольнем мире сем (Цветаева), цивилизация (Мандельштам). Каждый пребывает наедине с Истиной, каждый развивается с развивающейся Истиной. От развития каждого зависит развитие Истины. Пересекаемость горизонтали и вертикали в поэзии Цветаевой давала эффект внезапной неизбежности сбрасыванием материальности. От разнополярности – к большему равновесию, исключающему однозначность. И жизнь, рождаемая из несоответствий. И невозможность земного удела. И осознание таинственной связи, превышающей земные условия.  И преданность своему року (К.Юнг) – таков путь Марины Цветаевой, не разделяющийся на творческий и жизненный, но устанавливающий своё единство в жертве как приношении даров. “...Я раскрывает себя и одновременно приносит себя в жертву, ибо оно отдаётся, извлекается за пределы самого себя в том роде экстаза, который именуется творчеством, оно умирает для самого себя, чтобы жить в произведении, - и с каким  смирением, с какой бесконечной незащищённостью” (17, с. 181).   
      У Цветаевой поэтический и мистический опыт не просто “рождаются друг возле друга”, но переходят один в другой. “К этому подлинному духовному созерцанию исподволь, естественно и спонтанно и предрасполагает поэтический опыт, но предрасполагает только в том случае, если поэт как человек не разделился внутри себя и если не исказил этот опыт в своём эгоизме, одержимый желанием стяжать какую-то власть” (17, с.195).  
       
        По развитию литературных течений, направлений, становлению и преобладанию художественного метода, слагающих понятие литературной эпохи, можно проследить смену периодов кругов поля времени нашей цивилизации, которым соответствует определённый тип общественного  и индивидуального сознания.   
     Для идеалистического романтизма, диалектического реализма (содержащего причину и следствие), символизма и модернизма соответствует период развития круга поля времени (охватывающий два с половиной века: конец 18-20 вв.), характеризующийся индивидуальным поиском себя в себе, развитием новых идей путём противопоставления своего “я” обществу, т.е. развитие человеческого разума по пути множественности, разобщения типов мышления.  
     Если рассматривать формы художественного сознания, то кульминационной точкой в процессе разделения типов мышления и абсолютизацией внутреннего экзистенциального бытия и одновременно положением (зародышем) нового периода круга поля времени нашей цивилизации (начало которого приходится на конец 80-х – 90-е годы ХХ века)  становится экзистенциализм.  
     Итак, экзистенциализм есть конец и начало, преодоление предела и положение нового: самоуглубление есть вместе с тем и расширение границ индивидуального “я”, взрывающего замкнутость. (“Начало скрыто содержит в себе конец” (18, с.308)).   
     Экзистенциализм как форма мироощущения возделывал почву для массового пробуждения сверхчувственного восприятия конца 80-90-х годов ХХ века, синтеза различных типов мышления в объединённый энергетический заряд биологически-мыслящей материи нашей цивилизации.  
     По принадлежности к методу, типу художественного мышления, философской концепции мира поэтическое творчество М. Цветаевой можно отнести к трансцендентальному экзистенциализму, мировоззренческими корнями уходящему в романтизм и символизм, религиозный идеализм, в теософию и антропософию. Ибо чувство, и обмысленное чувство экзистенции - в природе цветаевского дара.   
      Трансцендентализм М. Цветаевой – 1) действующий на уровне художественного сознания (а не подсознания) опыт предшествующих этапов развития личности прошлых жизней (ибо рождение каждого – это возрождение личности на новом этапе развития), знание Источника как Центра и предзнание опыта возврата в Центр (“Поэма Воздуха”). Итак, реализованный в жизни-творчестве опыт прежних и будущих жизней: доверие к внутреннему Голосу на правах диалога с ним; 2) в основе мира, согласно модели Цветаевой, - ритм, звук, “лира”, “лирика”, магическая семёрка как воплощение космической целостности (см. “Поэму Воздуха”). Поднятие земной жизни – до Слуха... . 3) В “Поэме Воздуха” космическим финалом утверждается мысль о том, что цель земной жизни – избежать бесконечного круга материальных перерождений; символически выражены пути совершенствования триединства главных жизненных сил личности (духа, разума, любви) по законам Космоса. Знание иерархии Мировых сил, Мирового Единства, символизированного в семи слоях воздуха.  
“ – Землеизлучение.  
Первый воздух – густ” (Соч., с.441).  
Когда ещё не “Сняты врата Воздуха”, “не прорвана...Оседлости...черта”. И далее: “Твёрдое тело есть мёртвое тело: Отяготела” (Соч., с.443). Это можно истолковать как наличие скрытого надземного мира (“первый воздух – густ”), но тварного, несовершенного, подверженного разделению и страданию, хотя и совершеннее земного (“Что-то нужно выправить: Либо ты на вздох Сдайся, на всесущие Все, - страшась прошу. Либо – и отпущена. Больше не дышу”. (Соч., 442)). То есть всё несовершенное отделено от Бога. Всё отделённое потеряло свет Его, стало тёмным (“В полную невидимость даже на тени. Не черным-черна уже Ночь, черна-черным! ... Расцедив сетчаткой Мир на сей и твой – Больше не запачкаю Ока – красотой”. (Соч., с.440)). Это всё характеристика первого слоя воздуха.   
     “ – Землеотпущение. Третий воздух – пуст. ... Таков от клиник Путь: сперва не тянет Персть, потом не примет Ног. Без дна, а твёрже Льдов! Закон отсутствий Всех: сперва не держит Твердь, потом не пустит в вес” (Соч., с.443). Характеристики “третьего воздуха”: “редок”, “резок”, “резче ножниц... Как жальцем в боль – уже на убыль”, “цедок..., цедче сита Творческого...А не цедче Разве только часа Судного...” (Соч., с.444). Но есть ли это “испытание”, знание второй смерти, которую человек должен перенести после физической?, “...которая состоит в освобождении от нечистых элементов астрального тела...; тогда как вполне возрождённый человек, образовавший уже в здешней жизни своё духовное тело, несёт своё небо в себе самом и беспрепятственно устремляется в ту высшую область, куда его притягивает внутреннее сродство” (21, с. 377). Сравните с цветаевским: “Без компаса Ввысь! Дитя – в отца! Час, когда потомственность Ска-зы-ва-ет-ся” (Соч., с.447).  
“ – Землеотлучение:  
Пятый воздух – звук” (Соч., с.446).  
“Старая потеря Тела через ухо. Ухом – чистым духом Быть. Оставьте буквы – Веку” (Соч., 446). Гармония (основа движения: “Чистым слухом или чистым звуком Движемся? (Соч., с.446)) у Цветаевой отождествляется с Духом, единым и неделимым Духом. Но можно ли сказать, что это только седьмое небо: “Преднота сна. Предзноб блаженства”, только ещё чередованье “лучшего Из мановений божеских: Воздуха с – лучше – воздуха!”? Если так и следует понимать поэта, то Бог цветаевской теологии вступает в противоречие с традиционно-церковным Богом, который есть абсолютно духовное Существо. А может быть, это только одна необходимая ипостась Бога – Святого Духа? Тогда это не столько противоречие, сколько прозрение поэтом дальнего центрального смысла: Бог – это Абсолютная Мысль – абсолютное творческое движение и развитие.   
“ – Землеотсечение.  
Кончен воздух. Твердь” (Соч., с.446).  
“Полное и точное Чувство головы с крыльями ... Так, пространством всосанный, Шпиль роняет храм – Дням” (Соч., с. 447) (ср.: “Оставьте буквы – Веку”).  
     “Не в царство душ – В полное владычество Лба” (Соч., с. 447) – ибо жизнь духовная – жизнь мысли – “есть деятельность без участия чувств” (по выражению отца Церкви святого Исаака Сирина). Итак, царство Бога – не царство душ (ибо душа – “низшее небо духа”, связь тела и духа), а царство духовной мысли или духоразумения.   
     Ещё один знаковый момент: “Дитя – в отца!” Не сын в Отца как понятие Троицы. “Дитя” – с заглавной буквы, потому что начало предложения. “Дитя” - что значит Посвящённый в эзотерической традиции. Значит понятия “Дитя – в отца!” уравнены, но уравнены в занебесьи, в Источнике – а значит, изначально. Здесь не традиционно христианское недопущение тождества своего “я” с Богом, а эзотерическое: “отец” – “твоё “я” в прошлом и твоё “я” в будущем по отношению к твоему “я” сегодняшнему, а вместе – твой учитель, но и твоё “я” сегодняшнее по отношению к твоему “я” завтрашнему. “Сын” – твоё “я” сегодняшнее по отношению к твоему “я” вчерашнему и твоему “я” будущему, но и твоё “я” завтрашнее по отношению к твоему “я” сегодняшнему. Так было, есть, будет – не по родственному рождению в среде структуры..., но по творению – по воплощению духа в творческом многообразии” (2, с. 96).  
     По мнению М.Л. Гаспарова “...возносящаяся мысль оказывается отождествлена, неожиданно, но недвусмысленно, с возносящимся богом-сыном, Христом” (22, с.139).  Думается, что “возносящаяся мысль” и есть духовное “я” поэта, его “я” сегодняшнее (как сумма опыта, форм и уровней бытия прошедшего, настоящего и будущего развития личности) и потому “дитя” есть “отец”;  “дитя” - внутреннее экзистенциальное “я” поэта, его трансцендентное “я”. В словаре языческих мистерий термин Христос рассматривался как синоним высшего Я человека.   
     В этом соотношении “Дитя – в отца!” и  есть один из законов развития космического Разума. Выбиваясь из одноплоскостного многовариантного понимания Бога в различных религиях и философских системах  (“...плоское понимание географии древними, естественно, не могло не отложить отпечаток на восприятие законов Космоса в единой плоскости” (2, с.189)), М.И. Цветаева, по нашему мнению, приближается к единому варианту Бога, объёмному в своём многообразии: Бог-Мысль – космический Разум, вбирающий в себя и возрождающий себя через различные виды цивилизаций (виды мыслящих систем, систем разного вида бытия).  
     Всё свидетельствует о том, что у М. Цветаевой обращение души было целенаправленным, целомудренно невыраженное вслух, цельное объёмное понимание, что есть Господь, Христос, космический Разум – единый источник света, познания, совершенства, любви  - творящий центр. Она “растила  душу в вере” не посредством обращения к Господу вслух, а внутри самой себя, апофатически. Не только концентрировала своё “я” на духовных аспектах развития, но и направляла его к Единому источнику света, познания, любви. Растила себя не только для себя сегодняшнего, но и во имя Отца своего  - себя завтрашнего. “Безличное обращение, способное растить душу, но в обращении к себе самому, как к единому Господу и в себе и вне себя” (2, с.195). В строгой иерархии, исключающей грех самости: “Господь и я”, позволяющей себе подняться до Него. Следовательно, судьба каждого – в нём самом, в развитии его главных жизненных сил.  
     Время и пространство в цветаевской теологии трактуется следующим образом: пространство в ней не является понятием мерности и расстояний, а время – абстрактно – оно в самом “я”, осознающем себя в какой-либо форме проявления. Пространство для Цветаевой есть эволюция, уровень бытия: “ – Землеотсечение...”... “Так, пространством  всосанный, Шпиль роняет храм – Дням” (Соч., с. 447).  
     И конец поэмы: “В час, когда готический Шпиль нагонит смысл Собственный...”(Соч., с.447) – возвращение Домой: к себе самому, себе всему, как единому, бессмертному, в своё истинное состояние духа – духовную смысловую бесконечность. Воссоединение с Духовным Разумом как ядром Души.   
     Храм в душе был зафиксирован. В основе поэмы – мыслеощущение. Вся поэма построена на изображении саморазвивающейся идеи, неотделимой от личности. Центр поэмы – Мыслевоплощение. Только конец даёт связь с началом – христианский постулат цветаевской теологии. Мысль для Цветаевой и есть бесконечная свобода – полнота реальности, явленная по ту сторону тверди. Что это, как не индивидуальное проникновение в эзотерический план Писания?  
     К проблеме “гостя” в “Поэме Воздуха”, являющегося двойником лирического “я” поэта в контексте поэтического мира Цветаевой. Двойник Цветаевой отдалённо перекликается с гностическим мифом: божественное откровение передаётся гностику через посланника, который приходит “извне”. От гностического мифа структурный принцип поэмы: выражение содержания с высокой степенью неопределённости, складывающееся от противного. Но совершенно очевидно, что у Цветаевой не создание гностического мифа и не реализация гностической метафоры, а создание собственной “поэтической теологии”.   
     Как доминирующую тему в поэме (“кончено! Отстрадано...”) можно выделить тему отсутствия страха (как выхода из земной невидимости). Воплощение и развоплощение у Цветаевой меняются местами: жизнь земная – развоплощение (потеря многих свойств первоисточника), смерть – воплощение (выход из земной недостаточности, скованной грубой материей).  
(Здесь, конечно, Цветаева исходит из орфической традиции: тело – тюрьма души (см. стихотворение “Жив, а не умер...”).  
     Двойник и разминовение с ним – к Богу идут поодиночке. Героиня поэмы выбирает не самоутверждение, а самоотречение. “Возносящаяся мысль” – та ещё другая действительность, уже иная природа, но сохраняющая за собой право быть в настоящем – “уходя, остаться” (7-ой закон Космоса).  
     В “Поэме Воздуха” ясновидение Цветаевой в ментальной сфере совпадает с древней эзотерической психологией, выделяющей в сложном составе человека 7 начал: 1.физическое тело; 2.эфирное тело; 3.астральное тело, проводник страстей и желаний; 4.ментальное тело, тело мысли. Это низшие, преходящие начала человека. Высшая, бессмертная Триада человека состоит из: 5.чистого разума, или интуиции (Manas высший). 6. Духовного начала (Budhi). 7. Божественного начала, бессмертного Я (Atma).  Все эти начала человека представляют полную аналогию с различными сферами Космоса, которым, в свою очередь, соответствуют различные состояния сознания (2, с.8).   
     Таким образом, не разминовение с двойником (на уровне подтекста), а переход двойника в ментального проводника – мыслительное начало самого поэта (“Мы, а шаг – один. И не парный, слаженный, Тот, сиротство двух. Одиночный – каждого Шаг – пока не дух: Мой” (Соч., с.441).  
     “Душа без прослойки чувств”, ибо пока не будет побеждено астральное начало (низшая эгоистическая природа человека), желание будет господином над волей человека. Всё страстное, корыстное уничтожается вместе с личностью, сохраняется лишь содержание сверхличного сознания. Тем самым, лирическое сознание героини становится тем, на что оно направлено. “По мере освобождения своего от страстного начала, ментальный проводник становится господином над смертной природой человека, его истинным руководителем и органом его свободной воли” (25, с.20). “... Когда это претворение совершилось и весь результат пережитой жизни проник в бессмертную душу, передался Мыслителю (высшему, не умирающему сознанию человека), тогда и ментальное тело в свою очередь разрушается, и человек сбрасывает свою четвёртую, и последнюю оболочку” (там же). Вот когда происходит “разминовение” с двойником – ментальным проводником.  Не разминовение, а сбрасывание.   
     Итак, освобождение от души как от страстного начала, и  поднятие к Manasu (Мыслителю) – “человеческой душе, вмещающей в себя чистый разум без примеси страстного начала и результаты всех опытов на протяжении всей эволюции человека (Христос)” (25, с.21). В Триаде “тело, душа, дух” Цветаева понятие духа заменяет понятием ума (приходит к дуализму души и ума). Божественное и тварное соединимо и по сущности, и по энергии – в финале “Поэмы Воздуха” доминируют элементы исихазма и синергизма. Не перекликается ли финал поэмы с высказыванием Фомы Аквинского: человеческое “блаженство”, т.е. высшая реализация человеческих возможностей, предельная цель жизни состоят в акте интеллекта, в который лишь подчинённым образом включается  воля.  
     И выводится судьба поэта: “...Старая потеря тела через ухо. Ухом – чистым духом Быть. Оставьте буквы – Веку” (Соч., с.446).   
     И совсем гениальное прозрение: “Не в день, а исподволь Бог сквозь  дичь и глушь чувств” (Соч., с.447).  “... Не в царство душ – в полное владычество Лба” (Там же). К смыслу через бесстрастие.  Смысл (мудрость) есть знание и любовь. Знание Любви. Поэтическое познание Цветаевой смыкается с оккультным (метафизическим, теософским). М. Цветаева  утверждает гениальную мысль: любовь в высшей своей точке есть бесстрастие, как гармония есть отсутствие разделения. Любовь как бесстрастие не ищет “своего”, очищена от страстей и желаний, самоотверженна в воли своей.  Марина Цветаева поражает нас своим трансцендентным опытом понимания жизни за пределами видимого. Несомненно, она обладала тончайшей оккультной интуицией или чувствознанием (прямым видением поверх очевидности), не взращенной специально на теософской литературе, но очевидно, принесённой из прошлых жизней.   
    “Поэма Воздуха” явилась вершиной творческого трансцензуса поэта. Возносящаяся мысль в поэме, переходящая в звуковую вибрацию, есть тончайшая энергия, равная Огненному Принципу Жизни.  
      Мир Огня есть цель человеческого странствования. Мир Огня – обиталище чистой мысли, эйдоса, абстрактной идеи – есть Ментальная структура земных воплощений.   
     Недаром поэтическое воображение есть реализация человеческой функции стремления к Абсолютному. Всё художественное творчество М. Цветаевой фундировано Абсолютом. Средствами поэзии (ассоциативная образность у Цветаевой обладает повышенной метафоричностью и субъективностью) она создаёт сложный, мы бы даже сказали, напряжённый вариант глубинной космологии. И именно творческая субъективность, в пространстве собственной интуитивности, не сбивающаяся на абсолютизирование, целомудренно предполагает относительность метафизической истины в категориях человеческого сознания. Метапоэтический план поэмы Цветаевой собственными путями выходит на один из постулатов “Евангельского эзотеризма” Е.П. Блаватской: “...Христос был путь, тогда как Хрестос обозначал одинокого путника, который идёт по этапу пути к далёкой цели, указуемой ему Христом, преображённым духом истины, по достижении которой душа (сын) соединится с духом (отцом)” (26, с.18).   
     “Поэма Воздуха”, очевидно, самая мистическая, полная трансцендентных откровений поэма XX века. Основная черта поэмы – вариативность, многомерность её смысла и пространства, едино-объёмного и многослойного. Система выстраивающих мир символов в поэме: символ качественного предела; символ понятия духа единого и неделимого; символ сознания “я” в понимании центра Вселенной; символ понятия полярности; символ понятия единства мысли и духа; символ объёмности и перспективы. Художественные символы Цветаевой воплощают действие семи законов Космоса.  
     “Поэма Воздуха” – акт ясновидения, выхода “я” поэта в другие формы и виды бытия, из поля времени и пространства нашей цивилизации и установление контакта со своим “я” других уровней развития. Прозрение личной судьбы на высших этапах жизни, выраженное в саморазвивающейся художественной форме. И вся разорванность, прерывистость поэмы (не только композиционный принцип) есть тот зазор, когда трансцендентное завоёвывало художественное пространство, не переплавленное в земные понятия, не передаваемое ими, ибо “Достойно, но всё же поэтически проживает человек на этой земле” (Ф. Гёльдерлин).  Развитие мысли поэта выходило за пределы данного круга поля времени цивилизации.  
    Поэма написана в 1927 году. Ещё 14 лет предстояло прожить М. Цветаевой – каким титаническим усилием духа и требованием свободного творческого движения нужно было обладать поэту, проделавшему путь к центру штопора (поля) времени своей цивилизации.   
     Итак, третье проявление эзотеризма Цветаевой: “Уверенность в слухе и в сроке. Припав к стене, Уверенность в ухе ответном. (Твоя – во мне). Заведомость входа” (Соч., с.439).  
     Экзистенция для М. Цветаевой есть промежуточное звено, соединяющее потустороннее бытие с миром. Экзистенциальная модель мира Цветаевой предвосхищает категориальную структуру позднего экзистенциализма: “мир – бытие – в – мире – бытие”.   
     Цветаева экзистенциально сочетала свои впечатления с внутренним религиозным чувством. Религиозный (эзотерический) путь познания у Цветаевой преобладал над художественным постижением мира. Тяга к “трансценденции” открывала поэту “подлинное существование”.   
      В основе философской концепции мира Цветаевой – религиозный экзистенциализм, ведущий от мира к Богу, к самоуглублению, позволяющему обрести новое, трансцендентное измерение бытия.   
      Серебряный век русской поэзии и экзистенциализм Запада явились предтечами целенаправленного объединения различных типов мышления в мощный энергетический заряд объединённой материи мысли нашей цивилизации.  
      Сверхчувственное восприятие Цветаевой, воплотившееся в художественном творчестве, - колоссальный энерго-вклад в накопление энергетического заряда массового проявления сверхчувственного сознания на рубеже веков, сигнализирующее начало нового круга поля времени в развитии цивилизации. Материя мысли Цветаевой требует завершения в наше время – как мост в новую эпоху, где наука, художества и религия сольются на почве эзотеризма (21 век). Это – мысль-подмога в наш пограничный день.   
      Вывод: эзотерическая лирика М. Цветаевой (“Берегись”, “Бог”, “Сивилла”, “Когда же, Господин...”, “Новогоднее”, “С Моря”, “На Красном коне”, “Эвридика – Орфею” и многое-многое другое) имеет две “жанровых” разновидности: “Воспоминание о прошлом” и “воспоминание будущего” (“... я родилась уведённой!” “И домой: В неземной – Да мой”). О будущем как о дальнем круге развития поля времени цивилизации и что самое важное, о личном будущем – как выходе из данной планетарной системы в иные формы существования (чисто духовные сферы?) – и знание последнего преобладает. Каким образом это происходит? – ясновидящая личность совершает произвольный переход на уровне материи мысли из одного круга поля времени в другой или в другое измерение и с полученной информацией обратно, при доминирующем образном типе восприятия информации по лучам контакта из Космоса.  
     Марина Цветаева была и есть мост между двумя мирами, двумя реальностями: очевидной, но призрачной и невидимой, и истинной, сущей и достижимой нами в будущем.  
     Психологический и визионерский типы творчества у Цветаевой сложно переплетены, причём второй опережает первый, выходя за пределы человеческого восприятия и предъявляя художественному творчеству иные требования, нежели переживания “переднего плана”.  
      “Визионерский тип творчества в основе которого некое первопереживание – визионерское неразложимое переживание, наделённое потаённым естеством, ломает границы человечески возможного, заглядывает в непостижимые глубины становящегося и ещё не ставшего. Это визионерское изначальное переживание есть нечто, никак не соотнесённое со всеобщим опытом. Это переживание так фатально напоминает тёмную метафизику. Оно не представляет собой нечто произвольное, вторичное – оно есть истинный символ форма выражения для неведомой сущности” (23, с.110).  
     Не объясняет ли юнговская характеристика визионерского типа творчества как “психологическую” биографию Цветаевой, так и её тенденцию абсолютизации субъективного, в целом её творческое начало. Поэт выводил всё из себя, нередко выпадая из принятой системы ценностей, привычному противопоставляя чуждую сущность. Цветаева – яркий пример магнетизма личностного первоисточника, за которым фатально стоит “тёмная метафизика”, “неведомая сущность” - неизъяснимо-возвышенная. Однако цветаевский солипсизм не метафизического, но гносеологического характера, он утверждает только ту истину, что постижение мира возможно лишь через призму субъективного творчества.   
     “Не знаю, полюбите ли Вы мою Любовь к чему бы то ни было, всегда включающему любовь к нему обратному и якобы его исключающему.  Больше скажу, кажется – обратного нет, просто очередной Лик – единого. Отсюда моя земность, моя полная нецерковность; вне-церковность” (Соч.-2, с.511).  
      “Визионерское первопереживание” (К. Юнг), выходящее из берегов любовного и имеющее его своим поводом, - всегда центр “переходного” стиха, заключающего в себе смысл трансцендентного. Оно создаёт неизгладимое противоречие, разрывы формы, перехлёсты значений и разных планов, необъяснимую парадоксальность и принципиальную незавершимость творения, опрокидывает законы гармоничности и целесообразности искусства, и делает его не самотождественным себе. Оно заявляет о своей неустановимости. Визионерское поглощает любовное переживание, а иногда и опрокидывает его. Оно вопиет о бедности слов и подчиняется “законам” открытой стихийности, ибо как передать то, что ещё не стало, но стать должно. Внешние реалии растаивают на твоих глазах как иллюзия и перед тобой разверзается иное пространство, неодолимое. Оно всё об не очевидном, но искомо-предчувствуемом, действительном и безусловном. Вообще это мотив о возврате в новое качество. Путь героя вверх через гибель (цветаевский Георгий, не вынесший своей победы). Этим объясняется и “тёмная метафизичность”, и стихийность, и абсолютная субъективность, и неисповедимость визионерского типа творчества.   
      Но что есть четвёртое измерение стиха, в котором только и существует поэтическая мысль как поэтическая, которое бьёт в наше сознание даже тогда, когда забываются слова, пробуждая к памяти о нём, - это интонация. Подлинная королева смысла.   
      Марина Ивановна тяготела к духовному отшельничеству. Средствами поэзии она создавала свою художественную теософию (мистическое богопознание, но не рационально-догматическое). Она, как и В. Хлебников, подходила к тому пределу, где поэзия переставала быть целью, будучи только средством. И потому всё решалось “поверх” формы, в свободном “органическом стихе”, сосредоточенном в интонации.   
      Поэтическая интонация – сама сокрытость, потаённость стиха, его имманентная причина, его энергетизм. В стихе интонация – охранительница молчания как эпицентра смысла  (ибо молчание как раз говорит о том, о чём не пришёл срок сказать, оно есть угадывание), в ней царит озарение и импульс охраны мысли. Там, где обрывается интонация, там полнота смысла. По её каналам идут в стих высшие построения. Она преломляет. Интонация и есть тот срок  между огненным решением и земным воплощением. Итак, интонация – подпочва и четвёртое измерение стиха, его ведущий. Думается, поэт тот, кто умеет молчать – должен “молчать”, ибо преломляет собой Беспредельное.   
      Интонация – это начало трансцендентное. Она расслаивается на звуко- и цвето-излучение. Интонация заключена не в слове, но в смысло-состоянии. Это некое предстояние, становление смысла. Генетические корни интонации первичнее ритма, в её лоне кристаллизуется ритм, в её лоне рождается первопризыв. Интонация рождает звуковой символ. Она возникает на границе речевой структуры, на пределе словесной материализации. Интонация – фокус стиха. Интонация – русло темы. Интонация  может быть более всего соотносима с замыслом. Это тонкий переход из плана сообщения в план метафизического содержания. Интонация и есть сама эволюция стиха.   
      В одном интимном частном контексте Цветаева обмолвилась: “Я – это все те, кто пребыл и увидел так, кто пребудет и увидит так же. Видите, я тоже “вечная” (Соч.-2, с.268).  Не есть ли это трансцендентное: мы живём везде и нигде?..   
  
      Причина гибели Поэта (понятно, что Поэты не умирают, а погибают).  
      31 августа 1940 года в письме к В.А. Меркурьевой Цветаева скажет: “Я своё написала. Могла бы, конечно, ещё, но свободно могу не ... меня – всё меньше и меньше... Остаётся только моё основное нет... Мне – совестно - что я ещё жива” (Соч.-2, с. 543-544).  
      “... некоторые личности в период своего стремительного развития и самосовершенствования (чьё творческое существование фиксируется последующими поколениями как жизнь гения...) оказываются выше, чем вся цивилизация данного периода в целом, а в силу того, что в основе программы развития цивилизации заложено стремление к коллективному творчеству, ведь конечной целью является создание энергетического заряда объединённой мыслящей материи всей цивилизации, то в данном случае неизбежно в обществе современников начинается реакция торможения, и для личности гениальной в своём творческом саморазвитии создаётся прямая угроза нивелирования её до уровня общего (усреднённого) развития всей цивилизации в целом ... дальнейшее существование данной личности в поле времени с цивилизацией современников становится нецелесообразным, так как триединство главных сил жизни её начинает направляться не на дальнейшее самосовершенствование и прогресс цивилизации, а на защиту своего биологического существования и на доказательство полезности своей творческой деятельности. В таком случае личность, как субстанция материи мысли и материи чувств, может быть перемещена в тот период поля времени цивилизации, где её биологическое существование и творческая деятельность будут развиваться в благоприятных условиях, и, естественно, в физической оболочке, соответствующей тому периоду  развития  поля времени цивилизации, где продолжает своё развитие данная личность... Разве биологически-мыслящая система, попавшая в подобные условия существования, не ведёт очень часто образ жизни, способствующий разрушению своего поля времени в данном историческом периоде развития, разве не стремится к самоуничтожению своей физической материи?” (2, с.48-49).  
     “Кому так внятен голос судьбы, тот вправе заставить судьбу внять своему голосу” (Ф. Гёльдерлин).   
      “... Тот, через кого говорил дух, должен вовремя уйти” (Ф. Гёльдерлин).   
  
                                   \* \* \*   
    Поэтическое творчество Марины Цветаевой насквозь диалектично, оно развивается в области предельных понятий, которые антиномичны; оно открывает и переживает высшие антиномии мира и души, имманентности   и  трансцендентности.  
       В  англо-американском литературоведении существует тенденция трактовать творчество М. Цветаевой как систему оппозиций. Систему, включающую в себя антиномические явления, но с существующими тесными связями и отношениями между полюсами (27, с.19). Таким образом, в творчестве поэта органически развивается гераклитовское  понимание гармонии, которая не есть тождество, но есть противопоставление и в тоже время взаимное сопряжение, так как “противопоставление само с собой согласуется, и из стремления противоположностей  в разные стороны рождается прекраснейшая гармония – и всё это через спор” (28, с.200).  
      В своё время М.Л. Гаспаров писал о модели мира М. Цветаевой. “Подковообразный мир. Представим себе “мир Цветаевой” как разомкнутое кольцо, вроде подковообразного магнита. На противоположной стороне от разрыва – Бог: в нём всё едино и слитно, “все... Спелись.” К одному полюсу усиливается материальность, к другому – духовность; по одну сторону разрыва в кольце – апофеоз духа (поэт, Ипполит, Царевич, Георгий...), по  другую – апофеоз красоты и страсти (Афродита, Федра, Царь-девица, Елена, Гончарова ...). Они ищут взаимодополнения и влекутся друг к другу. Прежде всего, конечно, - по кратчайшему пути, через разрыв; но этот путь (столкновения двух самоутверждений) гибелен и кончается трагедией. Верен только противоположный путь (двух самоотрицаний), дальний, в обход всего кольца – к слиянию в Боге (“где даже слов-то нет: Тебе – моей...”). Отсюда – вечная цветаевская тема разлуки и разминовения как единственно должной (по крайней мере, для неё) формы существования.  И такое разминовение на одной стороне кольца и слияние на другой происходит не только между людьми, но и в каждом человеке” (22, с.128).  
     Продолжая мысль М.Л. Гаспарова о том, что блоковские ассоциации в “Поэме Воздуха” Цветаевой подчеркнуты  и размером  и темой, обнаруживаем связь творческого решения Цветаевой проблемы анамнезиса как творческого напряжения памяти с мотивами ранней лирики А. Блока: мир осознаётся в аспекте не присутствия  в нём “я” (Ср. с блоковским стихотворением 1904 года “Никто не умирал. Никто не кончил жить...”).  Анамнезис “Поэмы Воздуха” выявляет также подспудный платонизм Цветаевой, её привязанность к платоновскому мифу о мире – темнице душ, тоскующих по своей родине – эмпирее чистых идей. Глубокая экзистенциальная программа Цветаевой в “Поэме Воздуха” высветляет недвусмысленную перекличку поэта со своей современницей Симоной Вейль, постулирующей свою жизнь через призму высказывания: “Моё существование есть умаление славы Божьей. Бог мне его даёт, чтобы я желала его лишиться” (“La Connaissance surnaturelle”. Gallimard. 1950).   
     Проблема анамнезиса как воспоминания опыта жизни до земного воплощения становится у Цветаевой предметом лирической медитации.  
     “Поработить видимое для служения незримому – вот жизнь поэта”, - пишет она в статье “О критике”. И там же: “Зная незримое, не знает видимого, а видимое ему неустанно нужно для символов” (11, с.40).   
      Но где же  отдыхает её лирический двойник? Несомненно, в “переходном мире, где единственно и достигается “равнодействующая двух противодействий, т.е. гармония” (“Искусство при свете совести”. Соч.-2, с. 86). Всё тематическое варьирование темы “двойника”, “гения”, вступление в диалог с собственным Пимандром – с той частью собственной души, которая сохранила связь с божественным началом,  -  всё это для Цветаевой способ обрести некую зону надёжного и непрерывного контакта между реальным человеческим бытием (время) и миром идеальным (вечность). Этот разрыв снимается в категории воображения как сублимации конечного в бесконечное.  С помощью поэтической феноменологической  редукции Цветаева приходит к безусловному обнаружению существования трансцендентальной субъективности, “трансцендентального эго”, которое является, по Гуссерлю, основанием всего сущего. В своих “тёмных”, “герметических” поэмах (“Новогоднее”, “Поэма Воздуха”, “На Красном коне”) Цветаева реализует метафизическую, протейную силу воображения. Вся эмоциональная психологическая конкретика (как то в “Новогоднем” диалог с Рильке) реализует её онтологическое чувство, возводя жизненный факт или конкретное лицо в ранг заэмпирического прообраза.   
     Согласно Б.П. Вышеславцеву: “...воображение и образ ценны потому, что они реализуют воплощение (Логос принимает чувственный образ). Таким образом, никогда образ не есть только средство, а всегда вместе с тем и цель. Образ есть момент великого метафизического принципа воплощения Логоса, воображения идей. Всякая идея и всякая ценность содержат в себе постулат  реализации. Она должна воображаться и воплощаться – это лежит в её существе. Воображение можно рассматривать как движение идеи сверху вниз, как формирование материи при помощи идеи, как воплощение. Но воображение можно рассматривать также и как движение снизу вверх, как стремление эмоций подняться к идеальному миру, и тогда это будет сублимацией” (29, с.64). И действительно, герметическое творчество Цветаевой как нельзя лучше реализует формулу Б.П. Вышеславцева о том, что созерцание прообраза есть воображение (там же, с.61). И что есть её сновидческие поэмы: “С Моря”, “Попытка комнаты” с развеществлёнными, лишь предчувствуемыми реалиями очевидности, но наполненными заэмпирической сущностью, образами, как не реализация философской концепции Плотина в духе индийского отрешённого идеализма: чувственное созерцание и чувственно-практическая жизнь есть бессилие души достигнуть более высокого и истинного созерцания и его реализовать в себе. Но истинное созерцание есть созерцание идеи, т.е. первообраза и прообраза (см. Enn III.8; 1; 3; 4; 5).  
      Пожалуй, философские поэмы Цветаевой целесообразно рассматривать в точки зрения метафизических понятий. Абсолютное в “Новогоднем” становится эмоционально-конкретным. Вся метафизика “Новогоднего” свидетельствует о подспудном кьеркегоризме Цветаевой. Согласно, Сёрену Кьеркегору: “Я - это осознанный синтез бесконечного и конечного, который относится к себе самому и целью которого является стать собой самим, - что совершенно невозможно для него иначе, как в отношении к Богу. Однако стать самим собою значит стать конкретным, а таковым не становятся ни в конечном, ни в бесконечном, поскольку конкретное, которым нужно стать, - это синтез” (30, с.381).  И поэтика “сжатия” Цветаевой обусловлена категорией воли – как вырастающего субъективного Я поэта, становящегося моментом перехода невозможного в возможное, явного в тайное, как напряжённое пресуществление отношения к миру в плоть образов.   
      Энергетика стихотворной формы у М. Цветаевой возникает из борьбы объединения и дифференциации, создающей напряжённый взрыв. Дуализм цветаевских оппозиций, пронизывающий собой всё её творчество, базируется на взаимном присутствии двух планов бытия: необходимости и данности. Имманентная каузальность поэтического образа вообще есть его мифологичность. То есть мир видимый заново создаётся субъективным сознанием творца как второе самостоятельное объективное бытие, которое отныне начинает противоречиво жить рядом с реальной, не замечаемой сознанием действительностью. Вячеслав Иванов и А. Блок определяют “миф как анамнезис”, припоминание. Смысл этой тотально-однозначной формулы в том, что всё историческое, связанное с движением во времени, есть мгновенная проекция в земном .  И многие мифологические финалы-ассоциации цветаевских стихов есть способ укоренить свою субъективную ситуацию в метафизическом, универсальном плане, придать ей глобально-объективный характер, раздвинуть своё внутреннее бытие до масштабов всеобщего переживания и онтологического значения. В опоре на миф реализуется  “переходный” мир Цветаевой. Чтобы выделить сущность, надо подойти от незыблемого. В стихотворении 1923г. “Облака” поэт преодолевает очевидность безликого бытия  - das Man – в метаморфозах на волне природы, утверждая универсальное в преходящем. Начиная с феноменологической редукции: что мир есть только явление, Цветаева путём творческого трансцензуса выходит за пределы мира явлений. Вся сложность цветаевской поэтики: наличие эллиптических форм, выявляющих категоричность её суждений, разрывы логической цели, перехлёсты смысла из строки в строку, и экстремальная субъективность её ассоциаций – всё это свидетельствует  о неодолимом намерении поэта достичь путём предельных языковых средств проявления внутреннего бытия, которое ничто иное, как момент фиксации мета-бытия для Цветаевой:   
Перерытые – как битвой  
Взрыхлённые небеса.  
Рытвинами – небеса.  
Битвенные небеса.  
  
Перелётами – как хлёстом  
Хлёстанные табуны.  
Взблёстывающей Луны  
Вдовствующей – табуны!  
  
2  
Стой! Не Федры ли под небом  
Плач? Не Федрин ли взвился  
В эти марафонским бегом  
Мчащиеся небеса?  
  
Стой! Иродиады с чубом –  
Блуд... Не бубен ли взвился  
В эти иерихонским трубом  
Рвущиеся небеса!  
  
3  
Нет! Вставший вал!  
Пал – и пророк оправдан!  
Раз-дался вал:  
Целое море  - на два!  
Бо-род и грив  
Шествие морем Чермным!  
Нет! – се – Юдифь –  
Голову Олоферна!  
                                             (“Облака”)  
       
     Вслед за Киркегором, М. Цветаева всем своим поэтическим строем создаёт феноменологию духа как феноменологию отчаяния, ибо дух по-настоящему можно понять только как отчаяние, а отчаяние – как дух.  
     Нам в данной работе прежде всего интересна поэтическая, субъективно-творческая  интерпретация Цветаевой в “Поэме Воздуха” трансцендентного опыта, которая становится по законам искусства собственно метафизической интерпретацией жизни в Надземном. Ведь путь искусства  - йогический, т.е. осуществляющий связь с Высшим Миром. Пресуществление связи с  Источником  - есть ведущая сила эволюции, утончающей аппарат человека в плане раскрытия в нём сверхчувств всеведения, всезнания, вездесущности. Ведь “Дитя – в отца!”. Несомненно, что Марина Цветаева в своих творческих озарениях черпала из сокровищницы пространства – Пространственной Мысли. Чем чище энергетические каналы творца, тем выше уровень воспринимаемой им информации.   
      Во всём творчестве поэта вы не встретите ни единожды персонифицированного, личностного Бога. Поэтическое видение М. Цветаевой стоит внутри традиции христианства первых веков, представленной Оригеном (“О Началах”), утверждавшим,  что “Бога нельзя считать каким-либо телом или пребывающим в теле. Он есть ум и в тоже время  Источник, от которого получает начало всякая разумная природа и ум”.   
А также её творческое знание сопрягается со знанием из Высокого Источника: “Сознание масс всегда требует Личности для почитания и творит Образ Высший по подобию своему, тогда как Высшие стремятся во всех проявлениях к Принципу” (Е.И. Рерих. Письма: В 2-х тт. - М.,1993. Т.2, с.130).    
  
     Таким образом, поэтическое, т.е. метафорическое знание, - синтетическое, ибо представляет собой сплав интуитивного и рационалистического, является наиболее полным и точным типом знания, - знания-откровения. Ведь поэтическое слово не есть рассудочное слово, но есть “затягивание” в тайну языка. Здесь налицо близость поэзии и философии в невыразимости замкнутого на себя самого слова, которое само уже является тем, что представляет. Вся современная философия отмечена рефлексивной структурой субъективности. “Дух делает всё из Самого Себя, превращаясь в то, что Он творит” (Э. Холмс).  
      Субъективное в лирическом мире Цветаевой – закон авторской диалектики и способ актуализации поэтической реальности. Доминанта мироотношения Цветаевой – мирообразующая субъективность” (Гуссерль) как природа творящая и несотворённая. Возведение субъективного в абсолютное по принципу – “царственный дух может слиться с Всеобъемлющим Принципом точно так же, как Макрокосм слит с микрокосмом” (Е.И. Рерих).  
     Таким образом, через субъективное, не низводящее Высшее, но вмещающее в себя всеобъемлемость Высшего Принципа, Марина Цветаева подходила к рождению поэзии синтеза, ибо имела синтез в духе. Духовное достижение  М. Цветаевой – в накоплении и развитии чувствознания.  
     Возвращаясь к художественно-мировоззренческой эволюции поэта: от дуализма, в частности, тенденции обособления духа, что нашло отражение  и в герметической поэтике “сжатия”, преобладающей у Цветаевой в 20-ые годы, в направленности формы против самой себя, в выделении иррациональной стороны слова – к антиномии как способу художественного ведения.   
      Лирический мир Цветаевой – это мир антиномичный в своей основе. Экстремальная “переходность” мира – лирический мир осуществляет себя на своей границе. Эта граница получает статус антиномии. (По Флоренскому: “Только антиномии и можно верить”.)  Но антиномичные явления в творчестве Цветаевой существуют лишь в тесной связи и взаимопроникновении.  
      Поэзия и философия в своей высшей точке сливаются во внутренней понятийности слова, близости слова философскому понятию. “...в стихотворении язык возвращается  к своей основе, к магическому единству мысли и события, пророчески взывающему к нам из сумрачных глубин праистории” (15, с.142).  
     Путь Цветаевой от слова-представления к слову-понятию (по мнению Гегеля, наиболее адекватной форме мышления). Через традицию, герметизм, поэтическое косноязычие – к слову-созерцанию, слово-предстоянию мира.   
      В основу субъективной авторской диалектики М. Цветаевой становится заэмпирическая сущность слова. Слово в сопряжении эмпиричности и метафизичности. В поэзии Цветаевой происходит рождение слово-темы, оно зиждется на философской “незаконченности” слова. Доминирует разомкнутость поэтики – поэтика становления. Основная черта цветаевского миросозерцания – острое переживание потенциального состояния мира. Поэтика “сжатия” утверждается у неё как заострение момента трансформации.  
     Эволюция поэтического видения Цветаевой – от интенсивной эмоциональной конкретности (слово-ощущение, слово-жест) к экстремальному психологизму (слово-отношение, слово-интонация) и от него к поэтическому онтологизму (слово-тема, слово-прямое восприятие, слово-ритмосостояние, слово-созерцание, слово-излучение). Так неожиданно выявляется цветаевский метафизический материализм, вырастающий из её подспудного платонизма: за словом, мыслью она видит сущность. И потому абсолютизированный субъективизм Цветаевой носит метафизический характер.  
     Цветаевская строка в “Поэме Воздуха”: “Ходячие истины забудь!” - характерно выявляет концептуальную черту в её философии творчества. Для неё “поэтическое “я” есть сновидческое “я” (“Поэты без истории”, с.104). Опыт в сфере анамнезиса для Марины Цветаевой важнее, нежели рационально постигаемое бытие. Здесь её мысль явно сопрягается с близким ей по духу А. Шестовым, считавшим, что “...по Библии знание не только не есть и не может быть источником истины – по Библии истина живёт там, где знание кончается, где царствует свобода от знания. (Под знанием здесь разумеются те всеобщие и необходимые истины, к которым, по Канту, жадно стремится разум, а не опыт, всегда разум раздражающий” (31, с.186).  
     Излюбленным приёмом М. Цветаевой является семантико-фонетический экспрессионизм как объективированность внутреннего плана бытия. Интересным представляется как решается проблема объективации в одно время у Цветаевой с Н. Бердяевым. Согласно Бердяеву, “творчество означает переход души в иной план бытия”. “Творчество, - уверяет нас Бердяев,- есть благодатная энергия, делающая волю свободной от страха, от закона”, творчество “есть первожизнь; оно обращено “не к старому и не к новому, а к вечному” (32, с.139,155). “Личность вообще первичнее бытия” (там же, с.70). Данный постулат Бердяева является как бы фокусом всей лирической метаконцепции Цветаевой. Бердяев вводит новое понятие “экспрессивности”, которая признана стать на место “объективации”. “Экспрессивность” вводит нас в творчество, конечно, тоже во внешний мир, но сохраняет всецело то, что было в личности. Есть поэтому два выхода личности из самой себя – первый есть объективация (см.: “О рабстве и свободе человека”, с.11), когда человек выходит в общество в царство “обыденщины”, “общеобязательных” форм жизни, - и путь “трансцендирования”, когда сохраняется “жизнь в свободе”.   
      Но корень искусства для М. Цветаевой, как и для Н. Бердяева лежит в трагическом. Сравнить цветаевское: “зная большее, творю меньшее. Посему мне прощенья нет. Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд слова – на нем я чиста” (“Искусство при свете совести”, с.102). Бердяевым же признаётся, что всякое выражение творческого акта во вне попадает под власть мира и отсюда, по его мысли, печать трагизма на творчестве вообще” (там же, с.168). Таким образом, и для М. Цветаевой, и для Н. Бердяева этика творчества есть этика творческой энергии – и тогда как наш “закон сковывает энергию добра”, этика творчества, преодолевая этику закона, “заменяет абсолютные веления... бесконечной творческой энергией” (там же, с.155).  
       Марина Цветаева делила поэтов на две категории “поэтов с историей” и “поэтов без истории”. “Поэт без истории – это столпник, или, что тоже, - спящий. Что бы ни происходило вокруг его столпа, что бы ни созидали (или разрушали) валы истории, - он слышит только своё, видит только своё, знает только своё. Чтобы ни разыгрывалось вокруг – он знает только собственные сны” (“Поэты с историей и поэты без истории”, с.107).  И далее: “Чистая лирика – всего лишь запись наших снов и ощущений. Чем лирик больше, тем запись чище” (с. 107). Согласно Цветаевой, “поэт с историей” – “сознательный ученик мира. Его “Я” равно миру. Чистый же лирик обречён на самого себя. Он приходит в мир с готовой душой. И приходит в мир не узнавать, а сказать. “Их стихи и судьбы всегда единое целое”.  “Весь эмпирический мир для них – чужеродное тело”.  “Чистая лирика живёт чувствами. Чувства всегда одни. ... Чувство не нуждается в опыте, оно заранее знает, что обречено. Чувству нечего делать на периферии зримого, оно – в центре, оно – само – центр” (с.109). “И нет чистого лирика, который бы уже в детстве не дал себя, окончательного себя, рокового себя в какой-нибудь строфе... которую никогда потом больше не даст и которая могла бы стать эпиграфом ко всему его творчеству, формулой всей его жизни” (с.110). Несомненно, что к породе чистых лириков относится и сама М. Цветаева. Марина Ивановна говорила о себе: “Всю жизнь – созерцаю собственную жизнь”. И строка из её раннего стихотворения, “Молитва” (1910): “Я одна с моей любовью к собственной душе”. Раскрытие различных ипостасей Эроса заключает в себе эволюцию поэтической манеры.  Эрос в лирике – её корень, её метафизическое состояние и трансцендентное движение. Он вырастает из интимного, родственно-метафизического отношения поэта с миром, до животворящей, космически-оплодотворяющей силы бытия. Причём Эрос выступает у Цветаевой не как сила забвения, но сливающая со всем Сущим сила огня и преодоления агонии жизни.   
      В цветаевском стихотворении “Побег” выкристаллизовано её отношение к Эросу:  
“О нет, не любовь, не страсть,  
Ты поезд, которым еду  
В Бессмертье...”  
Или финал “Поэмы Конца”:  
Глаз явно не туплю.  
Сквозь ливень – перюсь.  
Венерины куклы,  
Вперяйтесь! Союз  
  
Сей более тесен,  
Чем влечься и лечь.  
Самой Песней Песен  
Уступлена речь.  
  
Нам, птицам безвестным  
Челом Соломон  
Бьёт – ибо совместный  
Плач – больше, чем сон!  
  
     У Цветаевой то же прозрение, что и у Платона: “...Эрос для человеческого естества является началом единения его с небом и, следовательно, преображения” (33, с.204). “Эрос Гераклита и орфиков есть космическое начало, начало животворящее и всепроникающее. Оно устрояет мир, и без него ничто не стало быть, что стало быть. Это не амуры позднейшей греческой и римской поэзии. Это самый старый бог и самый первый по времени Archaios. ...Таким образом, изучая историю Эроса до Платона, мы прежде всего наталкиваемся на две совершенно различные концепции этого понятия. История  эллинского эротизма (от “эрос”) есть история этих двух концепций в их различных видах и взаимоотношениях. Одна концепция наделяет эроса любовными чертами, притягивающими собою одно человеческое существо к другому, она есть апофеоз и славословие индивидуальных восторгов, переживаемых в акте общения двух индивидуальностей: эрос лирики и индивидуального влечения. Другая концепция рассматривает Эроса в аспекте космогонических и теогонических воззрений. Такой Эрос устрояет мир, живой и неорганизованный, он устрояет вселенную и создаёт людей и богов: “Эрос космический и Эрос творчества” (там же, с.191). И сквозь всё творчество М. Цветаевой мы наблюдаем осознание Эроса как трансцендентного движения жизни, способа трансформации лирического “я”.  Следовательно, понятие гармонии в творчестве Цветаевой снимается в категории сублимации: в смысле подъёма низших категорий и перехода их в высшие.  
Продольное сердце, от корня до краю  
Стремящее Рост и Любовь.  
Древесная-чистая, - вся ключевая,  
Древесная – сильная кровь.  
  
Из тёмного чрева, где скрытые руды,  
Ввысь – мой тайновидческий путь.  
Из недр земных – и до неба: отсюда  
Моя двуединая суть.  
(“В сновидящий час мой бессонный, совиный”)  
  
           Лирический мир Марины Цветаевой – это поэтическая метафизика предельных понятий. Центральный вопрос метафизики Цветаевой – обращение человека, поэта-творца к сущему в целом, при этом сам поэт является конечным. Метафизические смыслы рождаются у Цветаевой поверх основного смысла.  
      И возвращаясь опять к “Поэме Воздуха”, полной абстрактных категорий и построений:  
“Бог сквозь дичь и глушь  
Чувств. Из лука выстрелом –  
Ввысь! Не в царство душ –  
В полное владычество  
Лба”.  
  
      То есть погружение в астральные эмоции и есть ярое предание себя во власть преходящего. Ценность высочайших качеств духа заключается в их временной постоянности. Астральные проводники -– пройденные этапы эволюции. Ведь, в конечном итоге, вся эволюция совершается ради жизни в Надземном, огненных сферах его. Мыслью определяется жизнь в Надземном. Мир Огненный – мир абстрактной мысли, плана Логоса.   
       Основная черта цветаевского творчества – прорыв бессознательного в сознание. Цветаеву выделяет двуплановость творчества: дуализм верха-низа, вертикали-горизонтали, проявленного и непроявленного, создание некоего синтетического пространства. Образность, метонимически выраженная интонацией на уровне внутреннего качества мира явлений. Цветаевский образ-ощущение создаёт психическое видение (“Видеть – это видеть бездны”. (Ф. Ницше)).  
        Сомнамбулизм, сновидение – структурно-образующие начала её стиха. Сновидение как каузальная проекция реального бытия.   
        Взаимопроникновение  двух планов реальности, их смежность, ассимилируют предметную, вещественную реальность, обесплочивают образность, оголяют звук до вибрации, поддерживающейся резкой акцентировкой звука. Звук играет основополагающую роль в поэзии Цветаевой.  
       По выражению И.Ю. Подгаецкой, у Цветаевой выявляется “...некий доминирующий “генезис вспять”. Цветаева часто после завершения стихотворения отбрасывала его конец, делая текст разомкнутым, придавая ему вид “недовоплощённого”, так,  что он не лился, а рвался – к концу сильнее, чем в начале” (34, с.211, 212).  Позитивная законченность, внешняя рациональная логизированность семантико-композиционной структуры стиха неприемлемы для её субъективной поэтики,  “где разорваны внешние синтаксические связи, где масса через тире врывающихся отточий” (там же, с.211).  
      Структура её экспрессивной метафоры, прихотливой ассоциативности, каузальной метанимичности, рождается из актуализированной психологичности, exsistentia вещей и явлений. Для Цветаевой наиболее важна не сущность вещей, а существенность вещи. Отсутствие лирической экстраверсии. Вербальная магия, взрывы и коллапсы стилистики, удлинение интонационных пауз гипнотическим нагнетением тире. Мир психический для Цветаевой не только условие метафизической реальности, но и сама реальность. Соединение с универсальной любовью создаёт объединение двух планов, преодолевающее дуализм. Проявление Первореальности в образах-ощущениях, образах-дивинациях. Синтагматическая автономия текстуальной структуры, медитативность констант. Трансфинитивность внутри самой композиции, выходящей за пределы самой себя.   
      М.И. Цветаева была гностиком по темпераменту. “Данность” внешнего мира фундирована в её поэтическом сознании субъективным, внутренним бытием. Тема-интонация развоплощения очевидного, сквозная во всём её творчестве, позволяет Цветаевой закрепиться в невероятной пластичности её ментальных образов, выходящих на план эйдосов – чистых явлений.  (См. стихотворения: “Есть час на те слова”, “Помни закон...”, “Леты слепотекущей всхлип...”, “Сивилла”, “Деревья” и др.)   
     Конкретное в творчестве Цветаевой фундировано абсолютным. Сублимация обеспечивает функцию стремления авторского “я” к абсолютному. Трансфинитивное выведение в модальную плоть текста  универсальных динамических структур, состоящую из мифопоэтических доминант бессознательного: “Хозяин”, “Хозяйка” – в транскрипции – смерть, Проводник, Вожатый. Перед нами реальность мысли, разуплотнённость внешних форм слова, самодавлеемость поэтического смысла. “Поэма Воздуха” в своём поэтическом откровении рисует перед нами символическую картину “Cagna Bardo” – жизни после смерти. Согласно “Книге Мёртвых” “смерть символизирует конец сознательного, рационального существования и добровольное подчинение “кармическим видениям”. “Кармические видения” суть некий иррациональный мир, который не выводится из разума и не согласуется с ним. После того, как “кармические видения” прекращаются: сознание освобождается от привязанности к формам и объектам, возвращается во вневременную, изначальную область Дхарма – Кайя – само-сознание, незримое неуловимое проявление души – состояние абсолютной просветлённости” (35, с.13).  
       Таким образом, “Поэма Воздуха” манифестирует неделимость сознания, неделимость жизни.  
        Итак, в поэзии М. Цветаевой складывается гармония полярности.  Гармония не есть тождество, она есть противопоставление и в то же время взаимное сопряжение, так как “противопоставление само с собой согласуется, и из стремления противоположностей в разные стороны рождается прекраснейшая гармония – и всё это через спор” (Гераклит).  
        Всё иерархическое строение бытия в его подъёме от атома к живой клетке, от одушевлённой жизни к живому духу, со всеми их конфликтами и разрешениями, - становится возможным только в том случае, если в основе всего этого лежит третий вид отношения противоположностей: гармония полярности.  
  
  
                                 Глава 2.  
  
Заэмпирическая сущность искусства (к проблеме метафизики стиха)  
". . . проявленный Космос есть Глагол, проявленный как Космос".  (Веданта)  
  
Цель нашего исследования раскрыть огненную действительность цветаевского стиха - как Агни Йогу: творческую трансмутацию тонких энергий по "внушению свыше". "Наиболее активен тот, кто наиболее внушаем, но для высших, от Бога исходящих внушений" (1, с.85). Цветаева признавалась: "Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не услышал" (1, с.97). И далее: "Все мое писанье - вслушивание. ...Точно мне с самого начала дана вся вещь - некая мелодическая или ритмическая картина ее - точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. ...Верно услышать - вот моя забота. У меня нет другой" (1, с.42).  
Разговор с гением - с высшим Я человека - и есть внутренний смысл гармонии - как равновесие земной и Надземной жизни индивидуальности.  
Каждое слово Цветаевой насыщено энергией Агни, огненно-   духовно напряжено и потому открыто, т.е. созвучно пространственной ноте, восприимчиво высшим внушениям.  
      Основной прием художественного метода Цветаевой - не изображать, а преображать. Определенная мифологизация, возвращающая поэзии ее жреческую, эзотерическую роль. Цветаевская поэзия - это поэзия заклинания, вступающая с эзотеризмом в новую, свободную связь, не с экзотерической воцерковленной религией, а с ее эзотерической основой, мистическим ядром - единой Тайной Доктриной, которая на современном этапе развития цивилизации дана в аспекте Теософии и Агни Йоги, или Живой Этики.  
     Слово Цветаевой напряжено на краях своей формы; заключающее в себе заряд действия, оно как бы принимает форму самой жизни, насыщено энергией действия. И потому слово ее тяготеет к молчанию, ибо стоит на грани перехода в действие, Действо: вслушивается в словосотворение – словопретворение мира.  
". . . сила воздействия речи заключается не во внешней форме, но в созвучии ее с сущностью, в ней заключенной” (7, с.9).  
Поэзия Марины Цветаевой опирается на тождественность мелодической линии и художественного образа. Мелодичность, составляющая внутреннюю форму слова, одновременно обнаруживает подпочву и место рождения слова и раскрывает внутренний процесс его возникновения в звуковом аспекте проявленного Космоса. Ядром стиха оявляется вибрационный рисунок - звуко-тема, которая и есть ноосфера стиха: разуплотнение плотной оболочки слова, иссякающего в интонации. Судя по напряженной аналитичности цветаевского творчества, она целенаправленно и осознанно работала над изменением материи самого языка, актуализируя световую и звуковую сторону слова. В чем ей очень способствовал фольклорный источник, связь с которым была ритмически устойчива на протяжении всего творчества. Ведь подводная часть айсберга творчества всегда в Тонком Мире - там основа его. Цвет и звук - язык тонкого тела. Следовательно, разряжение, разуплотнение лингвистического строя языка было для поэта осознанным стиранием границы между видимым и Невидимым. Воздействие на материю языка, с целью адаптации его иным градациям Космической мысли, есть вербальное, онтологическое действие поэта, его материализованное дело. Интонация есть макропространство стиха - изначально звуковой, континуальный поток образов. Через интонацию Цветаева возвращает словам изначальный смысл, вещам же - их изначальные слова (ценности). Культура есть сознание материи, ее саморазвитие.  
     “Так вслушиваются. . .”  
                                       1  
Так вслушиваются (в исток Вслушивается - устье). Так внюхиваются в цветок: Вглубь - до потери чувства!  
Так в воздухе, который синь, - Жажда, которой дна нет. Так дети, в синеве простынь, Всматриваются в память.  
Так вчувствывается в кровь Отрок - доселе лотос. ...Так влюбливаются в любовь: Впадываются в пропасть.  
                     2  
Друг! Не кори меня за тот Взгляд, деловой и тусклый. Так вглатываются в глоток: Вглубь - до потери чувства!  
Так, в ткань врабатываясь ткач Ткет свой последний пропад. Так дети, вплакиваясь в плач, Вшёптываются в шепот.  
Так вплясываются... (Велик Бог - посему крутитесь!) Так дети, вкрикиваясь в крик, Вмалчиваются в тихость.  
Так жалом тронутая кровь Жалуется - без ядов! Так вбаливаются в любовь: Впадываются: в падать.  
                                                                      (3 мая 1923)  
Цветаевский стих - проявление непрерывно меняющейся формы при сохранении и культивировании моносуждения – двуполюсного и сложно-ассоциативного в самом себе. Внутренняя ассоциативность, размыкающаяся в динамическую парадоксальность, есть не что иное как преодоление искуса однозначности. На наш взгляд, самый продуктивный способ анализа стихотворного текста - рассмотрение синтеза звукосмысловых элементов, слагающих собой политематизм внешних семантических связей, полиметрию и полиритмию, образующих тот полифонический склад стиха, в котором речевая структура неизбежно трансформируется в звуковую организацию, при котором непрерывная смена ритмических форм зависит от единства моносуждения или первообраза.  
"Это пребывание в себе и становление инобытием - внутри самого же себя и есть чувство” (9, с.506), а именно, особенность цветаевского чувства, которое есть образ самого себя.  
Внутренний тип-образ цветаевского стиха: звук запечатлевается в звуковом символе, вырастая из самого себя в вибрационное ритмо-состояние, извлекающее из себя путем жесткой акцентировки свою первопричину. Язык Цветаевой абстрактен и веществен одновременно. Во всех ее понятиях скользит тень олицетворений, это не безжизненные понятия - условные значки. У Цветаевой образ-понятие зиждется на перевоплощении, по принципу смежности с другим образом-понятием и явлением. Образ-понятие, символ или явление в лирическом мире Цветаевой схвачены в точке смещения, точке единства, соединения всего со всем, когда одно есть - другое. Цветаевой присуще индусское миросозерцание всеобщего потока. У Цветаевой тенденция каждое явление дать в его высшем, предельном состоянии, в свете метафизики предельных понятий, это обусловлено самим отношением поэта к слову. Выделение корней у нее переходит в звуковые ореолы слова, звуко-цвето излучения и предстояния слова в напряжении своей сверхсмысловой реальности. Доминанта звука расширяется в звуковой символ, внутреннее движение символа, звуко-смысла, кристаллизует ритм как форму движения материи слова. Созвездие ритмо-смысло-символов, замкнутое на себя, но рапространяющее себя на все семантико-стилевое пространство, ассимилирует в себе логику трехмерной действительности. Что же является формообразующим началом цветаевского стиха? - мелодия ритма, "мелодическое дрожание", точнее, ритмо-образ. Непрерываемость ярко выраженной ассоциативности, разрывов ритма - разорванности в противоречиях - как принципе и стимуле противоречивости жизненного процесса и стихотворного жеста, как принципе всякого развития.  
Вся поэзия Цветаевой - есть абсолютизация духа ("Ученик", "Бог", "Сивилла" и др.). Создание поэтической космологии, философии и метафизики духа. Отсюда парадоксальная образность, алогизмы, дабы видимость плотного мира не согласуется с действительностью огненной. Цветаевская поэзия - это становление поэтического космизма в XX веке, генетически уходящего корнями в трансфизический мир поэзии Ф. Гёльдерлина и Ф.Тютчева. Поэтический космизм, произрастающий из психологического эзотеризма, психологического трансцендентализма.  
В плане творческого метода - метода мышления в познании мира Цветаевой будет наиболее точным определение - мифопоэтический йогизм, поэтический синтез, исходящий из целесообразности существующего. Йогический, т.е. синтетический, поэтический йогизм рассматривает явление мира системно, с точки зрения соответствия частей как условия существования целого, как причины устойчивости целого.  
Стих - это прародитель поэтической ноосферы; борьба стиха с собственной ноосферой - это конфликт бабочки с коконом. Проявленный стих существует в невидимой, но слышимой атмосфере интонаций, дематериализованных в вибрационных измерениях стиха - post стиха, внутри узора его имманентных - энергетических интенций. Цветаева тяготела к огненной трансформе стиха - разуплотнению до степени цвето-излучений, эманированию словесной тверди в свое тонкое - вибрационное состояние и кристаллизации в изменяющихся формах, сцепленных огнями ритма, ментальных энергий бесплотных мыслеобразов. То есть, с одной стороны, иссякание словесной оболочки стиха в эзотерических, т.е. собственно поэтических интонациях, с другой стороны, жесткая акцентировка фонетико-стилистических элементов стиха, четкая выдержанность и доминирование во всей поэтической системе - акцентного стиха. Акцентный стих для Цветаевой был инструментом утончения материи слова, а именно, усиленной возможностью самосоздания звуко-речевой организации стиха: выведение на свет эзотерического источника стиха, обобщение до уровня универсальных понятий микроэлементов стиха. Стилистические средства в стихе Цветаевой ассимилируются понятийной выраженностью слова.  
Ритм ведёт и диктует образ. Интонация приводит в движение материю слов и воплощает образ - интонационная суть стиха и есть его содержание, его вещественная суть.  
Поэзия Цветаевой не принадлежит к экспрессионистической - видовой - изобразительной лирике. Она больше тяготеет к импрессионистической лирике впечатлений, внутренних переживаний, отношений. Она ближе к музыке, нежели к живописи, ибо говорит о вещах невидимых, о движениях психологической пластической субстанции, светоносной материи метафизических смыслов. Это метафизика души, скрытых от внешнего глаза жестов, перводвижений, невыразимых порывов. Это взгляд поверх очевидного к огненно-действительному. Это выход на уровень созерцаний бесформенного, чисто духовного бытия. Отсюда феноменальное бытие ее стиху придает тембральное озвучивание. В этом неслиянном и нераздельном соединении вещества слова (фонетико-лексических его проявлений) и музыки интонаций оба сохраняют свою природу, но ни то, ни другое не видны в своей отдельности, явлена лишь звуковая материя - оформленный в лексико-грамматической единице звук и просветленный звучанием смысл.  
Звук есть форма движения мысли. Цветаевский стих - это метафизическая попытка соединить противоположности - свет и материю (физическую) в их метафизической субстанции, проявить стих в совокупности его субъективных начал как некую чисто идеальную сущность - родину идеальных отношений и связей в самом Сущем. И потому предельная выделенность всех элементов формы, направленной на самоуничтожение, и есть культивирование идеальных определений. Цветаева не шлифовала, не формализовала стих в угоду автоматизму классических форм, она разряжала, одухотворяла, дематериализовывала субстанцию стиха до уровня самоизлучающихся, самозвучащих мыслеобразов-ноуменов.  
      Цветаевский стих - это экстатическое воплощение эйдосов - идеальных сущностей, чистых образов, сокрытых в метафизических движениях мысли, восприятиях души – аксиологических отношений с миром.  
Стих для Цветаевой - это идеальный деятель, преобразующий языковую материю через воплощение в ней другого, сверхматериального начала, а именно - идеального отношения к миру.  
Гармония и есть это преображение - очевидного в действительное, актуального в реальное, это создание особой проницаемости стиха - повышение его вибраций до их огненного качества. Гармония в стихе есть свойство его проницаемости, когда более тонкий вид материи проницает более плотный. Гармония есть красота как сила сцепления двух полюсов в единое целое, гармония  их взаимопроникновения.  
Стих - это Тонкое состояние материи. Оявление Тонкого Мира. Это видение - знание метафизических корней, духовных начал вещей и явлений, это познание причин, порождающих связи и отношения. Образная, ритмико-интонационная сфера стиха и есть его высшая проводимость - впитывающая и удерживающая в себе огненную энергию.  
Стих - это одействорение огненных начал духа, самопознание индивидуальности в связях и отношениях с миром. Это преображение пассивного состояния материи - в активное, самосознающее путем проникновения Космического Ума,  пламенного Логоса в слои хаотической материи, это момент сотворчества индивидуальности с Логосом, ибо индивидуальность становится материей самосоздающейся, самоуправляемой. Т.е. стих - это вершина самосознания индивида, в котором одна субстанция вступает в отношения с другой субстанцией, в этом отношении и заключается их обожение, трансцендирование, одухотворение. Ибо глубоко-имманентная, психодуховная доминанта цветаевского стиха заключается в поэтически конденсированном обобщении: Бог проявляется в отношении; нельзя овладеть Огненным Принципом жизни, не управляя им в своем микрокосме, через свое отношение с сущим.  
Поэзия в ее подлинности есть начало Атмическое. Это Диалог со своим даймоном, пимандром, своим высшим Я, это манасическое, т.е. ментально-интуитивное соответствие ему.  
        Гармония М. Цветаевой более внутренняя, а не внешняя и формальная, она состоит в уравновешенности внутренних частей - всех составляющих художественного образа. Это гармония внутренних самоценных, самодовлеющих восприятий, впечатлений в их метафизической перспективе. Это метафизическое понимание мира, видение сущности вещей из глубин индивидуального, но никак не эмоционально-личностного, сознания, это оявление в движениях и жестах метадуши поэта причин очевидных материальных явлений. Это изысканная экспрессия движений и жестов внутреннего метапространства, которое у Цветаевой осознанно объективируется до пределов само-бытия, тогда как физическое пространство субъективируется и становится суть производным от внутреннего, т.е. психического пространства. Психический факт-переживание у Цветаевой материализуется в акцентированную реальность, тогда как внешний мир тяготеет к своей дематериализации, ассимилированию в психическую жизнь ноуменов. Согласно методу художественного мышления Цветаевой, объективная действительность не что иное, как субъективное содержание сознания. Перед нами персоналистическое выведение мира из своего "Я". Человек - причина самого себя, получающая свое движение в лоне первопричины - метасознания. Конечно, по своим интенциям и ментальным структурам Цветаева тяготела к мифолого-синкретической диалектике древних.  
Основной тип гармонии в творчестве Цветаевой - гармония синтетическая - как условие согласованности противоположностей. В мире цветаевских образов, представляющих собой лирико-психологическую тему, психической доминантой служит тяготение силы к слабости, тяготение безмерности стихий к организованности, власти стихий над собой, каждое явление, состояние, каждая вещь, каждый образ в психологической системе Цветаевой притягиваются друг к другу не по принципу подобия, но по контрасту. Явление, метафора, один образ, взыскуя подобия, энергии ассоциативности в другом, обретая точку переплетения - гармонии, тотчас отталкивается от обретенного созвучия и успокаивается в своей противоположности. Сила стремится к самоуничтожению себя в своей противоположности и ощущению своего движения в ипостаси дополнения себя иным.  
Для М. Цветаевой характерен метареализм в изображении - одушевлениях скрытой сущности Природы. Интуитивный интеллектуализм становится сущностью художественного метода Цветаевой.  
В цветаевской художественной системе Природа, равно как и душа человеческая, метафизична, некая пластичная психическая субстанция, наделенная самопознанием, и более того - самопорождением ("Деревья", "Сивилла").  
Ритмическая полифония Цветаевой переходит в звуковую перспективу тончайших звуковпечатлений и восприятий, где музыкально-слуховая линия усложнена разнообразными акцентами, модуляциями тона, интонацией. Краткость словесных характеристик Цветаевой тяготеет к проявлению связи напрямую с звуковыми полями Космоса - музыкой сфер, тем самым огненно напрягая краткость ритмо-заключений сообразно характеру звуко-темы, являющей собой содержание художественного образа. Звуковое восприятие Цветаевой достигает предела абсолютности, который только возможно зафиксировать в материальном выражении слова. Закон противоположностей - в основе семантико-стилистической структуры поэтического образа в творчестве М. Цветаевой.  
Ментально-вибрационная энергия слова тяготеет к своему оформлению, сцеплению в форме; форма желает оявиться в плотном мире. Т.е. звуковой первообраз - есть облик мыслеобраза (движение звука, звуко-энергии - всегда в основе мысли, мыслеобразов), имеет свою проекцию - магнетическую связь с плотной формой, т.е. со словом - проявленной энергетикой мыслеобразов, психодуховных интенций.  
Что есть стих - как не звуковая организация, стремящаяся к разряжению своей материальной природы, возврату ее в своё тонкое состояние: звуко-излучающуюся светоперспективу, сконденсированную в поэтической интонации.  
Слух, ритмо-состояние, я бы сказала, ритмо-осязание, были для Цветаевой главным методом, последним критерием познания Вселенной. Ее "слуховой зрачок", "когда в уши нам мир как в очи", охватывает природу в целом, и вместе с тем распознает мельчайшую крупицу естества. Суть цветаевской манеры заключается в ее утонченном материализме, провидящем основу вещей и явлений, корень которых энергия - любовь - сила сцепления.  
Только  мысль,   выраженная   в   действии   ритмо-интонации, кристаллизуется в поэтический образ. Ритмо-интонация с большей достоверностью, "звуковой наглядностью" представляет чувству явления микро- и макрокосмоса, нежели слова и буквы; цвето-музыка речи является не просто формой движения языка, но самопредстоянием образа перед самим собой.  
Что есть гармония Цветаевой - это высшее внутреннее единство всех ее вещей, где замысел совпадает с воплощением, где начало равно кульминации, где первая строфа в потенциале содержит всю квинтэссенцию стиха. Это четкая, но не лишенная динамизма парадоксальности, логика ее рассуждений. Это энергетическое совпадение формы и содержания, и каждый новый акцент смысла влечет за собой новый нюанс формы; это четко выделенная тенденция доведения до предела абсолютности единства формы и содержания, это абсолютизация смысла при предельной экспрессии стилистических средств, это взаимная обусловленность деталей и целого, их кристальная гармоничность.  
Что есть стих Цветаевой - прозрение экзистенциальной, трансценден-тальной перспективы, учение о звуковых линиях мира на волне самосозерцаний, та метапоэтическая перспектива, в которой микро- и макрокосмос сливаются.  
Стих Цветаевой - это органическое само-бытие на путях самореализации внутри единства мира, это предстояние само-бытия как связи всего со всем.  
"И все же совершенная форма речи еще недоступна. Ею владеют очень немногие. Тайна заключается в полной гармонии формы и содержания. Слово, в своем звуковом выражении, имеет глубокое огненное значение, слова сопрягаются по своему вибрационному ключу.  
И вот этот-то ключ и тональность мысли и её цвет и окраска должны находиться в полном созвучии. ...Сказанное и написанное может быть дано в любом ритме и любой тональности, но при условии соответствия содержания с формой. Следует помнить при этом, что каждое слово имеет свой звуковой ключ и сочетается в предложении с рядом других слов по своему внутреннему содержанию, звуковому ключу и связи с передаваемыми мыслями, которыми облекаются эти слова, как музыкальная идея облекается звуками. ...Незримое воздействие правильно и гармонично построенной речи особенно велико. Внутреннее ее содержание становится особенно выпуклым, когда с ним внутренняя форма созвучна. Слова могут быть и короткими и отрывистыми, если этого требует ритм, но сила воздействия заключается не во внешней форме, но в созвучии ее с сущностью, в ней заключенной", - говорится в Гранях Агни Йоги (7, Т. 3, с.8-9).  
  
             
ЗАКЛЮЧЕНИЕ  
  
Поэтический язык, вбирающий в себя историю человеческой жизни, есть движение ее природы к иному миру. Ибо содержит в себе универсальные формы - начала - пространственной жизни: мелодию, ритм, интонацию. (Интонация - интенция - движение чистого смысла, равного звуку). Само "Слово", которое было у Бога и Которое есть Бог - тождественно вибрации или Свету.  
В стихотворении свет и материя вступают в прочное неразрывное сочетание, проникают друг друга, становясь одною неделимою жизнью, и это Внутреннее поднимает кверху земную стихию, преломляя в ней Высшую Реальность.  
"Как будто чуя жизнь двойную И ей овеяны вдвойне - И землю чувствуют родную И в небо просятся оне".  
(А. Фет).  
Материя преображается - самосознает самою себя путем утверждения в ней идеального, т.е. светового начала. Вибрации, или свет, проникая собой материю, отделяют от нее звуки; звуки, кристаллизуясь, принимают форму символов - слов, сочетающихся между собой по вибрационному ключу. Идеальная сущность познает себя через свое отражение - свою форму, вырастая по мере осознания из ее границ. Все в мире движется к Беспредельности.  
Так плотная оболочка стиха, бесконечно изменяемая его идеальным началом - заключенным в ней эйдосом, создает свое невидимое пространство - ноосферу стиха, охваченную и измененную идеальным смыслом. Это тонкая, невидимая, но слышимая структура стиха - есть его музыкальная организация. Цветаева писала: "Песня - это бытие (кто не поет, еще не есть, еще будет!" (1,с.398). И следующее, в письме к Пастернаку: "... интонации . . . верю больше слова . . . убедительная до слов (т.е. опережающая смысл!)" (1, С. 386).  
Музыкальное начало-форма стиха - это символ-образ его идеального сверхсловесного содержания, эйдетической перспективы. Внутренняя мелодия стиха - начало метафизическое. Это видение того надплотного состояния речевой материи - пластичного, беспредельного в звуковом аспекте, согласно звуковому ключу или тональности мысли обретающего движение и изменение своей формы. Стих есть не нечто законченное и готовое, но - качество доопределяющегося мира и музыкальная логика стиха есть подлинная жизнь стиха, его внутренняя форма, его бессмертие, инобытие. Музыкальная логика как внутренняя мера стиха, поглощающая в себе интонацию логическую; и в этом таинственном музыкальном начале, в существе своем алогичном, бесформенном и стихийном - зиждительном начале становления, выявляется суть гармонии как скрепляющая полюса сила.   "... Магнетизм и созвучие - основы уявления мысленной энергии", -  являются содержанием гармонии вообще (7, т.3,п.543). Итак, сущностная гармония есть внутренняя жизнь поэтического произведения, и скрытая гармония сильнее явной, и рождается она в лоне алогичной музыкальной  
стихии. Всякая мысленная форма, сцепляющая вещество мысленной материи в определенный образ, заряжена этой сцепляющей материю силой, которая вибрирует в нем, будучи его скрытой гармонией. Гармония равна ноосфере стиха, т.е. охваченной и измененной поэтической мыслью, равносильной музыкальному Логосу, семантико-структурной организации  
стиха.  
Эволюция художественной формы Цветаевой непреложно тяготеет к звуковой трансформации стиха: переводу словесной организации в музыкальную – архиадекватной форме чистой мысли, - ибо в музыке снимаются противоречия. В существе своем она едина и не дифференцирована. Ибо музыка есть первоначальное, трансцендентальное и синтетическое понимание мира. Музыка - суть философия жизни, ее целеполагание, неразделенное в самом себе, ее до-эйдетическое качество - лоно становления смысла.  
Итак, поэтическая гармония М. Цветаевой ближе всего к гармонии музыкальной, ибо есть само сущностное; и не только реализуется на уровне представляемого и мыслимого образа как специфике поэзии, но реализуется на уровне глубинной музыкальности как до-эйдетического становления, но - "само становление как таковое" (9, с.257).  
Категория гармонии как категория диалектическая предполагает свой сверхкатегориальный исток, а именно, сверхсмысловое единство.  
Смысловая непрерывная заполненность формального выражения сущности: самоотождествленное сочетание смыслового качества с формой его выражения при метрико-ритмическом акценте на акте смыслового полагания - "становящееся эйдоса" (по А.Ф. Лосеву) и есть поэтическая гармония как самоотождествленное в своих различиях становящееся поэтическое самобытие.  
Таким образом, гармония в поэтической системе М. Цветаевой есть категория становления и "возникает не для образного выражения готовой мысли, а как средство создания новой мысли, и притом такой, которая недоступна теоретическому мышлению" (36, с.16).  
  
Выводы:  
  
1. На уровне художественной формы цветаевская гармония существует как прерывность, диссонансность ее лингвостилевых структур. Ритм основан на чередовании противоположностей. В основе этого лежит взгляд на поэтическое мышление как на "пояснение частного другим, неоднородным с ним частным" (36, с.15). Поэтическое мышление Цветаевой суть имманентное осознание двойственности земной жизни и человеческой природы. А также знание, что сущность всегда больше языка: "Язык - примета века. Суть - Вечное. ...Суть перекрикивает язык" (1, с.390). Сущность гармонии М. Цветаевой слагается из овнутрения внешней формы и растворения выражения в содержании, объекта - в субъекте. Духовным требованием поэта было: сжатие внешнего за счет укрупнения, развертывания сущностного. Не поддаваясь искушениям внешне языковых экспериментов, все функционально-стилевое движение цветаевского стиха строго семантически акцентировано и управляемо, как правило, метасмыслом.  "... лирика темное уясняет, явное же - скрывает. Каждый стих - речение Сивиллы, то есть бесконечно больше, чем сказал язык" (1, с. 307).  
Так же на внешнем уровне качество цветаевской гармонии слагается из парадоксального сочетания внешне несовместимых явлений по принципу антитетичности, однако в ходе логики своего взаимодействия вступающих в более сложные изначально не антитетические связи между собой:  
"Не отстать тебе. Я - острожник,  
Ты - конвойный. Судьба - одна".  
(Из цикла “Ахматовой”)  
2. На уровне внутренней формы гармония Цветаевой существует как факт биполярного понимания мира, объединяющего в себе противополож¬ности в стремлении охватить их оба полюса как одно нераздельное целое вещи единой, двухполюсной в своем существе и двойственной в проявлении. Именно одновременное постижение обоих полюсов и есть для М. Цветаевой способ постижения мира. Каждая вещь в поэзии Цветаевой тяготеет к познанию своего идеального единства через осознание в самой себе противоположности (см. цикл "Так вслушиваются").  
Таким образом, вторая сущностная черта цветаевской гармонии - ее принципиальная амбивалентность, отражающая двойственность, амбивалентность проявленной реальности вообще.  
При этом внешнее осуществление этой гармонии зиждется на триединстве звука, смысла, слова.  
Цветаевскую гармонию можно вполне трактовать как систему оппози¬ций, дуализм оппозиций, наличие антиномических явлений, но с сущест¬вующими тесными связями и отношениями между их различными полюса¬ми. (В самом сущностном смысле программа цветаевской гармонии в ее трагедийной тональности преодоления очевидной и преходящей жизни в глубинах духовной действительности творца отражена в цикле "Поэт", 1923 г.).  
Таким образом,  философия поэтической гармонии в творчестве М. Цветаевой ищет точку опоры не во внешнем, но в само-бытии, в акте самосознания творца, который, согласно Цветаевой, несравненно больше своего творения: "Творению я несомненно предпочитаю Творца. ... Так абсолют (творение) превращается для меня в относительность: вехи к Творцу" (1, с.359).  
Одним словом, гармония в творчестве Цветаевой выступает как категория трансперсоналистическая, феноменологическая.  
Средствами поэзии, всем строем поэтического мышления Цветаева приходила к созданию собственной поэтической феноменологии, которой фундирован весь художественный мир поэта. Исходной поэтико-философской интенцией движения образной мысли явилось для Цветаевой исследование вне-опытных и вне-исторических - интуитивных структур сознания (к примеру, психология трансфизического эксперимента, данная в поэмах "Царь-Девица", "Попытка комнаты", в "Переулочках", в поэтической драме "Ариадна"), раскрывающих предметное бытие как имманетное сознание и обретающее свой объективный смысл благодаря отнесенности к сознанию.  
3. Гармония, в ее космологическом аспекте, как универсальный закон Созвучия, равна действию в стихе фокуса Космического Магнита как сосредоточению самой высокой Творческой способности за счет нагнетения трансцендентальных и метафизических идей, просвечивающих изнутри эмпирических характеристик.  
В орбите метафизической гармонии находятся все энергетические, структурно-семантические процессы стиха, она есть главная и регулирую¬щая сила, обуславливающее движение его энерго-информационного обмена со средой или поэтическим контекстом.  
Такова в основных чертах философия поэтической гармонии М. Цве-таевой как творческого феномена. Эстетика трансцендентного является её смысловым ядром.  
  
                                                                                                                                   Апрель 1992, 1996гг. Бишкек.  
  
  
ПРИМЕЧАНИЯ  
  
Источники  
(список сокращений)  
Соч. – Цветаева М. Сочинения: В 2-х тт. – М., 1988. – Т.1  
1. Соч.-2 – Цветаева М. Сочинения: В 2-х тт. – М., 1988. – Т.2.  
  
2. Вейнгерова Л.Я., Гурьев Д.Д. Записи диалогов с космическим Разумом. – Нижний Новгород, 1990.  
3. Бродский И. О М. Цветаевой// Новый мир, №2, 1991.  
4. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философии.// Вопросы философии, 1986. №3.  
5. Цветаева М. Из писем Р.Б. Гулю// “Здесь и теперь”, 1992. №2.  
6. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Соч. в 2-х тт. Т. 1. М., 1990.  
7. Грани Агни Йоги в 13-ти тт. – Новосибирск, 1995.  
8. Леонардо да Винчи. Избр. произ. в 2-х т. Т.1. М., 1995.  
9. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.  
10. Соловьёв В. Эстетика. // Стихотворения, эстетика, литературная критика. М.,1990.  
11. Цветаева М. Об искусстве. М., 1991.  
12. Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990.  
13. Гадамер Г.-Г. Лирика как парадигма современности./ Пер. с нем. С.А. Романенко.// Актуальность прекрасного. М., 1991.  
14. Цветаева М. Искусство при свете совести.// Цветаева М. Сочинения: В 2-х тт. М., 1988. Т.2.  
15. Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия. Пер. М.К. Рыклина.// Актуальность прекрасного. М.,1991.  
16. Хайдеггер М. Искусство и пространство.// Пер. В.В. Бибихина.// Самосознание европейской культуры ХХ века. М.,1991.  
17. Маритен Ж. Ответственность художника. Пер. С.С. Аверинцева.// Самосознание европейской культуры ХХ века. М.,1991.  
18. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Пер. с нем. А.В. Михайлова.// Зарубежная эстетика и теория литературы ХIХ-ХХ вв. - М., 1987.  
19. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.  
20. Исупов К.  О философской антропологии М.М. Бахтина.// Бахтинский сборник. №1. М.,1990.  
21. Шюре Э. Великие посвященные. М., 1991.  
22. Гаспаров М. “Поэма Воздуха” Марины Цветаевой: Опыт интерпретации.//Труды по знаковым системам/отв. ред. Ю.М. Лотман./Тарту, 1989. Вып.15.  
23. Юнг К. Психология и поэтическое творчество. Пер. С.С. Аверинцева// Самосознание европейской культуры ХХ века. М.,1991.  
24. Хайдеггер М.  Гёльдерлин и сущность поэзии. Пер. А.В. Чусова.// Логос. – М., 1991. Вып. 17.  
25. Человек и его видимый и невидимый состав. Закон Причин и Последствий, объясняющий человеческую судьбу (Карма). – Рига: Виеда, 1991.  
26. Блаватская Е.П. Евангельский эзотеризм. – Рига, 1991.  
27. Зубарева Е.Ю.  Творчество М. Цветаевой в англо-американском литературоведении последнего десятилетия. Вестник МГУ, № 6, 1989.  
28. Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1, с.200. - М., 1989.  
29. Вышеславцев Б.П. Преображённый Эрос. М.,1994.  
30. Кьеркегор С. Болезнь к смерти//Этическая мысль. – М.,1990.  
31. Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия. – М.,1992.  
32. Бердяев Н. Смысл творчества. – М., 1991.  
33. Лосев А. Эрос у Платона// Философия. Мифология. Культура. – М.,1991.  
34. Подгаецкая И. Ю. Генезис поэтического произведения (Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева). – Изв. Ак. Наук, серия лит. и яз. 1990. №3.  
35. Юнг К. Психологический комментарий к “Тибетской книге мёртвых”. – В кн.: Тибетская книга мёртвых. М.,1994.  
36. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.  
37. Рерих Е.И. Письма: В 2-х томах. Минск, 1992.  
38. Шлемова Н.А. Лирическая модель мира в поэмах М. И. Цветаевой (“Поэма Горы” и “Поэма Конца”). С.112-119.//Реализм: Жанр. Стиль. (Сб. научн. трудов). – Бишкек: КГУ, 1991.  
39. Шлемова Н.А. Весть Марины Цветаевой.//“Дельфис” – научно-философский журнал. С.21-23. – М., 1997, №4.  
  
40. Наталья Шлемова. Марина Цветаева: метафизический космос Поэзии (философско-эзотерический аспект творчества). Монография. - М.: Международный Издательский Дом LAP Lambert Academic Publishing. Германия, 2011. - 252с. - ISBN: 978-3-8454-7634-6.  
  
  
ПРИЛОЖЕНИЕ

Н.А.Шлемова

**Философия любви в «Поэме Горы» и «Поэме Конца» М.Цветаевой**

«Равенство дара души  
и глагола».(М.Цветаева)

           Поэмы созданы в Чехии в 1924году. Впервые опубликованы в журналах «Версты» (Прага, 1926,  №1); «Ковчег» (Прага, 1926).   
           Обращение Марины Цветаевой к жанру поэмы вызвано сложностью мироощущения поэта. Шел поиск новых смыслов, получающих сжатое лирическое выражение, что влекло за собой рост нового стилевого слоя. Лирика Цветаевой 20-ых годов наполнялась философским содержанием, преодолевала отвлеченность, свойственную творчеству дозарубежного периода.  
             Цветаева – поэт обнаженного эмоционального строя. Острота и накал чувств, «открытое наитие стихий», «притянутость к передаче состояния «на краю», на исходе сил, над самой пропастью»[1], «вечный апофеоз», фантастическая искренность и обнаженность – главные отличия лирического выражения М.Цветаевой.  «Безмерность и бескомпромиссность, в реальной жизни принесшие Цветаевой немало горя, в творчестве стали ее козырем, обусловив особую остроту в***и***дения, остроту восприятия мира, недоступную классически уравновешенному художнику» [2].  Классическая манера стиха, свойственная дозарубежному периоду творчества Цветаевой, в иных случаях, сменяется «герметической» манерой, особенно ощутимой в лирике 20-х годов и анализируемых нами в поэмах. С одной стороны, это было вызвано загнанными внутрь душевными порывами, эмиграция способствовала еще большему уходу поэта в себя, в свои культы и опоры, а с другой – Цветаева, пробиваясь к новому содержанию, открывала новые художественные возможности. Цветаевский стих иногда впадает в «дивную невнятицу».  «Невнятица мощи» - всегда от давящего избытка чувства, безоглядного доверия ему, когда спокойно-правильная фраза просто невозможна.  
            Прозрачный, легкий, классически уравновешенный стих Цветаевой, увлеченный театральной романтикой, иной раз с легким налётом книжности, что было характерно для раннего периода, переходит в начале 20-х годов к художественному называнию, познанию и открытию корней темных и противоречивых. Но «герметическая» манера соседствует с гармоническим стихом, ибо Цветаева всегда была глубоко разнообразна. Лирическое мышление Цветаевой набирает силу диалектически: «Так вслушиваются/ в исток/Вслушивается – устье/ Так внюхиваются в цветок:/ Вглубь – до потери чувства!» (1923). В 20-ые годы субъективное начало углубляется, обостренная индивидуализация становится выходом экзистенциальной теме, усиливается обобщение через интенсивную эмоциональную конкретность, символически расширяется глубоко психологическая, конкретно-единичная ситуация. Эту тенденцию можно проследить и в поэмах Цветаевой и в ряде стихотворных циклов («Час Души», «Сивилла», «Деревья», «Ручьи», «Поэт», «Так вслушиваются», «Жизни» и т.д.).  
            Сжатие лирического выражения не привело к сглаживанию стиля, забота о точности слова у Цветаевой не вела к деконкретизации. Не усовершенствование холодной ясности, а обнажение скрытой сути вещей. Начало 20-х годов  отмечено в творчестве Цветаевой поиском органики стилевого и содержательного, сопровождавшегося небывалой интонационно-ритмической свободой, метрической раскованностью.   
            Исходной точкой цветаевской поэмы становятся наивысшие моменты внутреннего индивидуального опыта. («Преувеличенность жизни/в смертный час» (418). По мере углубления лирическое переживание наполняется  обобщающим содержанием. («Гора горевала, что только дымом/Станет – что ныне и мир и Рим» (413). Сила коллизий требовала структурного простора, достигаемого через взаимосвязь индивидуально-личного и общественно-исторического. («…все поэмы/Гор – пишутся – так»(413).  Особенностью стиля становится синтез интенсивно-конкретного  с сущностно-символическим.  
            Страсть познания определила жанровую эволюцию цветаевской лирики, диктовала новую художественную структуру, где разрастание общечеловеческого содержания вытекало из органического единства исторического, национального и народного.  
             Новаторство поэм Цветаевой обогащено традицией, идущей от русской романтической поэмы 19-го века. С ней Цветаеву связывает установка на изображение жизни в ее высших проявлениях (в частности, испытание любовью), приподнятость изображаемого над уровнем повседневности, предпочтение идеального реальному. То есть, уже на стадии отбора жизненного материала у М.Цветаевой ощущается присутствие конструктивного принципа, характерного жанру поэмы. («Черной ни днесь, ни впредь/Не заткну дыры. Дай о горе спеть/Наверху горы» (410). Но поэма жанр синтетический: лиро-эпический. Поэмная эволюция Цветаевой шла в направлении усиления лирического начала. Изображение высшим моментом жизни не событий внешнего мира, а состояния души, сферы переживаний («О, кому повем/Печаль мою, беду мою/жуть зеленее льда?...» (419).  Поэма для Цветаевой была одной из ступеней к объективному повествованию и характеризовала «жанровую свободу» поэта. С другой стороны – это замкнутый в себе лирический мир, «до последней степени утверждённый» (Б.Пастернак). Движение сюжета воплощает состояние лирических героев. Сюжет предельно сжат, пунктирен и открыт. В отношении к традиционной поэме – поэмы Цветаевой резко самобытны: на первом плане нравственно-этическое содержание, доводимое до общечеловеческого значения; предельно интимная тема их в то же время резко социальна. В поэмах «Горы» и «Конца» скрещиваются два социальных коллектива, два человеческих мира, духовное и материальное. («Чем пахнет!/Спешкой крайнею,/Потачкой и грешком: /Коммерческими тайнами/и бальным порошком»; «Вполоборота: это вот – /Наш дом? – не я хозяйкою!» (420). Поэмы «Горы» и «Конца» воплощают духовную жажду Цветаевой – необходимость сущности вне себя. То, что может сделать героев друг другу равносущными, не может осуществиться в реальности. Здесь Цветаева выходит к трансцендентной теме, характерной для философской лирики поэта 20-ых годов. Ее сюжет – «сюжет преодоления предела» (Л.В.Зубова). Не скользить по поверхности, а коснуться трансфизического корня вещей – это было основной творческой  потребностью Цветаевой.                 
         Через самораскрытие личности Цветаева передает состояние мира и моделирует человека в этом мире. С точки зрения жанровой разновидности поэмы «Горы» и «Конца» это лирико-психологические поэмы философского звучания. Ключевой мотив поэм – невозможность выразить духовную жизнь со всей страстью и силой в мире весов и мер, границ и ранжиров.  
           М.Цветаева обладала обостренным духовным чутьем времени, улавливая все его нравственно-этические веяния, предвидя многообразные лики новой эпохи. Художественным инстинктом она ощущала, как нависает «чувствоутрата», идет сдача человеческого духа (цикл «Отцам», 1935г.). Основной идеей цветаевского творчества была идея «парения нестеснённого духа», «тайной Свободы», генетически перешедшей к ней от поколения отцов, самоценности человеческой личности.  
         Ведущей темой поэм «Горы» и «Конца» становится тема поиска абсолюта в любви, как духовной опоры. Силы поэта испытывались эпохой новой системы ценностей, во многом противостоящей вечным. «Город» понимается как символ обмельчания чувств, обездуховленный уклад, обрекающий «гору» на трагическое одиночество в мире, на непреодолимое сиротство горной вершины, между которой и жизнью внизу – непроходимая бездна. Отсюда непримиримая коллизия «города» и «горы», дерзнувшей возвыситься над «городом», и, как неизбежная плата бытия быту – спуск с «горы»: «Гора»  – «миры», «Бог за мир взымает дорого» (411). Композиция «Поэмы Горы» складывается по принципу антитезы: носители высшего духовного опыта, «небожители любви» сталкиваются с миром «простолюдинов любви». Поэт подвергает героев высшей духовной пробе: испытанию «горы» «городом» - за кем из них золотой запас прочности?!  
         В «Поэме Горы» противоречивое единство реалистического по своей сути конфликта и романтического его воплощения. Гора – как мироотношение и самоощущение, символ души и дома, символ любви, верх страсти, абсолют в человеческих отношениях. Высшая реальность горы в «жизни местной и тесной» постоянно утверждается Цветаевой. Органическое сплетение условности (гора – рай) и реальности (гора – «голый казарменный холм») в поэтике Цветаевой отражает тяготение к высшей степени обобщения, которое своеобразно выражается в сочетании поэтической формулы и открытой стихийности.  
         Требование во всем стабильности на большой высоте, цветаевская неумещаемость, невозможность распрямиться во весь рост в обыденной жизни, изысканность духовных интересов, не находящих удовлетворения, духовные требования, всегда превосходящие возможности окружающих – обреченная безмерность и, как следствие, трагедия одиночества. Таковым было предначертание духовного пути Цветаевой, которая и в жизни была поэтом: «Живу, как пишу», - скажет она о себе.   
         «Как на ладони поданный/Рай – не берись, коль жгуч!/Гора бросалась под ноги/колдобинами круч» (411). Не классическая сдержанность, а жертвенность, состояние края – «жгучего рая».  Накал чувств поэта отливал поэму в философские афоризмы: «Бог за мир взымает дорого», «Боги мстят своим подобиям», «Тягою к пропасти/Измеряют уровень гор» и другие. Любовь – выход во всё, ко всему.  «Страсть – последняя возможность человеку высказаться, как небо единственная возможность быть буре» (М.Цветаева).  Необратимая необходимость Цветаевой – потратить свою душу и невозможность этого. Обе поэмы не только о любви, а об отношении к жизни, о требовании к ней. А любовь – точка отсчёта, и плата за любовь – жизнь.  
         Для Цветаевой возвести в закон собственное сердце, свое мироощущение – значило схватиться с жизнью, «…про которую знаем все мы:/Сброд – рынок – брак…». Всё творчество М.Цветаевой – защита человеческого сердца и, как следствие, воинствующее нападение на «племя карлов, держателей обыкновенных чувств и мыслей»[1], «простолюдинов любви».  
 «Гора» – это духовное измерение, невозможность компромисса, анафема всему полуподогретому, средненькому.  
               Любовь у Цветаевой – всегда поединок роковой, спор с миром, вызов ему, и чаще всего, разрыв с ним. Цветаеву отличает масштабность чувства, «космическая камерность» (Ариадна Эфрон). Цветаева утверждает любовь как «преодоление предела», запредельность, вобравшую в себя всё напряжение бытия.  
               Путь М.Цветаевой от «Поэмы Горы» к «Поэме Конца» - это путь от романтизма к драматическому реализму, от художественной энергии пересоздания к взаимообусловленности состояния мира внешнего и мира внутреннего, от подчеркнуто романтических акцентов («дай мне о горе спеть/На верху горы»), к достоверности, житейской конкретности («коммерческие тайны», «бальный порошок»). Цветаевой двигало столкновение идеала с действительностью, проверка действительности идеалом. Через реальность внутри себя – обнажить объективную реальность. Выход состояния через личность. Гора, образ, скрепляющий обе поэмы, - «озонный слой», духовный иммунитет, противовес существующей системе человеческих отношений. Через то, что есть, сказать о том, что должно быть – принцип реалистической поэтики.  
          Эпичность конфликта сочетается с лирическим началом: поэма – психологический автопортрет, построена на резком контрасте видимого и невидимого, реального и идеального, в ней два среза: горизонталь и вертикаль. Как писала Цветаева, герой хочет любви по горизонтали, а героиня – по вертикали. Сюжет духовного несовпадения: внутренне слабый герой и страдающая от внутренней силы героиня. В «Поэме Конца» закрепляется мотив неосуществимости.  
          Герой – подчиненность городу, отсюда его утомление от высот, горная болезнь, а героиня – подчиненность горе, жажда подъема. Сталкиваются две психологии: неприятие немаксимума в человеческих отношениях, обнаженность перед жизнью, и легкое, опереточное отношение к жизни, довольствие «дешевизнами».   
          «Он» рвется в дом, а «она» - из дому. «Душу свою я сделала своим домом, - писала Цветаева Пастернаку в 1925году, - но никогда дом – душой. Я в жизни своей отсутствую, меня нет дома. Душа в доме, - дома, для меня немыслимость, именно не мыслю».  Трагедия поэта еще и в том, что его «…путь не лежит мимо дома ничьего» (М.Цветаева). Поэт ищет то, чего нет в жизни, но что есть в нем. Герой оказывается «простолюдином» в любви, он позорно малодушен, будучи сам источником разрыва, мелочно упрекает в нем героиню, которая, не признавая нравственного компромисса, «развалинам счастья» предпочитает разрыв.  
           Но разведение по полюсам неоднозначно, в силу вступает цветаевский полифонизм чувств, чувство внутренней диалектики – даже в пропасти разрыва неотъемлемость, неотторжимость: «…мы друг для друга – души/Отныне…», «…мы друг для друга – тени отныне…».  
          Героиня поднимает героя до себя, возвышает, преувеличивает, даёт ему увидеть себя таким, каким его задумал бог. Герой рождается второй раз  -  теперь уже духовно: «Тебе надежда,/Увы, на спасение есть!», - замечает героиня.  
          Сюжет событийно психологичен, каждый момент становится переломным, испытательным в судьбе героев: встреча в кафе, набережная, «последние улицы», «гора (изгородь)» - «последний жест». Герои проходят путь «сопреступников» - «убитое – любовь», до совместного плача на горе – не испытанного еще единения – через разрыв.  В основу конфликта Цветаева ставит классическую коллизию античной трагедии.  Разрыв первоначально исходит от героя, затем, как вынужденное, единственно достойное решение в сложившейся ситуации, - от героини, впоследствии истинным его источником определяется сама жизнь. Непреложность слепых жизненных законов, несовершенных законов несовершенной жизни (жизнь есть «вал и ров»). Над всем фатальная воля. Этот лейтмотив поэм «Горы» и «Конца» - одно из выражений внутренней трагедии поэта. Разминовение, коренящееся во вне, над героями. Идеальная любовь поэта обречена в сем мире – трагически предопределенное «одиночество поэта среди НЕ поэтов».  
        Как считала М.Цветаева: «Лучше потерять человека всем собой, чем удержать его какой-то своей частью», и проигрыш становится выигрышем, сопротивлением.  
        Сила переживаний героини обновляет героя, и происходит воспитание, герой уже не несет героине смерть («Вся жизнь – в боку!/Он – ухо, и он же – эхо… Пойми! Сжились!/Сбылись!» (428-429).  Разрыв открыл возможность единения, новую, таинственную близость. Спуск с моста ассоциируется с дорогой на эшафот. Для героини, смерть любви равна физической смерти. Предельная обостренность чувства рождает ассоциативность по принципу контраста: будущий день без любви – «Завтра с западу встанет солнце!/С Иеговой порвет Давид!» (432).   
        Последний подъем на гору – последний взмах, последний выход дыхания. В этом последнем подъеме происходит непредвиденное конечное слияние героев, на горе горизонталь и вертикаль, пересекаясь, гармонизируются. Любовь становится неотторжимостью, высшим приятием друг друга, преодолением несовпадения. Страдание дает равенство, духовное братство, родство. Через гибель, через спуск – постижение абсолюта в любви.  
         М.Цветаева выходит к философскому обобщению судьбы поэта, трагически сталкивающейся с жизнью. Духовное превосходство героини в том, что она добровольно отказывается от права на «жительственный свой лист», от права на жизнь, где «всё только по пояс, а совсем не до звезд». Спуск с горы предрешает обретение нового дома, духовного единства, не изведанного на верху страсти. Само понятие дома трансформируется от романтически-отвлеченного – «горного» - к несокрушимо человеческому – «дому в сердце моем».   
         Поэт, не умещаясь в своем времени, отвержен, гоним, но поэт и опережает свое время. Открытый конец:  через трагедию к просветлению, достижению мудрости, возвышению духа, к гармонии слияния – «Конец Концу!».  Антимир вытесняется Миром.  
         «Поэма Конца» - поэтическая драма, особый «род лирики» (Б.Пастернак), заключающий романное полифоническое начало – многомерное исследование диалектики чувств, погружение в мир внутренней бесконечности. Это ясновидение в душе другого, это философия существования – принести себя в дар любви, обрести конечную внутреннюю свободу.  («…Кровью горячей/Платят – не плачут». В братствах бродячих «Мрут, а не плачут./Жгут, а не плачут. /В пепел и в песню/Мертвого прячут/В братствах бродячих» (424-425)).               
        В гиперболичности метафорического строя поэм поэтом достигается последняя степень точности. В поэмах редчайшее сочетание сжатости смысла и его беспредельности, конкретности поэтической эмоции и её всеохватности. Поэмы отличает чеканный импульсивный ритм, каскады интонаций, приёмы гипербол, повторов, заклятий, уподоблений.  
         Лирическая мысль у Цветаевой вещна, пластична. Для образного ряда характерна не зрительность, а звукопись («Хождение по слуху природному, по слуху народному»). Метафоричность Цветаевой базировалась на «народной молви». («Значит не надо./Значит не надо./Плакать не надо» (424). «В слезах./Лебеда - /На вкус. /- А завтра, /Когда/Проснусь?» (437).        
  
         Использование строфического, ритмического параллелизма, эллипсисов, аллитераций, скрепов – исконно народных лексико-композиционных приёмов – роднит стиль М.Цветаевой с народной стихией, вскрывает народно-поэтическую основу её творчества.

         В основе цветаевской образности лежит прием контраста, точность парадокса. Контраст, вскрывающий тайную суть вещей, неумолимо логичный парадокс – как «преодоление предела»; не лёгкость узнавания реальности, а явственность её освоения; столкнуть несовместимое - приблизить скрытую суть через новый и неожиданный ракурс.  «Жжёт… как будто бы душу сдёрнули/С кожей! Паром в дыру ушла/Пресловутая ересь, вздорная,/Именуемая душа./Христианская немочь бледная!/Пар! Припарками обложить!/Да её никогда и не было!...» (430).          
  
         Поиск единства, слияния в самом сокровенном – метафизический корень цветаевской поэзии, растущий из космических первооснов русской души. Эмиграция в судьбе Цветаевой только способствовала трагическому обострению национального самосознания поэта. И пламя духовности Цветаевой принимало мученический отсвет.  Поэмы «Горы» и «Конца», как лирически выраженная идея горнего единения, становились одновременно и этапом духовного пути Марины Цветаевой и укоренением её внутренней трагедии.                  
         В поэмах М.Цветаева поднимает шкалу человеческих ценностей, задает новый масштаб человеческой личности, создает свой высокий тип жизненного поведения. В ее поэзии складывается новая система гармонии, выходящая за рамки привычной. Можно говорить об отражении в поэзии Марины Цветаевой нового поэтического сознания, экзистенциально-метафизического.

История конкретных отношений, явившаяся толчком для написания данных поэм, вырастает в лирической системе Цветаевой в философию Любви Универсальной и Безусловной. А Любовь для Марины Ивановны – метод познания жизни, путь Внутрь, самосознание. Атмосфера жизни, природа Души.

                                                           1989г.   
  
Литература:  
  
1. Кудрова И. Если душа родилась крылатой… (о поэзии М.Цветаевой).//Север. 1977. №6. С. 112, 115.  
2. Здесь и далее арабской цифрой в скобках указываются страницы текста по изданию: Цветаева М.И. Сочинения: В 2-х томах. Т.1. – М.: Худож. лит., 1988. – 719с.

3. Наталья Шлемова. Марина Цветаева: метафизический космос Поэзии (философско-эзотерический аспект творчества). Монография. - Международный Издательский Дом LAP Lambert Academic Publishing. Германия, 2011. - 252с. - ISBN: 978-3-8454-7634-6.

4. Наталья Шлемова. Персональные ресурсы: <http://urusvati.jimdo.com/> ; <http://blogs.mail.ru/mail/shlemovana/> ; <http://my.mail.ru/mail/shlemovana/>;

<http://www.sunhome.ru/people/urusvati>

P.S. Всех почитателей Поэзии, как сущности души человека, поздравляю с Днем Рождения Марины Ивановны Цветаевой!  
Такие Поэты бывают раз в сто лет (а может и реже). Поэты, которые вместе с новой неповторимой Сутью приносят и новый язык выражения, Поэты, осененные великой Космической миссией Прорыва и реализовавшие его всей своей жизнью, развернувшейся Истиной.   
Простите мне это неожиданное сравнение, но я Марину Цветаеву только с Сократом в Мудрости могу сравнить. Ценою Психеи покупается Истина. Сдается мне, что Поэзия Цветаевой вобрала в себя весь итог поэзии Золотого и Серебряного веков, субстрагировав в новую суть, перейдя в Небывалое и став им. Это такой катарсис, такой прорыв внутри самой Поэзии, выведение ее на принципиально Иной уровень, Туда, где дуальности перестают быть.  
Vivat, Марина! Vivat! ОМ!

(Лично я Марине всем обязана! Поклон!)

Здесь, в «Театре Поэзии» **Аллы Демидовой** на радио Культура – потрясащая цветаевская «Федра»: <http://www.moskva.fm/stations/FM_91.6/programs/%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D0%B8_%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D1%8B_%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9/2013-10-07_18:05>

Лучше Марину Цветаеву никто не читает, аутентично, изнутри, по праву равносущности.

8.10.2013.

Н.ШлемоваPpppppppppppp Начало формы

Конец формы

Начало формы

            \* \* \*  
  
Марине Цветаевой...  
  
Когда уже сердца стук истаивает,  
Когда уже лоб в морозном просвете спекся,  
Когда даже боль, что старее тебя, стихает,  
И мир от тебя отрекся…  
  
А ты на той грани серебряной  
Разбитый, пропавший и новый,  
С ног до головы в неведомом –  
И сам себе вдруг знакомый…  
  
Мир, как младенец заспанный,  
В тебе повернется без стона и без укора.  
И все вдруг отходит – без звона, без звона…  
Не в звуке, не в цвете вмещается –  
А в чувстве Сердца Сплошного.  
  
Зачем уклоняться от жизни –  
Чтоб снова и снова  
Пить яд отсутствия себя –  
У себя дома!  
  
В уходе ты только приходишь…  
Так смерть возвращается к жизни –  
К потерям своим неизжитым.  
В отвесе рассвета,  
В беспамятстве веском  
Ты только приходишь – поднять  
Не дождавшиеся ответы.  
  
В уходе – ты только обходишь  
Ту жизнь, что старее тебя,  
И боль, что честнее тебя.  
Чаша утраты без дна –  
В уходе – сбежать от себя!  
                                                                              
  
Н. Шлемова.   3.03.1993. Москва.  
  
Далее: <http://www.moskva.fm/stations/FM_91.6/programs/театр_поэзии_аллы_демидовой/2011-08-22_18:05/> эфир, посвященный 70-летию со дня трагической гибели поэта в Елабуге.

© Copyright: [Наталья Шлемова](http://www.proza.ru/avtor/urusvati), 2010  
Свидетельство о публикации №21005030902

[Список читателей](http://www.proza.ru/readers.html?2010/05/03/902) / [Версия для печати](http://www.proza.ru/2010/05/03/902) / [Разместить анонс](http://www.proza.ru/login/promo.html?anons&link=2010/05/03/902) / [Редактировать](http://www.proza.ru/login/page.html?edit&link=2010/05/03/902) / [Удалить](javascript:if(confirm('Удалить%20произведение%20)

Начало формы

Конец формы

Начало формы



Конец формы

**Рецензии**

[Написать рецензию](http://www.proza.ru/addrec.html?2010/05/03/902)

Рецензия-эссе на работу Н. Шлемовой: "ЭСТЕТИКА ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ".  
  
Часть первая  
  
«Есть в стихах, кроме всего (а его много), что можно учесть, – неучтимое. Оно-то и есть стихи», –  
писала Марина Ивановна Цветаева глубоко, чувствующая и понимающая истинную суть Поэзии.  
Вот к этому-то «неучтимому» и обратила свой исследовательский взор Наталья Шлемова.   
  
Как и каким образом появляется поэтическая аура, где ее корни, куда она влечет, уводит, о чем пытается поведать умеющему уловить ее надсловесность, ускользающую от неверного, неточного прикосновения тонких психических энергий читателя-сотворца, раскрывающегося навстречу и раскрывающего мыслеобразы, мыслефоры ритмически организованного, гармонизированного текста?   
  
«Гармония поэтическая – это факт сопряжения жизни видимой и Невидимой», – пишет Н. Шлемова. М. Цветаева сама о себе писала, что ее единсвенная задача услышать и дослушать, т. е. перевести ангельский язык на земной.  
  
Н. Шлемова в своей работе исследует трансцендентность в творчестве М. Цветаевой, ее поэтическую гармонию, метаэстетику, заэмпирическую сущность искусства.   
  
На этом уровне исследования, необходимо слияние с сутью, сущностью исследуемого материала, проникновение в его, как внутренние подземные глубины, так и в надсущностную сферу, сделав вещь, предмет исследования интуитивно близким, своим, погрузив в себя и погружаясь ответно в саму плоть стиха, поэтическую душу носителя творения.  
  
Основной путь методологического анализа Н. Шлемовой – путь от интуиции к рацио, через мысль, уходящую в тонкие миры ноосферы надпланового мира, в «над-текстовое состояние стиха», которое доминирует во всем творчестве М. Цветоавой.  
  
При максимальном приближении к сверх-смыслу стиха, входя, вчувствовываясь в его ауру, в его надстихотворную «неучтимость», есть опасность эту «неучтимость» соотнести со своим личностно-чувственным состоянием восприятия. Этот уровень «вчувствования» вполне естественным образом, может меняться в зависимости от определенного, именно в данный момент, психо-физического состояния воспринимающего: одно и то же произведение искусства в разные временные отрезки по-разному воздействует, – почему мы и возвращаемся к ним, с каждым разом открывая новое и новое, при постоянной фиксированной форме (стих, картина, музыкальное произведение…).  
  
В Поэзии это неуловимое, «неучтимое» присутствует, но воспринимается с различной мерой глубины (зависимость от индивидуума), культурного опыта, различным вызовом ассоциативно-смысловых связей, степенью эмоционально-интеллектуального отклика, что, в свою очередь, указывает на необъятность надстихотворных связей, при входе в эмоциональный интервал которых,  
воспринимающий усиливает смысловую надстройку сообразно своим надсферным свойствам психического восприятия, дающим возможность подключить свое творческое начало, свое воображение, увести в миры запредельного.   
  
Творение через себя, свой опыт, свою планетарность – путь самораскрытия, что является основным двигателем самопознания, основным стимулом, всесильным и обольстительным притяжением.   
  
Необъятное – не объять. Понимая это, Н. Шлемова ограничивает себя рамками в которые пытается уловить необъятность цветаевского надстихового пространства, определяя сферу своего исследования основными направлениями от «становления поэтики в творчестве М. Цветаевой, интерпритации «Поэмы Воздуха», полярности гармонии в цветаевской поэтике, переходя к метафизике стиха, его заэмпирической сущности.   
  
Чтобы подняться, взлететь в «над», надо оттолкнуться. В данном случае – от плоти самой вещи стиха, его поэтической явленной реальности.   
  
Н. Шлемова говорит: « Мысль – это сам Свет. Мыслью очищается пространство вокруг нас. Мысль есть клише плотных форм в Тонком Мире».   
  
Человек производя мысли (мысля), творит вокруг себя пространство, свое настоящее и будущее, извлекая его из прошлого. Но даже зная это, продолжает утверждать негатив, т.к. боль и страдание задерживаются в его памяти в большей степени, нежели моменты радости, удачи, счастья.   
  
В этом таится своеобразная загадка бытия и, если посмотреть на этот устойчивый феномен с физиологической точки зрения, то опыт отрицательных эмоций указывает нам на необходимость избегать в дальнейшем подобных повторов.   
  
По сути своей, человек стремится к положительным эмоциям, но мысли приходят и уходят, если не фиксируются, а когда другими фиксируются (философами, поэтами, писателями), не всегда трансформируются в свои. Как говорится, чужой опыт не учит, хотя всем известно: бытие познается, делается доступным для других благодаря языку и посредством языка.   
  
Сознание человека обусловливается всем спектром виденного, слышанного, читаемого. Все вместе взятое формирует, то или иное представление о среде пребывания, мире вещей, мире идей и последние играют далеко не второстепенную роль в модуляции действий и отношений, в той или иной степени корректности, на какую способно услужливое воображение в меру его развития, сигнальных предпосылок, опыта, норм общежития в данной среде, социуме.  
  
Язык – основа человеческого взаимоотношения, взаимопонимания и взаимодействия с себе подобным и от того каким мы языком говорим зависит наше будущее.   
  
Мы состоим из того, что едим (физический уровень) и из того, что читаем, слышим, смотрим, с кем общаемся (духовный уровень). Не секрет, что «правду» жизни нужно преподносить сообразно выработанным культурным традициям общества.   
  
Язык является не только коммуникативным средством, но основным хранилищем смысло-образной символической системы культурно-знакового пласта цивилизации.  
  
Поэтические тексты, составленные (диктуемые), представляют особую ценность как результат высшей психической деятельности человека, каждый раз являясь (проявляясь) из неявленного и становясь «вещью», начинают работать на будущее, неприметно и неизбежно изменяя его, ибо каждый крупный поэт и писатель, усваивая и обобщая предыдущий опыт, привносит свое видение, свою константу, отражающую личностный и надличностный взгляд (поэт не только слуга языка, его орудие /И.Бродский/, но и, по выражению М. Цветаевой – секретарь высших сил).  
  
Иосиф Бродский писал, что впасть в зависимость от языка – это и есть писательство любого уровня.   
  
Поэт впадает и в зависимость от ритма, являющегося космическим началом и, тем самым, его по праву можно назвать проводником иных миров.   
  
В уме своем я создал мир иной  
И образов иных существованье,  
Я цепью их связал между собой,  
Я дал им вид, но не дал им названья. (М. Лермонтов)  
  
[Тамара Квитко](http://www.proza.ru/avtor/tkvitko)   04.01.2012 04:21   [•](http://www.proza.ru/rec.html?2012/01/04/381)   [Заявить о нарушении правил](http://www.proza.ru/complain.html?rec_2012/01/04/381) / [Удалить](javascript:remove_rec('2012/01/04/381'))