

Е. К. Соболевская

ЦВЕТАЕВА VERSUS ПЛАТОН (поэзия как упражнение в смерти)

Статья посвящена осмыслению сущности поэтического искусства. В ответ на истолкование философии как упражнения в смерти, предложенное Платоном, автор, обращаясь к творчеству Цветаевой, выдвигает и обосновывает подобную версию в отношении поэзии. Поэзия утверждается как самобытный онтологический поступок, как предельное отвлечение от эмпирической действительности, внутреннее сосредоточение, собирание всего себя, открытость и готовность услышать вещи в нескончаемом потоке смыслов в их причастности к смыслологовой ноуменальной сфере. Поэт наделяет вещи именами, поскольку способен различить в них идею, дремлющую одновременно и в нем самом. Поэзия так же, как и философия, предполагает умирание и непрестанное упражнение в смерти, дабы свершились роды души. Поэт преодолевает языковые дебри общих понятий и готовых конструкций мысли, сопротивляясь и повинаясь, изрекает глубинные слои речений, самим языком как органом речи осязает язык в его естестве.

Философская мысль в своем совершении акта отстранения от уже продуманного до себя мира все же пользуется языком, не отмежевывается от «чужих слов» окончательно и бесповоротно, не всматривается скрупулезно в каждый языковой элемент, не составляет с языком нерасторжимого единства. Поэтическая мысль непременно отрекается от чужого и чуждого, продуманного до себя мира, она всегда рождается впервые из тьмы языкового хаоса. Отрешенная от всеобщего, в страхе и трепете она узнает себя и осваивается в каждом звуке, созвучии, паузе, интонационном движении — в каждой мельчайшей крупинке смыслоговоса. Поэтическое мировоззрение формируется в той сфере, где стих-слово-жизнь-смерть таинственно переплетены. Стихосложение — это и упражнение в смерти, и упражнение в жизни, и обретение опыта посмертного существования, и единственно возможная попытка выживания. Смерть-жизнь-стих взаимопроникают друг друга, друг без друга немислимы, как немислимы друг без друга смерть-жизнь-философское делание. Библиогр. 12 назв.

Ключевые слова: поэзия, философия, упражнение в смерти, миф об Орфее, голос поэта.

Е. К. Sobolevskaya

TSVETAeva VERSUS PLATO (poetry as an exercise in death)

The article is devoted to the interpreting of essence of poetic art. In response to the interpretation of philosophy as an exercise in death, proposed by Plato, the author, referring to Tsvetaeva's works, proves a similar version in relation to poetry. Poetry is the ultimate abstraction from the empirical reality, internal concentration and at the same time the openness and willingness to hear things in the never-ending stream of diversity of meanings with their involvement in the noumenal sphere. A poet forces his way through common language and traditional forms of thinking, resisting and obeying, he retrieves the deep layers of utterances and recognizes language in its nature. Philosophical thought in its dismissal from the world which has been thought over before uses the language nevertheless, doesn't peer into and listen attentively to every element of the language; it is not an indissoluble unity with the language. Poetical thought rejects completely the world which has been thought over before; it is always born for the first time from the darkness of language chaos. The poetic world outlook is formed in the sphere where verse-word-life-death is mysteriously intertwined. Versification is an exercise in

Соболевская Елена Константиновна — доктор философских наук, кандидат филологических наук, доцент, Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова, 65082, Украина, Одесса, ул. Дворянская, 2; germes_1@mail.ru

Sobolevskaya Elena K. — PhD, Associate Professor, National University of Odessa, named after I. I. Mechnikov, 65082, Ukraine, Odessa, ul. Dvoryanskaya, 2; germes_1@mail.ru

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2016

death and at the same time an exercise in life, an experience of existence after death and the only possibility of surviving. Death-life-verse interpenetrate each other, they are as unthinkable without each other as well as death-life-philosophy. Refs 12.

Keywords: poetry, philosophy, exercises in death, the myth of Orpheus, the poet's voice.

Меня любил бы Платон.

М. Цветаева

Совмещение имен М. Цветаевой и Платона в контексте одного размышления может на первый взгляд показаться поступком, не только не имеющим устойчивых оснований, но даже и заведомо обреченным на поверхностное, всего лишь сравнительное и потому бесплодное пустословие. Более того: если бы Цветаева, скорее всего, не возражала бы против такого беспрецедентного временного выверта и пребывания в пространстве подлинно философского, вопрошающего мыслетворчества, то трудно предположить, каким образом к такому временному сдвигу и собственно мифопоэтическому соседству отнесся бы сам велемудрый Платон. Мы, конечно же, помним, что этот представитель бесконечно философствующего ума и в то же время «неисправимый мечтатель» (А. Лосев) и безупречный мифотворец на протяжении всей своей жизни вел с поэтами и поэзией какой-то странный, до конца неизъяснимый, беспрестанный спор, то восхваляя их за божественное безумие, то по причине этого самого безумия и мифотворчества умаляя сущность их дела. И в итоге, дабы не воцарились в бытии удовольствие и страдание вместо обычаев и разума, Платон, хотя и умащает поэта благовониями, но все же отправляет его за пределы своей идеальной, разумно обустроенной республики. Однако ранее, возможно, еще никоим образом не предчувствуя такого драматического финала своего житнетворческого пути и даже не помышляя о вынесении окончательного приговора поэзии, тот же самый Платон совершает фундаментальный в отношении поэзии поступок, поступок, если и не реабилитирующий окончательно, то, во всяком случае, смягчающий все его предыдущие и последующие претенциозные настроения и деяния: он понуждает своего главного духовного и творческого прародителя в последние дни его пребывания на земле и к тому же накануне предельных откровений о сущности философии и бессмертии души заниматься не чем иным, как стихосложением. Причем ниспосылается это творческое вдохновение Сократу великой силой божественного знамения, явственно звучащим в сновидении голосом Демона, не удерживающим, как обычно, своего подопечного от тех или иных поступков, а напрямую повелевающим поступать: «Сократ, твори и трудись на поприще Муз». В течение жизни, по признанию Сократа, этот сон являлся ему много раз, правда, видел он не всегда одно и то же, но слова слышал неизменно те же. И он упорно трудился на поприще Муз, ибо считал высочайшим из искусств именно философию. Но теперь, в перспективе предстоящего исхода, он предположил, что сновидение, быть может, приказывало ему заняться искусством обычным. И тогда он решил все же повиноваться сну и не уходить, прежде чем не очистится поэтическим творчеством. Итак, первым делом Сократ сочинил гимн Аполлону, чей праздник тогда справляли (благодаря чему был отсрочен его смертный приговор), и затем, по-видимому, в очередной раз осознав, что настоящий поэт должен творить мифы, а не рассуждения, он взялся за переложение стихами Эзоповых басен (Федон, 60d–61b).

Расценить данный поступок однозначно в качестве некой палинодии поэтическому искусству наподобие той палинодии Эроту, которую Сократ, опасаясь ослепления, исполнил в беседе с Федром, конечно же, нельзя, особенно если полагаться на так называемого *исторического Платона* и собственно на имеющиеся в данном диалоге заверения Сократа, из которых следует, что он *просто пытался очиститься* и таким образом *проверить значение некоторых своих сновидений* (Федон, 60e). Однако, если принять во внимание античную неоплатоническую мысль, представленную, скажем, комментариями Прокла на диалоги Платона, или же русский неоплатонизм, представленный в том числе и трудами Вячеслава Иванова как наиболее последовательного теоретика и практика символизма и культуры Серебряного века в целом, то опыт стихосложения Сократа в ходе действительного приготовления к смерти может быть понят, по крайней мере, как желание напоследок примирить философию и поэзию. И это второе понимание возможно, разумеется, не без той существенной оговорки, что в данном случае предполагается не только прочитанная в соответствующем ракурсе позиция философа, но и сама поэзия, каковой она долженствует быть с точки зрения принципов реалистического символизма (см. [1]). Так или иначе, нельзя точно сказать, придавал ли Платон этому совместному с Демоном и Сократом действию судьбоносную роль или впоследствии считал его всего лишь промахом, пытался ли он таким, пусть и незамысловатым, образом сгладить исконный разлад философии и поэзии или же стремился просто-напросто проверить значение преследовавших его сновидений и уйти с чистой совестью. Но если Платон, в свое время отрекшийся от поэтического творчества во имя философии, поступил именно таким образом, значит, он чувствовал великую необходимость именно в такой поступке. По всей видимости, так тому следовало быть — поэзия, поэтическая τέχνη, по причине своего попадания в нужное время и нужное место становится тем крайне необходимым делом, не причастившись которому даже такой преданный философии ум, как Сократ, не может должным образом завершить свой земной путь. Не только философия, наконец распознанная как непрестанное умирание и упражнение в смерти (Федон, 64–64c), и собственно рассуждения о бессмертии души, но и поэзия, в данном контексте их предваряющая, оказывается таинственно сращенной с такого рода упражнением. И вот в этой нерасторжимой связанности стихосложения со смертью можно усмотреть ту общую сферу смыслополагания, на которую в свое время, возможно, и без серьезных на то намерений, все-таки вышел Платон и в которой практически постоянно пребывала Цветаева. Усомниться же в предельно серьезном стремлении Цветаевой утвердить за поэтом и поэзией особый способ бытия-к-смерти практически невозможно. Это и есть так называемый *versus*, цветаевский поворот к Платону и одновременно — ответ, в том смысле, что подлинная поэтическая мысль, равно как и подлинно философская мысль, в самом своем рождении и дальнейшем во времени пребывании предполагает не что иное, как умирание и упражнение в смерти.

Автор настоящей статьи как раз и преследует цель показать этот ответный со стороны поэзии ход утверждения сущности поэтического дела в русле обозначенной перспективы. А случай Цветаевой в данной связи примечателен и единственен в своем роде, поскольку ее мироощущение и напрямую связанное с ним понимание сущности своего ремесла было обусловлено не столько внешними постромантичес-

скими или же декадентскими настроениями эпохи Серебряного века, сколько глубинным интимно-личностным опытом трансцензуса, к тому же опытом, осознанным в качестве онтологически необходимого и неизбежного для поэта. В отличие от многих своих современников, она не только утверждает поэзию как умирание и упражнение в смерти (здесь не было бы еще ничего из ряда вон выходящего), но особым образом, учитывая именно это сущностное основание стихосложения, интерпретирует или даже, решусь сказать, переписывает заново своеобразный кодекс поэтического искусства, каким может считаться миф об Орфее. Однако в преддверии основной части намеченного пути сделаем небольшое отступление в область интерпретаций данного мифа.

Тут внимание исследователей и самих представителей художественного слова, как правило, сосредоточено на образе прапепца и поэта, его переживаниях, внутренней мотивации поступков и непосредственно с ними связанных событиях. В результате мифическое повествование развивается главным образом в двух направлениях. Либо перед нами художественное переосмысление самой истории любви с ее трагическим пафосом неизбежной разлуки, гибели влюбленных и их несостоявшегося или вопреки смерти все же состоявшегося воссоединения, и эта линия прослеживается чаще всего. Либо мы имеем дело с переосмыслением представлений о сущности поэта, его способности перемещаться из сферы в сферу, нисходить в недоступный для живых мир теней, зачаровывать тамошних владык и вести свою возлюбленную к свету. Причем в ходе такой интерпретации возлюбленная поэта мыслится как само произведение, как сама песнь, которую поэт из мира невидимого в мир видимый и пытается вывести. В данной связи, однако, в довольно редких случаях разъясняется и сам поворот Орфея, его несостоятельность исполнить, казалось бы, простое по сравнению с предшествующими препятствиями условие не оглядываться на идущую вслед за ним Эвридику (см.: [2–4]). Что касается русской поэтической традиции Серебряного века, с которой в силу понятных обстоятельств чаще всего связывается творчество Цветаевой, то здесь, начиная с трудов Владимира Соловьева и его широко известного стихотворения «Три подвига» (1882), миф об Орфее истолковывается прежде всего в русле теургической концепции искусства и учения о Богочеловечестве. Орфей утверждается как пророк двуликого, мистически единого дельфийского бога Аполлона-Диониса, как их ипостась на земле, «двуликий, таинственный воплотитель обоих», как «страстотерпец», побеждающий смерть и время, «заклинатель хаоса, преображающий косную, неодушевленную материю», освободитель Мировой души и «устроитель ритма», как «логос глубинного внутренне-опытного познания», «движущее мир творческое Слово» (см.: [5, с. 66; 6; 7, с. 62–63]).

Цветева, безусловно знавшая и учитывавшая эти ключевые толкования миссии Орфея в пространстве своих творческих рефлексий, выдвигает, однако, аргументы и против предпринятого поэтом нисхождения. Акценты прочтения основных событий мифа у нее смещаются: Орфей, уверенно подчиняющий своей воле законы мироздания, оказывается всего лишь бледной тенью, тогда как Эвридика, бесплотная, неосязаемая, казалось бы, необратимо поглощенная миром теней, обретает плоть смысла и выходит на первый план. Переосмысление мифического повествования в русле такой неординарной перспективы представлено в стихотворениях «Эвридика — Орфею» (1923) и «Есть счастливицы и счастливицы» (1934).

В первом из них примечателен уже тот факт, что Цветаева, будучи поэтом всегда и во всем, поэтом до мозга костей, до сердцевины, тем не менее безоговорочно принимает сторону умершей, погруженной в беспамятство Эвридики, а не сторону здравствующего, способного на песнь Орфея. Более того: вживаясь в отныне присутствующий ей ракурс ведения (а это и есть для нее теперешний специфический способ видения), она на первых порах говорит не столько за Эвридику, сколько за всех, кто перешел черту чувственного мира. Она говорит от лица тех, у кого лица уже как такового нет, за тех, кто сам за себя сказать уже ничего не может, но чье знание, обретенное через отрешение от непосредственно видимого глазами, каким-то необъяснимым образом в бытии присутствует и подлежит поэтическому изъяснению. И подлежит оно такому именно потому, что и самому автору-поэту удастся не только, так сказать, вжиться в известный мифический образ, прочувствовать его как некую объектность и передать стихами свои метафизические ощущения, но — пережить опыт умирания в особом, поэтическом смысле.

Для тех, отживших последние ключья
Покрова (ни уст, ни ланит!..)
О, не превышение ли полномочий
Орфей, нисходящий в Аид?

Для тех, отрешивших последние звенья
Земного... На ложе из лож
Сложившим великую ложь лицеизренья,
Внутрь зрящим — свидание нож [8, с. 183].

Очевидно, что в данном случае «ложе из лож» не что иное, как *ложе смертное*, где душа наконец *отженивается* от брачного союза с телом: сбрасывает последние ключья телесного покровы, а вместе с ним слагает с себя и безмерно отягощавшую ее «великую ложь лицеизренья». *Великой* эта ложь именуется собственно потому, что чувственное видение, видение телесными очами, представляется нам, живущим, заведомо истинным, само собой разумеющимся, никакому сомнению не подлежащим. Однако в действительности душа становится подлинно зрячей, только лишь отжившись от всего земного. Тогда она обретает одежду особого, «просторного покрова»: бессмертие, покой беспамятности и — что не менее важно — бесстрашие. Отныне уже ничто не стесняет, не сковывает ее движений. Ничто не препятствует таинственно отверзшемуся духовному созерцанию. В этом невидимом мире сущностей, который для нее есть, при всем при том, мир явственно видимый, наконец наяву, а не во сне созерцаемый, она и сама становится сущей, тогда как здравствующий, а на самом деле мертвый, не исцелившийся от земных привязанностей Орфей, по-прежнему жаждущий зреть физическими глазами лицом к лицу, становится призраком («...в призрачном доме / Сем — призрак ты, сущий, а явь — / Я, мертвая...»). Потому и выглядит он здесь в своем телесном, сковывающем духовные движения одеянии несуразно, противоестественно, и поступок его нисхождения в мир, движимый иными, нежели он сам, законами, является, по существу, поступком не то чтобы вычурным, но насильственным, сугубо своевольным, впрочем, таким, каковы, за редким исключением, человеческие поступки вообще. Потому и Эвридика, теперь уже всю суть свою причастная безмятежному, потустороннему простору, не может на притязания Орфея соответствующим образом ответить.

Казалось бы, излишне самоуверенная, ни с чем конкретно не связанная запись М. Цветаевой 20-х годов — «Меня любил бы Платон» [9, с. 64] — в пространстве данного стихотворения находит чуть ли не фактическое подтверждение. Противопоставляя мир незримый как единственно сущий миру зримому, кажущемуся и бесплотную, внутрь зрящую Эвридику по-прежнему во плоти пребывающему, лицезрящему Орфею, Цветаева утверждает несравненное преимущество *того света* над *этим светом* и тем самым буквально вторит Платону, неукоснительно следовавшему такому противопоставлению. Но если для Платона приближением к миру подлинного, умопостигаемого бытия является прежде всего философия, поскольку именно в ней он видит путь умирания, еще прижизненного сознательного отрешения от мира чувственного и причащения непреходящему миру сущностей, то для Цветаевой аналогичной и, скорее всего, единственной возможностью такого глубинного переустройства личности в самом средостении ее духовной координации становится поэтическое искусство. Но, вопреки уже, казалось бы, навсегда утвердившейся традиции вживания в образ Орфея и обнаружения сущности поэтического через предпринятые им действия, не Орфей, а именно Эвридика оказывается у Цветаевой тем зерном смысла, где это подлинно поэтическое и раскрывается. Эвридика, освободившаяся от всего земного, вновь через смерть родившаяся и пребывающая в свойственной ей отныне *таинственной диалектичности бытия*, Эвридика, бесстрастная и беспамятная, но тем не менее не утратившая ни способности проговаривать вещи субстанциального порядка, ни способности явственно припоминать (по крайней мере, свой мучительный переход), — вот тот образ, посредством которого и сама Цветаева как поэт еще при жизни приобщается к потусторонней действительности и обретает дар ноуменального видения и собственно поэтического слога¹.

В следующем стихотворении поступок Орфея представлен не просто в том негативном смысле, что Орфей не отважился из-за любви умереть и пытался вернуть свою возлюбленную вопреки ее окончательной погруженности в сладостный покой бесстрастия, но в том смысле, что его поступок идет вразрез с самой сущностью поэта и поэзии. А это уже для Цветаевой смысл тотальный, предельный, которому невозможно противопоставить какой-либо другой, равный по силе смысл, оправдывающий Орфея-поэта перед лицом его, так сказать, непоэтического поступка. Орфей творит отнюдь не то, что ему следовало бы как подлинному поэту творить: он и на самом деле в буквальном смысле делает, поступает как нормальный человек, упрямо, дерзко, нетерпеливо; поступает, забыв о своем единственном назначении: *петь и тем самым поступать*. Тут, конечно, можно возразить: Орфей ведь и там, в подземном мире, поет, зачаровывает своим пением Аида и Персефону и в результате получает идущую вслед за ним Эвридику. Но поет-то он, ни с чем земным не расставшись, поет плотью, лицезрением и исключительно лицезрения

¹ К слову, заметим, что в стихотворении Р.-М. Рильке «Orpheus. Eurydice. Hermes» (1904), послужившем одним из возможных источников творческого вдохновения Цветаевой, Эвридика представлена уже полностью растворенной, растроченной в пространстве мироздания, безвозвратно укрытой в себя, в себе блуждающей. Смерть заполняет ее до краев, и единственное, с невероятным усилием вызволившееся через нее слово «Wer?» / «Кто?» в ответ на приговор Гермеса («Er hat sich umgewendet» / «Он обернулся») только подтверждает крайнюю степень ее отрешенности от всего происходящего. Тот же способ бытия, который провидит в образе Эвридики Цветаева, хотя и именуется покоем беспамятности, все же не означает окончательного и бесповоротного забвения.

на всем протяжении пути неизменно желает. И потому песнь его ложная, искусственная, колдовская. Это лишь кажимость поэзии, ее подобие, но не поэзия как таковая. Орфею следовало, что называется, пресуществить себя, умереть для мира, смертью смерть преодолеть... Другими словами: оставить все, что его сокровенным, поэтическим «я» не является. Только при условии отрешения от всего земного, когда душа из темницы тела на белый свет выводится, поэту даруется голос бессмертный, везде проницаемый, голос особого, внеземного качества. И если поэт сумеет с ним совладать, то это уже и есть *поступок, смерть преображающий*, поступок, не требующий еще и непосредственного нисхождения вслед за умершим.

Ведь пел же «меж стенания надгробного» по погибшему другу своему Ионафану ветхозаветный Давид, *пел, а не шел вслед за ним*: силою, крепостью любви и песни смерть преодолевал. Хотя при этом, как зорко усматривает Цветаева, сам поющий Давид был «пополам расколот»: расколот, ибо в духовном союзе с другом своим Ионафаном составляли они единое, нераздельное на части целое (ср.: 1 Цар. 18: 1–4). И вот уже в контексте таких смысловых сцеплений появляются незыблемые основания утверждать, что мир теней, да и сама Эвридика могли быть покорены только голосом Орфея, *голосом того света*, освобожденным от земных пут, но не им самим, туда во плоти явившимся:

Если б Орфей не сошел в Аид
Сам, а послал бы голос
Свой, только голос послал во тьму,
Сам у порога *лишим*
Встав, — Эвридика бы по нему
Как по канату вышла... [8, с. 323–324]

Возвращаясь к Платону, вспомним, что и в фундаментальном для культуры Серебряного века диалоге «Пир» автор порицает нисхождение Орфея. И порицает его, проговаривая вслух всего-навсего то, что Орфей как кифаред был слишком изнежен и то ли по причине неумения, нежелания, то ли же, в конце концов, боязни так и не отважился из-за любви умереть, а умудрился пробраться в Аид живым (Пир. 179d). Судя по ближайшему контекстуальному окружению этого отрывка, легко допустить, что Платон требовал от Орфея, с позволения сказать, самой обычной смерти во имя своей возлюбленной, смерти Орфея-мужа, вне каких бы то ни было поэтических усмотрений. Однако Орфей все-таки поэт и не ровня другим мифологическим героям, и Платон, знавший о сущности поэтического дела не понаслышке, а из личного опыта, конечно же, не мог об этой неизменно беспокоящей его стороне дела напрочь забыть. По-видимому, философа все же что-то не устраивало в самом способе нисхождения Орфея-поэта, в самом его поступке в целом. Боги показали Орфею всего лишь призрак жены не потому, что тот обернулся, якобы решив удостовериться, идет ли за ним Эвридика, а потому, что Орфей до чего-то принципиально важного в своем походе не дотянул. И тут не мудро предположить, что Платона не устраивала собственно привязанность поэта к чувственному миру, страстное желание видеть свою возлюбленную телесными, физическими глазами, а не посредством необходимого для сближения с *тем светом* умственного созерцания. Дело тут вовсе не в повороте, не он является причиной потери Эвридики. Поворот Орфея — всего лишь неизбежное подтвержде-

ние, следствие неправильного, насильственного, противозаконного нисхождения. Нисходить нужно было духом и духом возвращаться, тогда как Орфей нисходил и возвращался плотью.

В то же время эта несомненная привязанность к земному позволяет сделать и другое, однако, близкое по сути предположение. Орфей, по крайней мере как он представлен на уровне мифического повествования, не был поэтом неистовствующим, не исходил в своем песнопении из некоей непостижимой, неконтролируемой глубины, не находился в исступленном состоянии творческого восторга, или божественного безумия, которое, вопреки всем разумным аргументам, все же допускается Платоном в качестве альтернативного философии пути достижения Блага. «...Величайшие для нас блага, — говорит понуждаемый Платоном Сократ, — возникают от неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар»; «творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (Федр. 244b; 245a). А коль не был охвачен Орфей неистовством, ниспосланным как дар божий, коль подошел он к порогу творчества в уверенности, что благодаря одному лишь техническому совершенству и чарующему голосу сумеет преодолеть самую смерть, то и получил в итоге лишь призрак Эвридики. Дал поэт ложную песнь — ложь в ответ получил и, соответственно, навсегда лишился доверия со стороны подлинной философии, лжи во имя чего бы то ни было не приемлющей.

Но если Платон об этом прямо не говорит, если при чтении его текстов мы зачастую впадаем в состояние недоумения из-за не вполне определенного отношения автора к поэтам и поэзии и можем выстраивать те или иные предположения², то Цветаева по отношению к поэтическому ремеслу высказывается более жестко и вполне определенно. В дополнение к орфическому контексту здесь также немало важно вспомнить цикл стихотворений «Сивилла» (1922–1923) и ряд прозаических рефлексий, восполняющих уже намеченное выше понимание сущности поэтического дела. Так, интерпретируя известное предание, Цветаева доводит его событийный ряд до некоего предельного положения вещей. Сивилла обретает у нее дар вещего голоса лишь в результате окончательной утраты каких бы то ни было признаков человеческого, земного существования. Она не просто находится в состоянии безудержного, но при этом скоротечного экстатического опьянения, как то обычно указывается в античных источниках, она — сплошь выжжена, выпита, иссушена. Она — «выбывшая из живых» и благодаря этому — боговдохновенна. Ее бытие опять-таки насквозь диалектично, растянуто между двумя полюсами: здесь одновременно и *пещера дивного голоса*, и *зев доли и гибели*. Ниспосланный дар

² Так, в свое время Вячеслав Иванов, разграничивая два типа символизма, сходных между собой, однако по сути принципиально различных, выдвигает следующие предположения: «Когда Платон упрекает искусство в том, что оно берет своею моделью не идеи вещей, а самые вещи, делаясь органом только миметической способности человека, он может быть понят двояко, смотря по тому, в какой мере мы согласимся признать в нем философа-реалиста или философа-идеалиста. Поскольку идеи Платона суть *res realissimae*, вещи воистину, он требует от искусства столь близкого ознаменования этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, как затемняющие правое зрение пелены, то есть требует символического реализма. Поскольку, однако, идеи Платона, в истолковании позднейших мыслителей, обращаются в “понятия” (*Begriffe*) в формально-логическом или гносеологическом смысле, постольку эстетика начинает видеть в нем поборника идеалистического искусства, свободного творчества, избавившего себя от счетов с данными как наблюдаемой, так и прозреваемой действительности, от долга верности вещам, познаваемым опытом, равно внешним или внутренним» [1, с. 146–147].

божественного пророчества, а он же и дар песенный, поэтический, неизбежно обращается карой: и потому, что люди не понимают сказанного, и потому, что, вопреки непониманию, Сивилла все-таки обречена на дальнейшее вечножизненное пророческое слово, слово, по сути, неизреченное, но по закону великой необходимости, тем не менее, изрекаемое. И вот, обнаруживая себя в таком особом модусе бытия, принимая в качестве своей собственной горькую, нечеловеческую участь Сивиллы, Цветаева проговаривает, нашептывает младенцу те витиеватые, непонятные для обыденного уха речения, истинность которых была очевидна для Платона, так что ее действительно не мог бы не почитать сей любомудрый муж: «Рождение — паденье в дни»; «Ты духом был, ты прахом стал»; «Рождение — паденье в кровь, / И в прах, / И в час...»; «...рождение в счет, / И в кровь, / И в пот...»; «То, что в мире смертью / Названо — паденье в твердь»; «То, что в мире — век / Смежение — рождение в свет. / Из днесь — / В навек» [8, с. 137–138].

В продолжение выявления отличительных признаков фундаментального для данного контекста понятия «голос поэта» обратимся еще к нескольким рефлексиям Цветаевой. В одном из писем 1923 г. она между прочим замечает: «Вот эпитафия к одной из моих будущих книг: (Слова, вложенные Овидием в уста Сивиллы, привожу по памяти): “Мои жилы иссякнут, мои кости высохнут, но ГОЛОС, ГОЛОС — оставит мне Судьба!”» [10, с. 561]. И далее, цитируя одну из своих прежних записей, утверждает: «У поэта не должно быть ‘лица’, у него должен быть *голос*, голос его — его лицо”. (“Лицо” здесь как *что́*, голос — *как*.) А то ведь все сводится к вопросу “темы”. X пишет о Египте, Y — о смерти, Z — о XVIII в. и т.д.» [10, с. 562]. О сущности этого «как» на основании данного письма судить трудно. Можно лишь с уверенностью сказать, что тут не имеется в виду какая-либо внешняя, легко уловимая предметность. Это и не языковая материя в ее звуковом оформлении посредством органов речи, и не система художественных приемов, знаменующая тот или иной способ стихосложения, и не специфическое сочетание знаков препинания или же их частичное и, в конце концов, полное отсутствие. Это и не какой-то слепок формы, вмещающий определенное содержание, или тему. *Голос*, который непременно должен у поэта быть, ближе всего располагается к *самой сути стиха*, соседствует или даже сливается с нею. Она не дана заранее, и в то же время она уже есть, и на нее, в глубинах бытия естествующую, поэт выходит через творческий процесс, через движение во внешнем и внутреннем речевом потоке.

Еще более показательны в этом плане две другие рефлексии Цветаевой: «...я как-то докрикиваюсь, доскакиваюсь, докатываюсь до *смысла*, который затем овладевает мною на целый ряд строк. Прыжок с разбегом» [10, с. 261]; «...заметила одно — от меня ничего не зависит. Все дело — ритма, в который я попаду. Мои стихи несет ритм, как мои слова — голос, тот, в который попадаю» [11, с. 808]. Здесь уже четко утверждается существование некой метаречевой, ноуменальной предметности, по направлению к которой поэт движется и которая, исходя из поэтической терминологии Цветаевой, может быть названа *смысловогосом*. Она постоянно ускользает от него, но, тем не менее, со всей очевидностью обнаруживается через «докрикивание», через поэтапную постановку голоса и выявление соответствующих речевых элементов. Найдя себя в нужном метафизическом регистре, поэт оказывается во власти самой вещи, ее *голосового эйдоса*. И удерживаться в этом пространстве он сможет исключительно в том случае, если поступь его речи

будет определяться не только на основании близнаходящихся слов, неизбежно всматривающихся и вслушивающихся друг в друга, но прежде всего — на основании здесь-и-сейчас предписываемого эйдосом смысла. Если же поэт начинает проявлять нетерпение по отношению к самостоятельно выявляющейся плоти стиха и устанавливать свои законы, он мгновенно из данной сферы выталкивается и, соответственно, теряет «голос поэта». И последнее, более развернутое откровение Цветаевой, где она буквально воспроизводит и платоновское мироощущение, и в какой-то мере собственно сократовскую манеру поведения, но уже применительно к поэтическому ремеслу: «Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. <...> Приказующее есть первичный, неизменный и незаменяемый стих, *суть представляющая стихом*. <...> Указующее — слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу. <...> 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. Отсюда эта постоянная настороженность: так ли? не уклоняюсь ли? не позволяю ли себе — своеволия?» [12, с. 285]. Причем это откровение Цветаева предваряет словами Жанны Д'Арк. Учитывая восстановленный контекст в целом, мы распознаем в них соответствующий способ бытия вплоть до добровольной гибели по велению свыше: «Я слышу голоса, которые повелевают мной...» [12, с. 285].

Все эти творческие рефлексии со всей очевидностью свидетельствуют о том, что *сущность произведения*, или же так называемый *голос поэта*, есть самостоятельная величина, располагающаяся где-то в «умном месте», вне пространственно-временных параметров. Если поэт готов ее воспринять, то в общих чертах она открывается сразу во всей полноте, как бы перпендикулярно линейно оформляющемуся потоку стиха. Однако далее от поэта требуется большее: уступить этой понуждающей силе и продвигаться только ей удобным образом. И здесь необходимо предельное отвлечение от эмпирической действительности (в том числе и ее звукового фона), внутреннее сосредоточение, собирание всего себя, открытость и готовность услышать вещи в нескончаемом потоке разнообразия смыслов в их причастности к смыслоголосовой ноуменальной сфере. Блуждая, кружась на месте, приостанавливаясь, замолкая, умалчивая, оборачиваясь, вновь продвигаясь, поэт тем не менее повинуется безымянной и оттого страждущей силе, которая через него стремится обрести имя и стать чем-то определенным.

Поэзия есть самобытный онтологический поступок, а не «копия копии», не жадное считывание с листа уже искаженной чувственной данности и ее дальнейшее искажение. И в этом плане она идет рука об руку с подлинной философией и так же, как философия, предполагает умирание и непрестанное упражнение в смерти, дабы свершились роды души. Поэт наделяет вещи именами не по своему субъективному изволению, он всматривается и вслушивается, различая в них идею, первооснову, он видит многое как единое и единое как многое и не перестает изумляться этой таинственной антиномичности бытия. Он свободен в своем усмотрении, в своей преданности, в своем благорасположении к зову вещей, но вместе с тем податлив и послушен велению открывающейся в них сущности. Он именует вещи в силу того, что способен явственно различать, провидеть в них идею, дремлющую одновременно и в нем самом. Поэт буквально продирается сквозь

языковые дебри общих понятий и готовых конструкций мысли, сопротивляясь и повинуюсь, изрекает глубинные слои речений, самым языком как органом речи осязает язык в его естестве. И в данном плане его отрешенность от эмпирической языковой среды — автоматического, мертворожденного, не мыслящего слова, этой навязанной извне, всем равно присущей материальной оболочки, незаметно становящейся нашими внутренними, духовными оковами, — должна быть поистине предельной. Философская мысль в своем совершении акта отстранения от уже продуманного до себя мира все же пользуется языком, не отмежевывается от «чужих слов» окончательно и бесповоротно, не всматривается скрупулезно в каждый элемент того, посредством чего себя выражает, не составляет с языком нерасторжимого единства. Она, в конце концов, предполагает общий терминологический и категориальный аппарат и может быть переведена и передана другими словами, не без того, конечно, что и здесь есть исключительные случаи, но их значительно меньше, чем в поэзии. Мысль же поэтическая непременно от этого чужого и чуждого, продуманного до себя мира вновь и вновь отрекается, она рождается из тьмы языкового хаоса, из «вечной неготовности бытия» (М. Бахтин). Отрешенная от всеобщего, в страхе и трепете, она всегда впервые узнает себя и осваивается в каждом звуке, созвучии, сцеплении смыслов, паузе, интонационном движении — в каждой мельчайшей крупинке смыслового. И в итоге сущность именуемой поэтом вещи явственно высвечивается, ощутимо присутствует в самом теле стиха, в самом звуковом образе произведения. Ни перевести, ни пересказать другими словами поэтическую мысль невозможно. Она необратимо единственна в своем роде: только так и никак иначе. В случае перевода мы имеем дело с совершенно другой языковой материей и, соответственно, с другим видением, другим произведением.

Конечно, далеко не каждый поэт на такой путь становится, но к тому способу стихосложения, который представлен творческим наследием Цветаевой, сказанное имеет самое непосредственное отношение не только потому, что Цветаева была прямо-таки целиком и полностью подвержена языковому наитию и неукоснительно следовала диктату речи и языка, но — прежде всего — потому, что ее мироощущение формировалось в той сфере, где таинственным образом переплетаются *стих-слово-жизнь-смерть*. Стихосложение для Цветаевой — это одновременно и упражнение в смерти, и упражнение в жизни; и обретение опыта посмертного существования, и единственно возможная попытка выживания, изживания через слово преследовавшего ее демона самоубийства, своего рода попытка спасения. Именно здесь находятся неиссякаемые истоки ее тематического и образного выбора: Эвридика, без уст и ланит, бесповоротно сложившая ложь лицемерия, Сивилла, выжженная, выбывшая из живых, отдавшая себя на службу Божественному глаголу, а не здравствующий, зрячий, неколебимо преданный земному свету Орфей. А если и Орфей, то только в том его бытийном измерении, где он лишь канал идущего чрез него голоса, где он — уже сам голос, отсоединившийся от телесной оболочки, оторвавшийся в своем неистовстве от поющего, голос, уже причастный инобытию и через слово-песнь инобытие извещающий. Отсюда и нисколько не декларативное, не показательное, но в ходе многолетнего поэтического опыта выношенное признание, запечатлевшее умирание как явление подлинной, не могущей быть во всей полноте запечатленной жизни, жизни, безостановочно, необратимо переходящей в стих, в саму кровь, влагу бытия, питающую бесконечный поток

вновь нарождающихся форм: «Вскрыла жилы: неостановимо, / Невосстановимо хлещет жизнь <...> Через край — и мимо / В землю черную, питать тростник. / Невозвратно, неостановимо, / Невосстановимо хлещет стих» [8, с. 315].

Смерть-жизнь-стих — три составляющих образуют единство, их расположение и проговаривание в линейной, причинно-временной последовательности крайне условно и связано только лишь с нашими человеческими возможностями изъясняться так, а не иначе. На самом же деле они взаимопроникают друг друга, друг без друга невысказаны в своем происхождении, как невысказаны друг без друга *смерть-жизнь-философское делание*. И Платон обладал великим интеллектуальным мужеством в этом своем странном, совершенно непонятном для людей делании сознаться. Не менее великое мужество, мужество поэтическое, требовалось и от Цветаевой, чтобы это крайней важности делание по возможности адекватно, непосредственно в стихе запечатлеть. Это и есть достойный со стороны поэзии ответ, проливающий свет не только на саму поэзию, но и на философию, которой есть чему у поэзии поучиться и в своем совершении акта отстранения от продуманного до себя мира наконец отказаться от автоматического, мертворожденного, не мыслящего слова, ибо мысль и слово — вещи нераздельные. И если кому-то непонятно, какой именно смерти всей душой желают равно философы и поэты, то это вовсе не удивительно, ибо и те и другие все же вынуждены изъяснять неизъяснимое, однако с той существенной разницей, что философия сознательно рефлектирует, разъясняет еще при этом и самое себя, тогда как поэзия, повинувшись роковой необходимости, разъяснять себя не способна. Здесь кроется их исконный и нескончаемый спор. Выяснять, на чьей стороне сила, а на чьей слабость в отношении такого рода величин, точно уж не благотворно: сила при определенном стечении обстоятельств может обернуться слабостью, тогда как слабость может проявиться и в качестве великой силы. Но в этом исконном прении есть и глубинное согласие, ибо и та и другая, каждая по-своему, есть *прижизненное умирание и упражнение в смерти не ради самой смерти, а ради того, чтобы провидеть подлинную, таинственную, постоянно ускользающую, расходящуюся многими путями и невидимыми тропами жизнь*. И поскольку поэт и философ сознают этот единственно возможный способ вчувствования, вживания и буквально выживания в мире, постольку они вступают в соприкосновение с живой действительностью в ее неисчислимой полицентричности и вездесущей ценности нераздельно и неслиянно сосуществующих, непрерывно умирающих и возрождающихся форм бытия.

Литература

1. Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 143–169.
2. Бланиш М. Пространство литературы М.: Логос, 2002. 288 с.
3. Бродский И. А. Десяносто лет спустя // Сочинения Иосифа Бродского СПб.: Пушкинский фонд, 2000. Т. 6. С. 317–361.
4. Соболевская Е. К. Миф об Орфее, или Скобка о повороте // Доξα / Докса: сб. науч. праць з філософії та філології. Одеса, 2003. Вип. 4. С. 372–385.
5. Андрей Белый. Орфей // Труды и дни. М.: Мусагет, 1912. № 1. С. 63–68.
6. Андрей Белый. Песнь жизни // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 167–177.
7. Иванов В. И. Орфей // Труды и дни. М.: Мусагет, 1912. № 1. С. 60–63.

8. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 2. 591 с.
9. Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради / подгот. текста, предисл., примеч. Е. Б. Коркиной, И. Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997. 639 с.
10. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. 798 с.
11. Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. 815 с.
12. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. 718 с.

Для цитирования: Соболевская Е. К. Цветаева versus Платон (поэзия как упражнение в смерти) // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2016. Вып. 2. С. 50–62. DOI: 10.21638/11701/spbu17.2016.206

References

1. Ivanov V.I. Dve stikhii v sovremennom simvolizme [Two Elements in Contemporary Symbolism]. *Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe [Native and Universal]*. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp.143–169. (In Russian)
2. Blansho M. *Prostranstvo literatury [The Space of Literature]*. Moscow, Logos Publ., 2002. 288 p. (In Russian)
3. Brodskii I. A. Devianosto let spustia [Ninety Years Later]. *Sochineniia Iosifa Brodskogo [The works of Joseph Brodsky in 7 volumes]*, St. Petersburg, Pushkinskii fond Publ., 2000, vol. 6, pp.317–361. (In Russian)
4. Sobolevskaia E. K. Mif ob Orfee, ili Skobka o povorote [Myth about Orpheus, or The bracket about turn back]. *Δοξα. Doksa: zb. nauk. prats' z filosofii ta filologii. Vip. 4 [Δοξα: coll. scientific works on philosophy and philology]*. Odesa, 2003, pp.372–385. (In Ukraine)
5. Andrei Belyi. Orfei [Orpheus]. *Trudy i dni [Works and Days]*. Moscow, Musaget Publ., 1912, no. 1, pp.63–68. (In Russian)
6. Andrei Belyi. Pesn' zhizni [The song of life]. *Andrei Belyi. Simvolizm kak miroponimanie [Andrey Belyi. Symbolism as worldview]*. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp.167–177. (In Russian)
7. Ivanov V.I. Orfei [Orpheus]. *Trudy i dni [Works and Days]*. Moscow, Musaget Publ., 1912, no. 1, pp.60–63. (In Russian)
8. Tsvetaeva M. I. *Sobr. soch.: v 7 t. T. 2 [Collected works in 7 volumes. Vol. 2]*. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994. 591 p. (In Russian)
9. Tsvetaeva M. I. *Neizdannoe. Svodnye tetradi [The unpublished. Summary writing-books]*. Podgot. teksta, predisl., primech. E. B. Korkina, I. D. Shevelenko. Moscow, Ellis Lak Publ., 1997. 639 p. (In Russian)
10. Tsvetaeva M. I. *Sobr. soch.: v 7 t. T. 6 [Collected works in 7 volumes. Vol. 6]*. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995. 798 p. (In Russian)
11. Tsvetaeva M. I. *Sobr. soch.: v 7 t. T. 3 [Collected works in 7 volumes. Vol. 3]*. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994. 815 p. (In Russian)
12. Tsvetaeva M. I. *Sobr. soch.: v 7 t. T. 5 [Collected works in 7 volumes. Vol. 5]*. Moscow, Ellis Lak Publ., 1994. 718 p. (In Russian)

For citation: Sobolevskaya E. K. Tsvetaeva versus Plato (poetry as an exercise in death). *Vestnik of Saint-Petersburg University. Ser. 17. Philosophy. Conflict Studies. Culture Studies. Religious Studies*, 2016, issue 2, pp. 50–62. DOI: 10.21638/11701/spbu17.2016.206

Статья поступила в редакцию 30 ноября 2015 г.