

## Ф. И. ТЮТЧЕВ В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Т. М. ГЕВОРКЯН

Как известно, в разножанровой своей прозе Марина Цветаева вновь и вновь возвращалась к вопросам эстетики творчества, возводила постепенно здание своей концепции искусства. «Героями» ее размышлений о поэтическом творчестве становились и современники, и классики прошедшего XIX века, русские поэты и поэты европейские. По праву личного предпочтения, оглядываясь назад, обращалась Цветаева преимущественно к Пушкину, Гёте, Гёльдерлину, Гейне, Лермонтову. Среди ее «главных героев» Тютчева *по видимости* нет. Но видимость эта обманчива. И происходит она оттого, что Тютчев в цветаевских статьях не оказывается объектом развернутого отдельного разговора: он либо упоминается почти вскользь, либо цитируется, подчас безымянно. Между тем цепочка этих упоминаний и цитаций «прошивает» весь многолетний цветаевский разговор об искусстве и по окончании его — при ретроспективном взгляде — складывается в связную и, я бы сказала, внушительную картину. Тем не менее, насколько знаю, ни сам факт, ни тем более полный разворот «присутствия» Тютчева в эстетической теории Цветаевой не становился до сих пор предметом исследовательского интереса, что объясняется, на мой взгляд, лапидарностью ее высказываний о нем, кажущейся попутностью упоминаний, которые на фоне богатейшего и, главное, явного, воочию явленного материала, связанного, например, с Пушкиным, Гёте, Рильке, Пастернаком, отодвигаются на периферию — вплоть до полного небрежения ими. Это основная причина.

Но есть и другая: архив Цветаевой далеко не весь еще изучен, даже та его часть, которая сохранилась. До сегодняшнего дня продолжают выходить тома из серии «Марина Цветаева. Незданное», каждый из которых добавляет к нашему знанию новые штрихи, драгоценные порой детали цветаевского наследия. Вот и в последнем томе, увидевшем свет в середине 2001 года<sup>1</sup>, нашлись два неизвестных до тех пор упоминания Тютчева. Первое из них относится к 1923 году. Цветаева годом раньше покинула Россию. Теперь она в Чехии. Думает о революции, о своей русскости, о предках (не по крови), то есть о дорогом ей в предыдущих поколениях России, о малозначительности даже очень крупных количественно материальных потерь, нанесенных революцией людям высокого духовного склада, об осмысленной (и потому, в ее глазах, корыстной) гибели *за* что-то или кого-то, и — в противоположность ей — о бескорыстном самопожертвовании *во имя*. А дальше в этом многослойном, сложном контексте следует такая запись:

**«Сила любви определяется ее невозможностью терпеть.  
Убеждена, что в моих стихах множество совпадений.  
Тютчев и я 17 лет»<sup>2</sup>.**

<sup>1</sup> Марина Цветаева. Незданное. Записные книжки. Т. 2, М., 2001.

<sup>2</sup> Указанное издание, с. 279.

И вторая запись, сделанная десятью годами позже: после перечисления (в столбик) нескольких лиц (известных и безымянных) идут инициалы кн. Волконского и сразу вслед за ними — известнейшие строки Тютчева:

**Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.**

Упоминание имени Тютчева да еще в столь однозначном сопоставлении с собой (единственное в опубликованных текстах Цветаевой), какое мы имеем в первом случае, требует не отдельного разговора даже, а целенаправленного исследования, поиска недостающих звеньев. Их наличие и характер можно с большой долей вероятности предположить, но этого в данном случае мало: их надо найти. Не ставя себе такой задачи в настоящий момент, отметим другой аспект — очевидный, в доказательствах не нуждающийся. Именно в 1923 году Тютчев впервые цитируется в цветаевской прозе, и, как будет видно из дальнейшего, в той же практически связи, в какой примерно в это же время упоминается в записной книжке. А проза эта не что иное, как статья «Кедр», посвященная книге кн. С. М. Волконского «Родина». Из этой статьи мы, между прочим, узнаем, что Тютчев был «одним из настольных поэтов Волконского»<sup>3</sup>, а у исследователя творчества Цветаевой В. Швейцера в дополнение к этому прочтем: «Мальчиком в гостинной своей матери С. М. Волконский видел и слышал самого Тютчева!»<sup>4</sup>. Так что соседство инициалов Волконского со строками Тютчева во второй записи вряд ли теперь, после всего сказанного, покажется совсем случайным. Тем более что и самое первое обращение Цветаевой к Тютчеву, относящееся к 1921 году, так или иначе связано с Волконским.

Думаю, необходимо хотя бы вкратце сказать об этом человеке, с которым Цветаева познакомилась в 1919 году в пореволюционной Москве: «Сергей Михайлович Волконский, шестидесятилетний внук декабриста. Писатель, театральный деятель, теоретик и практик декламации..., ритмики, сценического жеста. Благодаря покровительству Станиславского... в 1919 — 1921 гг. он преподавал студентам эти предметы в Москве. Высокообразованный человек; страстный путешественник... Молодость духа, неспособность к унынию, полное отсутствие усталости от жизни... Интерес Цветаевой к Волконскому естественен... Волконский олицетворял в глазах Цветаевой старый мир, мир благородных и мудрых «отцов», «уходящей расы»<sup>5</sup>. Знакомство это, ставшее большим событием в жизни Цветаевой, переросло со временем в дружбу, продлившуюся много лет — вплоть до смерти Волконского в 1939-м.

Но вернемся к началу знакомства. Еще тогда, в Москве, книга Волконского «Разговоры» вызвала у Цветаевой ассоциацию с книгой И. П. Эккермана «Разговоры с Гете в последние годы его жизни», в связи с чем в черновой тетради появилась следующая запись: «Но книгу, которую я от Вас хочу — Вы ее не напишете, ее мог бы написать кто-нибудь из Ваших учеников, при котором Вы бы думали вслух. (Мысленно: только я!) Гете сам бы не

<sup>3</sup> **Марина Цветаева.** Собр. соч. в семи томах, М., 1994 — 1995, т. 5, с. 260. Далее ссылки на это издание даются в скобках: римской цифрой — том, а арабской цифрой — страница.

<sup>4</sup> **В. Швейцер.** Быт и бытие Марины Цветаевой, «Синтаксис», Париж, 1988, с. 264.

<sup>5</sup> **Анна Саакянц.** Марина Цветаева. Жизнь и творчество, М., 1997, с. 244 — 245.

написал книги о нем Эккермана». И дальше — о Волконском: «Породы Гете — и горечь та же — в броне. И щедрость та же — только в радости. (У людей — наоборот!) И то же слушание природы, послушание ей»<sup>6</sup>. Послушником, учеником к *такому* учителю с радостью пошла Марина Цветаева, и о том, в чем выразилось ее *послушание*, другая запись: «Переписывала ему начисто — из чистейшего восторга и благодарности — его рукописи... и ни строки своей не писала — не было времени — и вдруг прорвалась Учеником» (II, 494). Имеется в виду стихотворный цикл «Ученик», посвященный Волконскому, но выходящий далеко за пределы личной обращенности, вписавшийся в уже начатый Цветаевой к 1921 году разговор о поэте, его предназначении и «земных приметах» его существования (достаточно вспомнить написанный за месяц до этого «Роландов рог»).

Так вот, второму стихотворению этого цикла, единственному, *определенно* связанному с темой творчества, предпослан эпитаф из Тютчева, начало первой строки «Видения» — «*Есть некий час...*». Для Тютчева это момент «всемирного молчанья», ночного беспамятства суши, и он же — «час явлений и чудес», «пророческих снов», тревожащих «девственную душу» Музы. Словом, это миг творчества и одиноких, богами ниспосланных прозрений поэта. Знаменательно, что, «укротив» в себе творческую «гордыню», взявшись играть непривычную роль ученика не при богах, а при земном Учителе, Цветаева на первый взгляд совсем несвоевременно апеллирует к «некоему часу» Тютчева и наперекор его однозначности, однонаполненности обозначает им *ряд* моментов и состояний. Она делает тютчевский *час* своеобразным рефреном своего стиха, вместо неопределенно-определяющего «*некий*» дает ему разные градационные определения, но неизменно возвращается к нему в каждой строфе («Есть некий час — как сброшенная клаж», «Торжественно-неотвратимый» «час ученичества», «высокий час», «О этот час, на подвиг нас — как Голос / Вздымающий...», «И час веселый пробил»), соотнося его на протяжении всего стиха с ученичеством. И лишь в последних двух строках, прощаясь с мимолетной передышкой (то ли реально бывшей, то ли пригрезившейся) под эгидой земного Учителя, приходит она к подлинно тютчевскому «*часу*» (значение которого, кстати, и в «Видении» раскрывается только в концеюм двустихии), наделив его определением «*верховный*» и проговорив умолченное у Тютчева — «*одинокий*»:

**Благословен ему грядущий следом  
Ты — одиночества верховный час!**

Нет ли, однако, несоответствия между эпитафом и стихотворением, нет ли спора между ними, не размывается ли тютчевский «час» в цветавской череде «часов»? Думаю, что нет, ибо для Цветаевой попытка ученичества *внутри* творчества, и исток такой попытки в predetermined «одиночестве верховного часа», который ведь только так называется — на самом деле это вся жизнь поэта, и кто, как не Тютчев, испытал это на себе сполна? Мне уже доводилось писать о «римских каникулах», которые душа поэта пусть иллюзорно обретает в земном ученичестве<sup>7</sup>, поэтому здесь ограничусь следующим: временный отказ от творческой «всемощности» и порыв к ученичеству

<sup>6</sup> Марина Цветаева. Неизданное. Сводные тетради, М., 1997, с. 15–16.

<sup>7</sup> См. статью «Судьба, судьбы, судьбе...» в нашей кн.: На полной свободе любви и дара, М., 2003, с. 348–352.

закономерен, по Цветаевой, для великих поэтов; она находила его и у позднего Рильке, о чем писала Пастернаку в 1927 г. Тогда же, в 1921-м, сблизив Волконского с Гете и увидев в первом своего Учителя, сама Цветаева отождествилась только с Тютчевым (который, кстати, переводя «Фауста», проходил своеобразное «ученичество» у Гете) и с тех пор, по сути, не расставалась с ним вплоть до самого конца многолетнего своего разговора об эстетике творчества.

Совершенно закономерно — и снова в соседстве с Волконским и Гете — возникают имя и строки Тютчева в статье 1923 года «Кедр». Имея в виду Записную книжку того же года, можно сказать: и в соседстве с самой Цветаевой. Ибо есть в ней запись о себе, практически дублирующая то, что сказано в статье о Волконском, то, чем и вызвана цитация Тютчева. Вот эта запись: «У меня где-то на Полянке — свой дом... Первое, что я сказала, когда началась Революция Сереже (Сергей Эфрон, муж Цветаевой. — Т.Г.) — Слава Богу! Теперь, раз его нет, не нужно платить налогов! (Собирать доходов — что то же)... Отнять у меня дом — это один из щедрейших даров — мне — Революции»<sup>8</sup>. А в статье читаем: «От второго же Адамова проклятия — праха (десяти тысяч десятин (земли, то есть поместий. — Т. Г.) и перед Богом и людьми за них ответственности) любезно освободила кн. Волконского Революция». И далее — в объяснение своей позиции по отношению к отнятому имуществу — Цветаева скажет: «Мое сокровенное... желание — это, чтобы все поняли, что у большого ничего не возьмешь, что не подведомственны руке человека неруководные крепости и недоказуемые угодья Духа... Перстень, кресло карельской березы, портреты бабушек, картины, десятины — да разве это *я?*» (V, 60). «От позора» «защищать и оплакивать» отнятое Революцией имущество, равно как и от тоски по отнятой той же Революцией Родине может спасти лишь *отрешение* — в первом случае, от ненастного и, главное, не сущностного («да разве *это* я?»), а во втором — от убеждения (заблуждения!), что Родина «вне нас». Унести ее с собой, в себе — и она лишится узости земных границ и получит беспредельность личного сознания» (V, 60), унести и взглянуть в прощальном обороте на потерявшие прежние «признаки» и «меты», но наперекор всему и всем родные все-таки пределы. А об отрешении «лучше, чем у кого-либо, сказано у Тютчева», и потому в разговор о Родине и Революции вписываются лирические, чуждые всякой политике строки Тютчева:

**...И странно так на них глядела,  
Как души смотрят с высоты  
На ими брошенное тело.**

Но, может быть, и не только потому. Достаточно вспомнить отношение Тютчева к Революции, его убежденность: или Россия, или Революция, и задуматься о том, что бы оставалось самому Тютчеву, произойди Революция в его эпоху, как не смотреть на растерзанное тело России с высоты ее же, в нем самом дышащего духа. Но это так — в порядке отступления, если угодно, лирического и, по всей видимости, вне прямой связи с мыслью и намерением Цветаевой, хотя и в явственной соотнесенности с ее контекстом.

Между тем, возвращаясь к цветаевской статье, мы увидим, что тема «взгляда с высоты» в ней отнюдь не случайна и имеет свое продолжение — уже с подключением Гете. Говоря о книге Волконского, Цветаева отмечает

<sup>8</sup> Марина Цветаева. Неизданное. Записные книжки, т. 2, с. 275 — 276.

ее заземленно-бренную основу, поражается тому, как бытовое, злободневное превращается в ней — личностью автора преобразившись — в «божественный документ», и находит в этом «основное родство» Волконского с Гете, для которого «все быстротечное — символ, сравнение». И дальше — с очевидным подключением себя, Волконского, Тютчева — пишет: «Гете на жизнь смотрел не «со стороны», а — с высоты... Со стороны глядя — только одну сторону и увидишь! Это лучше, конечно, чем смотреть из гущи (церковной ли, базарной — едино!), но... Войдя в храм, мы не найдем лучшего места, нежели хоры: и к куполу ближе — и алтарь не заслонен спинами. Хоры менее высокомерны, чем первые места на плоскости! Хоры — это уединение, первые места на плоскости — утверждение своих бранных земных прав. Революция первых вольна сделать последними, высших она никогда не делает низшими. Взгляд с хор — взгляд божеский...» (V, 264).

Точка стояния и обзора — *над* «гущей» и *под* сводом купола — объединяет с очевидностью всех «героев» статьи, включая и автора, — они все в ней *совпали*. И пусть пока взгляд, брошенный с этой точки, видится Цветаевой «божеским». Но совпали-то в ней поэты. Пройдут годы, и в 1932-м, обобщая, хоть и адресуясь к одному поэту — только что ушедшему из жизни Максимилиану Волошину, она навсегда закрепит за ним промежуточный этот форпост — между небом и землей. Толчком послужит на сей раз реальное местонахождение могилы Волошина, отсюда и пойдут расширительные смыслы:

**Ветхозаветная тишина,  
Сирой полыни крестик.  
Похоронили поэта на  
Самом высоком месте.**

.....  
**Всечеловека среди высот  
Вечных при каждом строе.  
Как подобает поэта — под  
Небом и над землею.**

Но чтобы расширительные смыслы этих строф были ясны, нужно вернуться немного назад и прочитать — в соответствующих контекстах — *еще дважды* процитированные в цветаевской прозе строки Тютчева — «Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело». В зафиксированной ими «высоте» Цветаева определенно нашла какое-то в ее эстетике необходимое обозначение творческой «топографии» — иначе не возвращалась бы к ним с такой настойчивостью. Так вот, спустя восемь лет после «Кедра» она приведет их в первой части мемуарного очерка «История одного посвящения», части, которая будет называться «Уничтожение ценностей» и на «бытовом» уровне будет в некоторой степени корреспондировать с «сюжетом» тютчевского стихотворения: и там, и тут перебираются старые бумаги. Только у Цветаевой это не письма (чужие и — на самом деле — *не* уничтожаемые), а рукописи (сжигаемые рукописи, в том числе и свои). Заметим, кстати, что в жизни Тютчева был эпизод, куда прямее соотносящийся с цветаевским очерком: в 1833 году он, по его признанию, случайно сжигает вместе с ненужными бумагами большую часть написанных к этому времени стихов и переводов. Впрочем, знала ли об этом Цветаева — нам неизвестно. Так что ограничимся очевидным, связью: стихотворение Тютчева — проза Цветаевой. Так вот, оттолкнувшись от не слишком убедительного бытового сходства, но из «быстротечно-

го» извлекая при этом «символ», Цветаева в своем очерке скажет: «Тело писателя — рукописи». Пока, правда, символика останется только заявленной, но не проясненной.

Однако спустя еще немного времени, процитировав все ту же тютчевскую строфу в «Искусстве при свете совести», Цветаева сразу после нее признается: «Так я когда-нибудь, нет, так я уже, порой, гляжу на свои стихи» (V, 362), то есть сверху, отрешенно, как на «покинутое *тело*». Смысл сказанного и на сей раз не лежит на поверхности, и потому очень важно разобраться с контекстом (исключительно насыщенным и сложным), в котором это прозвучало. В «Искусстве при свете совести» — главном эстетическом манифесте Цветаевой — есть главка «Точка зрения». Она, если можно так выразиться, о шкале телесно-душевно-духовных высот, о местонахождении искусства и, естественно, самого поэта на этой шкале. За одну главу до нее шла «Попытка иерархии», глава, где были Цветаевой установлены три ранга поэтов: большой поэт, великий и высокий. Назвав поэтов, стоящих на одной из ступеней этой иерархии «высокими», Цветаева тем самым уже обозначила *вертикаль*, местонахождение на которой и становится определяющей для оценки поэта, причем вертикаль духовно-личностных ценностей. Из рассмотрения в этом плане ею сразу же исключается «большой» поэт, ибо для него «достаточно большого поэтического дара», духовно-личностный состав такого поэта в счет не идет, то есть, надо понимать, на вертикаль его выносить не приходится — он ей не соответствует изначально. Таким образом, дальнейший разговор о шкале высот, точнее, о смещениях на этой шкале, будет относиться только к «великим» поэтам и «высоким». Причем, заметим это, «высокий» поэт может быть носителем очень скромного дара, в нем небольшая поэтическая одаренность компенсируется личностью — «внутренней ценностью», не витанием даже, а «обитанием в облаках».

Так вот, в самом начале главки «Точка зрения» читаем: «По отношению к миру духовному — искусство есть некий физический мир духовного. По отношению к миру физическому — искусство есть некий духовный мир физического... *Откуда смотреть?*» (V, 361).

Откуда смотрит поэт, мы уже знаем: с «хоров», равно ощущая *над* собой свод (небесный ли, духовный — едино!) и *под* собой гущу земной жизни, неодухотворенных стихий. Этот относительный уровень *высоты* — уровень души, на этом уровне и рождается искусство. С земли (обиталища плоти) — он воспринимается как небо, ближе к земле, но все-таки небо. С неба (обиталища духа) — он воспринимается как почти земля, «с самого веру — совсем земля». На *почти* земле и разворачивается «все событие стихов», ибо все оно — «от наития поэта до восприятия читателя — целиком происходит в душе, этом первом, самом низком небе духа» (V, 361). Для большинства людей и для немалой части поэтов, в том числе и «больших», это «низкое небо духа» и есть предельная высота взлета.

Но увидеть *отсюда* «самособытие искусства», испытующе взглянуть на себя и на других поэтов — дело невозможное, ибо опять получится — «из гущи». Нужно еще одно отрешение, еще один «отвес — отказ — высоты». Цветаева убеждена в том, что далеко не все поэты на него способны, ибо одушевленность (в поэте очень сильная!) не предполагает обязательную одухотворенность. Когда же все-таки одна с другой сосуществуют, совпадают, когда душа, изливающаяся стихами, ощущается «*почти* плотью», когда взгля-

нуть на себя-поэта *сверху* все-таки удается, то смотрит, словами Цветаевой, «высшее во мне — на низшее во мне. И что же мне остается от этого лица-зрения — как не изумиться... или не узнать.

Брала истлевшие листы  
И странно так на них глядела,  
Как души смотрят с высоты  
На ими брошенное тело.

Так я когда-нибудь буду, нет, так я уже, порой, гляжу на свои стихи...» (V, 362).

То, что цветаевское «узнать» (да еще и после многоточия) относится не только (а может быть, и не столько!) к строкам, далее приведенным, но и к самому Тютчеву, которого на *этой* высоте встретила, сомнений, кажется, не вызывает. А, следовательно, не поименованный Цветаевой в «Попытке иерархии», Тютчев для нее — среди «великих» или «высоких» поэтов. Вторые исключаются сразу: достаточно свериться с их опознавательными знаками, из которых возьмем для краткости только один — «чисто-духовность» — и увидим, что мыслитель, философ, политик Тютчев к этому типу никак не сводится.

Итак, на *той* высоте Цветаева встретила великого поэта Тютчева, причем, прижизненного, середины XIX века Тютчева. Временное уточнение в последнем предложении («нет, так я *уже*... гляжу») тому свидетельством, ибо, относясь к живому, живущему еще поэту — к самой Цветаевой, оно одновременно удостоверяет саму возможность такого «посюстороннего» взгляда для немногих поэтов. И среди этих немногих Тютчев — в данный, во всяком случае, момент цветаевского разговора об искусстве — первый, в каком-то смысле даже единственный: она ведь смотрит *его* глазами, *его* словами называет увиденное, то есть вместе с ним, присоединившись к нему всего столетие спустя, смотрит на стихи как на «*тело*» поэта. И ничего от произвола или случайности в такой встрече именно с Тютчевым нет. Кто в русской поэзии равен по высоте и пронизательности испытующего взгляда автору стихотворений «Видение», «Странник», «Mal'aria», «Silentium», «Тени сизые смесились», «Не то, что мните вы, природа», «Душа моя — Элизиум теней», «О вещая душа моя!» да и многих других?

Совсем не случайно именно с Тютчевым вместе смотрит Цветаева на стихи как на «*брошенное* тело». Не за давностью лет «брошенное», как те старые (к тому же чужие!), когда-то драгоценные письма, которые женской рукой перебираются в его стихотворении. И не с переходом в иной мир «брошенное», то есть оставленное в мире земном как овеществленный плод душевной работы. Но «брошенное» — как «низшее в себе», ибо смотрит создатель — на созданное, сказавший — на сказанное. Конечно, не случайно, ибо кто еще из русских поэтов предыдущих поколений мог так же отрешенно взглянуть на свои стихи, как Тютчев, относящийся к ним до неправдоподобности небрежно, теряющий их, случайно сжигающий, для их же сохранности — «избавляющийся» от них, передающий их в чужие руки и на чужое усмотрение, наконец, десятилетиями их не публикующий? Или — с другой, возможно, более сущностной стороны подойдем — как не Тютчев, сказавший: «Мысль изреченная есть ложь»? Кстати, и тут они с Цветаевой совпадают. Вспомним ее строки:

Да вот и сейчас словарю  
Придавши бессмертную силу, —  
Да разве я *то* говорю,  
Что знала, пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте  
Губ, за которым осколки...  
И снова, во всей полноте,  
Знать буду, как только умолкну.

Но вернемся к шкале относительных высот, которую в «Точке зрения» выстраивает и уточняет Цветаева. Чем, по сути, она обернулась? Стройность трехуровневой шкалы (мир физический — мир искусства и души — духовный мир) нарушилась присутствием Поэта, в опыте которого первая ступень слилась со второй, а третья, став реально обжитой (в поэтовой шкале — второй), запросила новой высоты, нового неба, заново обозначенной близости к Учителю, на сей раз *не* земному. Запросила и получила в следующей главе — «Небо поэта». Таким образом, вместо одной шкалы образовались две. И это логично и обоснованно, ибо в первой (общеобслуживающей) нашлось место для поэзии, искусства, но самого Поэта она в себя не вместила, в ней он оказался бы внесистемным, нарушающим системные законы явлением. Но статья-то об искусстве, и начиналась она с утверждения, что «искусство есть та же природа» и никаких привнесенных, в том числе и художником привнесенных, законов она не знает. Напротив, его, художника, существованию в искусстве, в этом «ответвлении природы», должен соответствовать некий внятный закон. И это не наши праздные рассуждения. Цветаева его действительно искала, и в том самом стихотворении из цикла «Ученик», которому предшествовал эпиграф из Тютчева, она десятью годами раньше писала:

**Закон! Закон! Еще в земной утробе  
Мной вожденное ярмо.**

А нашла, похоже, только теперь — во второй шкале телесно-духовных высот, которая дана Художнику, Поэту и ему — творцу в духовной, а не в материальной сфере — соответствует. И в немалой степени благодаря Тютчеву, доступной ему высоте духа нашла.

Любопытно, что в то же примерно время, когда создавалось «Искусство при свете совести», Цветаева записала в тетради свой ответ на реплику Марка Слонима «Поэт — вне порядка вещей». Вот он, этот ответ: «Я бы сказала: он в ином порядке вещей, в порядке иных вещей, остается установить — каких»<sup>9</sup>. И, несмотря на почти полную безнадежность такой попытки, похоже, по-своему, установила. И нам всем показала через трехуровневую шкалу высот, в которую само существование великого поэта вносит новый *порядок*: работа его души происходит на физическом для него уровне (будем точны и скажем вслед за Цветаевой — *почти*), его душа, от физики уже освобожденная, отрешенная, обитает на духовном уровне, а «небо поэта как раз в уровень подножию Зевеса (*верховного* в языческие времена бога. — Т. Г.): вершине Олимпа» (V, 363).

Разве не то же (в точности!) находим мы у Тютчева:

<sup>9</sup> Марина Цветаева. Сводные тетради, с. 475.



О вещая душа моя!  
О, сердце, полное тревоги,  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..

Так, ты — жилища двух миров  
Твой день — болезненный и страстный,  
Твой сон — пророчески-неясный,  
Как откровение духов...

.....  
Душа готова, как Мария,  
К ногам Христа навек прильнуть.

Разве не о том же и у Лермонтова, всегдашнего «изгнанника домашних очагов»: «И в небесах я вижу бога...»? Возможно, вопрос наш только риторический, и не потому, что на него нет ответа, а потому, что, зная ответ, мы привычно относим сказанное поэтами к области метафоры. Да и что еще *нам* остается делать? Цветаева, которая на вершинных своих путях не с нами, а с *ними* (Пушкиным, Тютчевым, Лермонтовым...), зная ответ, берется из области, оставляющей возможность метафорического восприятия, сказанное поэтами вывести, ибо не стихом в данный, во всяком случае, момент говорит то же, что и они, а трактатом, теорией, логической системой, то есть сознательно и целенаправленно *устанавливает*, в порядке *каких* вещей осуществим на земле великий поэт. Установив же этот *порядок* и сравнив его с общеобслуживающим и для всех очевидным, она не удерживается и в продолжение своего диалога с Марком Слонимом говорит о поэте: «он — единственный порядок вещей, все остальное — непорядок».

И еще одну метафору, по сути, пытается поставить на реальную, в этой логической системе прочную основу Марина Цветаева. Метафору бессмертия Поэта. И делает это опять посредством переосмысленных ею (кстати, уже давно, еще в «Кедре» переосмысленных) строк Тютчева. Ведь «брошенное тело», на которое покинувшие их «души смотрят с высоты», обречено только и только тлению, разлука с душой — это и есть смерть. Когда «брошенное тело» — это стихи, неразлучные по закону и порядку их рождения с душой поэта (напомню: «все событие стихов — от наития поэта до восприятия читателя — целиком происходит в душе...»), то смерти ему нет, и не только в иносказательном, но и в физическом смысле. Другими словами (хотя любыми словами говорить об этом, в нашем привычном порядке вещей существуя, по меньшей мере, непривычно), поэты не умирают, потому что их душа остается со стихами (в «событии стихов»), брошенными в «непорядок» земного мира. А в нем для них (для искусства) место есть, и оно обозначено вторым уровнем первой вертикальной шкалы (мир искусства и души).

Если пойти дальше, то придется сказать, что только тогда и входит поэт в *обычный* порядок вещей, когда уходит от людей, оставив им и тело свое и душу — на жизнь вечную оставив, и унеся лишь то, что выбрасывает его самого из любого земного сообщества, то, чему стихи его, брошенные в мир, научить не могут, — возможность *видеть* бога, то есть способность духа уже, а не души. Так что, может быть, так и не умерев, уходит поэт из почти никогда дружелюбного, многолюдного, в земных пределах неизбывного своего одиночества, которое, кстати, и Тютчев, и Цветаева, беря на *себя* груз выбора, тактично называли уединением. Так вот, от уединения устав, уходят туда,

где, по убеждению Цветаевой, «все такие», как она сама.

Разумеется, с общечеловеческой точки зрения, к тому же еще и позитивно научной, все это сплошная метафизика, хотя 200-летие жизни Тютчева, отмечаемое повсеместно в нынешнем году, придает ей до осязаемости реальные очертания. И еще одно «хотя», без учета которого незачем рассматривать Тютчева в системе эстетических взглядов Цветаевой. Вот оно, это «хотя»: именно так думала и чувствовала Цветаева, когда, начиная с «Кедра» и кончая «Искусством...», обращалась за помощью в своих логически-художественных построениях к образности одного и того же стихотворения Тютчева. Может быть, помимо всего прочего, что связывает ее с ним в лирике и требует отдельного, большого разговора, причиной тому прочерченная в этом стихотворении духовная вертикаль, внизу которой находится живой человек с истлевшими листьями в руках, волею поэта глядящий в то же самое время на себя сверху<sup>10</sup>. Скорее всего, так оно и есть, потому что именно в связи с духовной вертикалью спустя еще два года, в 1934-м, снова процитирует она Тютчева, на сей раз в реквиеме Андрею Белому, которого и назовет не как-нибудь иначе, а со всею прямою своего восприятия — «Пленный дух».

Но прежде чем перейти от критико-теоретической прозы Цветаевой к мемуарной, стоит, думаю, подвести предварительный итог всему вышеизложенному, связанному с троекратной цитацией одного тютчевского стихотворения, точнее, одной из него строфы. В «Кедре» через эту строфу выразилась позиция Цветаевой по важнейшему вопросу эстетики творчества: поэт и время. Причем, время катастрофическое, роковое, о котором — знаменитейшие строки Тютчева: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые!». Кстати, Цветаева много позже, уже в 1938 году, испытал на себе разнообразно враждебные веяния роковой эпохи, в письме к приятельнице, помянув Тютчева, решительно от его мнения откестилась: «Вот уж *не* блажен!!!». Да и в 1923-м она от последствий роковой для нее Революции отрещивалась, вместе с «героем» статьи кн. Волконским — отрешалась, находя на этом

<sup>10</sup> Рассматривая разные «пространственные схемы», реализованные в стихах Тютчева и останавливаясь на сюжетах, которые строятся «как движение снизу вверх», Ю. М. Лотман с этой точки зрения дает весьма интересный анализ стихотворения «Она сидела на полу». Он, в частности, отмечает, что в строках «Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело» — «она смотрит на все происходящее и на себя самое — извне и сверху». А еще обращает внимание на перемещение «горизонта текста», которое происходит по ходу развития «сюжета»: сначала автор, точка зрения которого и определяет «горизонт текста», «воспринимался как стоящий перед сидящей на полу героиней», потом, когда «точка зрения героини выносится вверх, над ее физической точкой зрения», а автор говорит о себе «Стоял я молча в стороне / И пасть готов был на колени», «горизонт текста» «опускается вниз, подчеркивая безмерное возвышение «ее» над «я». «И наконец, возлюбленная перемещается в надземный мир теней.., оставляя поэта в земном пространстве».

И хотя дважды наш анализ цветаевского контекста, в который включены строки из стихотворения Тютчева «Она сидела на полу», соприкасался с вышепересказанным анализом Лотмана (взгляд сверху на себя самое и перемещение «горизонта текста», равное цветаевскому «откуда смотреть»), нам не представилось возможным опереться на авторитет крупного ученого, ибо, способом структурного анализа проделанный, разбор тютчевского стихотворения так и не вышел из «пространственных схем» на пространство явных и потаенных смыслов стихотворения. (См. статью «Ф. И. Тютчев. Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» в кн.: Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972.)

пути спасение для поэта. Тютчевское «... И странно так на них глядела / Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело» было там обозначением дистанции, утверждением того, что хотя, как сформулирует она позже, поэт времени принадлежит, но оно над ним не властно.

Стоит заметить, что в первый раз были приведены лишь три строки четверостишия, а первую, пропущенную («Брала истлевшие листы...»), заменило отточие. «Истлевшие листы», рукописи, стихи — не они были сейчас важны для Цветаевой. «Странно глядела» она в ту пору не на них, а на обступивший ее революционный хаос. Кстати, при цитации допущена была неточность: вместо — «И *чудно* так на них глядела» в оригинале, Цветаева и тогда и позже (все три раза!) пишет: «И *странно* так на них глядела». Вероятнее всего, ошибка памяти. Хотя... Во всех ее контекстах, каждый раз по новой причине, «странно», пожалуй, больше подходит и в какой-то степени участвует даже в новой метафоризации оригинала. Так, в «Кедре», где цитация начинается с этого именно, измененного, слова, оно оказывается на выделенной, акцентированной позиции и вызывает две смысловые, со временем Революционным и с отрешением от него связанные, ассоциации. Одна — методическая: *странно* преобразившийся мир — *странный* на него взгляд. Другая — этимологическая, ибо от слова «странный» произошел термин *остраннение*, обозначающий художественный прием — описание чего-то знакомого так, как будто увидено оно впервые. Очевидно, что до неузнаваемости измененная в Революцию Россия давала для такого восприятия более чем веские основания. Поэтому если и ошибкой памяти вызвана неточность цитации, то эта была вещь ошибка, по отношению к собственно цветаевскому тексту — и вовсе не ошибка, но напротив, приведение в соответствие. И — что немаловажно — Цветаева, по сути, не слишком погрешила и против тютчевской строки, ибо семантически слова «странно» и «чудно» близки, в одном из своих значений (именно в том, которое имеется в виду у Тютчева) они почти соприкасаются.

Теперь вернемся к ее функции. Об одной, изначальной, уже сказано — прояснение отношений поэта со временем. На этом этапе сюжета статьи тютчевские строки идут навстречу автору и «герою» «Кедра» — двум современникам Революции, то есть времени, потребовавшему выработки некоего нового к нему отношения. Пока как будто только человеческого, а не творческого. Позже, с подключением Гете, контекст расширится, и все та же цитата окажется вовлеченной (опосредованно, но определенно вовлеченной) в другую проблему эстетики — отношение искусства к действительности. Конечно, окрашенность конкретно-временной действительностью остается и на этом этапе, но ею не исчерпывается. Однако, заметим это, в обеих функциях цитата из Тютчева «обслуживает» такой аспект эстетики, который берет поэта (поэзию) в его соотносительности с внележащим миром. Поэт (человек) смотрит на *мир*, ищет и находит точку для его обзора и, следовательно, для своего по отношению к нему местонахождения. Очевидно, что первая строка тютчевского четверостишия — «Брала истлевшие листы» — была здесь неуместна, ибо в ней заложен совсем другой объект «взгляда» вообще и «взгляда с высоты» в частности.

Эта строка появляется, как мы помним, в «Истории одного посвящения» в связи со сжигаемыми старыми бумагами, на которые — прежде чем бросить их в огонь — две женщины (сама Цветаева и ее приятельница Е. А. Из-

вольская) смотрели «странно» и отрешенно, как бы с высоты прощания. Обратимся к окружающему цитату контексту:

«Ключья, ключья, ключья, ключья, ключья. Сначала белые, потом черные. Посередке решетки кавказское, с чернью, серебро: зола.

Брала истлевшие листы  
И странно так на них глядела,  
Как души смотрят с высоты  
На ими брошенное тело.

Тело писателя — рукописи. Горят годы работы. Та («героиня» Тютчева. — Т. Г.) только письма — чужое остывшее сердце, мы — рукописи, восемнадцатилетний труд *своих* рук — жожем!» (IV, 131).

Слово «зола» в цветаевском тексте становится толчком к цитате: переключившись с тютчевским «И, как остывшую золу, / Брала их в руки и бросала», оно высвечивает сходство той ситуации с нынешней. Возникает потребность сказать о своей, нынешней, стихами Тютчева, но первая строфа, откуда «остывшая зола», уже в собственном, цветаевском, тексте исчерпана — бумаги уже брошены в огонь, они уже стали золой, истлели. Значит, важны теперь не они, а то, *как* ко всему происходящему относится, *как* на него смотрит хозяйка бумаг. Отсюда переход ко второй у Тютчева строфе — «Брала истлевшие листы...», последнее слово которой наводит, наконец, Цветаеву на мысль о несходстве двух ситуаций, причем, совсем не на то несходство, которое лежит на поверхности «сюжета»: «та» писем не сжигала. От этого, корневого несходства она легко отвлеклась, даже как будто его не заметив. Но слово «тело» заставило ее увидеть другое различие, «та» *не свое* (не ею написанное — «чужое сердце») в руках держала, на *не свое* смотрела с высоты, как на брошенное душой тело. То ли дело они (сама Цветаева и Извольская) — *свои* рукописи, свое *тело* предавшие огню, на него сверху отрешенно глядящие. Любопытно, что «огонь», сожжение, то, от отсутствия чего у Тютчева так легко отвлеклась в этот момент Цветаева, в дальнейшем уйдет и из ее поля внимания. Уйдет, и в результате останется самое для ее эстетики важное — взгляд с высоты на написанное тобой же и на себя самое.

Таким образом, возникший здесь, в «Истории одного посвящения», ряд лексических, зрительных, «сюжетных» ассоциаций, неизбежная в их присутствии смысловая трансформация приводимой цитаты, ситуативно проговоренное здесь «тело писателя — рукописи» навели Цветаеву позже, уже в «Искусстве при свете совести», на окончательный вариант прочтения и применения тютчевского образа — такого глубокого и многозначного. Во всяком случае, почва для нового прочтения была готова. И потому, когда в труднейшем пункте трактата об искусстве Цветаева ищет «точку зрения» на поэта, она — сама поэт — находит ее, «узнав» себя-поэта в тютчевской «героине». И таким образом решает для себя еще одну фундаментальную проблему эстетики творчества — *что* есть поэт в системе внележащего мира, каков порядок его существования в этом мире, его ухода из него.

И после всего этого, уже совсем не случайно, в связи с «отлетом — уходом» старшего собрата по перу испытывая потребность уяснить для себя и читателя, *кто* же прожил под псевдонимом Андрей Белый положенные ему пятьдесят четыре года в этом земном миропорядке, снова процитирует Цве-

таева Тютчева, выбрав на сей раз две первые строки другого, напрямую относящегося к поэту, к его душевно-духовному складу стихотворения: «Не верь, не верь поэту, дева...». Думаю, стоит привести его целиком, потому что начальные строки, взятые Цветаевой в поддержку своему видению Андрея Белого, именно ко всему стихотворению и отсылают:

Не верь, не верь поэту, дева;  
Его своим ты не зови —  
И пуще пламенного гнева  
Страшись поэтовой любви!

Его ты сердца не усвоишь  
Своей младенческой душой;  
Огня палящего не скроешь  
Под легкой девственной фатой.

Поэт всемогущ, как стихия,  
Не властен лишь в себе самом;  
Невольно кудри молодые  
Он обожжет своим венцом.

Вотще поносит или хвалит  
Его бессмысленный народ...  
Он не змиею сердце жалит,  
Он, как пчела, его сосет.

Твоей святыни не нарушит  
Поэта чистая рука,  
Но ненароком жизнь задушит  
Иль унесет за облака.

«Поэт всемогущ, как стихия...». Стихии бывают разные. Стихией Белого, по глубокому убеждению Цветаевой, был воздух (самая «нематериальная» из стихий), а естественным состоянием — полет. Причем, не парение в облаках (горизонталь существования «высоких» поэтов), а именно *полет*, вертикальный путь вверх: с земли — «за облака». На протяжении всего мемуарного очерка метафорой беловского полета служит танец — летящий, приподымающийся, кружащийся, но все же танец (нельзя же, в конце концов, в мемуарной прозе, вспоминая о реальном человеке, еще вчера мучимом в том числе и земными страстями, говорить напрямую о полете — жанр обязывает и удерживает в определенных рамках). Танец Белого будет упоминаться многократно, порой одним-двумя штрихами будет набрасываться его рисунок, но в одном фрагменте очерка он развернется в большой текстовый период, и Цветаева словесно изобразит две темпо-ритмически различные его стадии-фигуры, не оставив никаких сомнений относительно того, что в конце каждой фигуры танец Белого переходит в полет.

Первый раз исчезнет, «взмоет» Белый «с ровной лужайки, утыканной желтыми цветочками», которая «стала ковриком под его ногами» и на которую после «вспархивающего» кружения по ней он вдруг взглянет, неожиданно взмыв, откуда-то сверху, с высоты «двубашенного видения веков», взгля-

нет и увидит внизу девушку — Эсмеральду. Проецируя на этот фрагмент сказанное у Тютчева и видя взаимосвязь двух текстов (само возникновение в очерке из ниоткуда взявшейся девушки тому свидетельством), заметим, однако, что у Цветаевой поэт не уносит «деву» с собою вместе за облака, он неудержимо уносится один, чем и оправдан уже на этом этапе выбор при цитации первой в стихотворении строки — «Не верь, не верь поэту дева». Тут же заложена и логика перехода от своего текста к тютчевскому, ибо совсем без «девы» он был бы непонятен и натянут, а с покинутой на лужайке «девой» очень естественно последует далее цепочка смыслов-слов: прелесть — прельститель и («с нежнейшей улыбкой») — предатель — преданность. Но все это будет чуть позже.

А пока — второй «танцевальный» период. Он куда сложнее по исполнению, в нем запечатлена не любовь поэта, а его судьба. И это тоже логично, потому что любовь поэта и его не от любви зависящая судьба, лишь оказавшись рядом, соединившись, не только обеспечат в статье мотивацию цитаты, но и создадут контекст, адекватный тютчевскому. Вот этот второй период: «То с перил, то с кафедры, то с зеленой ладони вместе с ним улетевшей лужайки, всегда обступленный, всегда свободный, расступаться не нужно, я перелетаю через вас! в вечном сопроводительном танце сюртучных фалд (пиджачных? все равно — сюртучных!), старинный, изящный, изысканный, птичий — смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четвертном танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног, — о, не ног! — всего тела, всей второй души, еще-души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой — в два крыла, в две восходящие лестницы оркестр бесплотных духов...» (IV, 237).

Заметим для начала присутствие и тут «улетевшей лужайки», связь с «девой» еще раз напоминающее и фиксирующее. А потом не пропустим еще и другую связь, возвращающую к «Искусству при свете совести», и, что совсем не удивительно в упорядоченной системе разновременных высказываний Цветаевой о поэзии и поэте, возвращающую именно к главке «Точка зрения». Там было сказано: «Душа, которую бытовик полагает верхом духовности, для человека духа — почти плоть» (V, 361). Здесь, по сути, скажется то же самое, только мысль будет идти «от противного» («всего тела, всей второй души, еще-души своего тела») — тело поэта — это вторая его душа. Знак равенства, такой непривычный, Цветаевой поставлен дважды и тем самым с новой убедительностью подтвержден, с новой, еще и потому что теперь — за ненужностью в случае Андрея Белого — исключено «почти», с которым вместе уходит приближение, и установлено тождество. Тождество, находящееся, кстати, в полном согласии и с еще более ранним высказыванием: «Тело писателя — рукописи».

Таким образом, через три года (1931-й — «История одного посвящения», 1934-й — «Пленный дух») круг этой цветаевской мысли замыкается. Она протекала в присутствии Осипа Мандельштама (первый очерк о нем), адресовалась великим поэтам прошлого (Пушкин, Гете в «Искусстве...»), еще раз сформулировалась при прощании с Андреем Белым, а неизменным ее спутником был и до конца остался Тютчев.

Но до конца мы еще не дошли. *Сразу после* тела-души возникает с неизбежностью (как и в «Точке зрения») духовная вертикаль. Сначала материально возникает (вертикаль «дирижерской спины»), но и на этом этапе под-

черкивается ее «отдельная» от тела-души жизнь, а *за* ней — и в пространственном (пока поэт здесь) и во временном измерении (когда отдельная жизнь духа становится единственной) — стихия полета. И на сей раз с высоты, доступной «двум крылам», от подножия поэта́ неба, куда ведут «две восходящие лестницы», взглянув, что бы оставалось Андрею Белому, как вослед самой Цветаевой, «не удивиться и не узнать» тютчевское: так «смотрят души с высоты на ими брошенное тело». Но *этих* слов Тютчева Цветаева на сей раз не процитирует: в этом нет уже нужды, ибо, продублировав, по сути, логику прежнего своего контекста, она тем самым уже делает жест в сторону вписанной в тот контекст цитаты, которую последовательно-внимательному ее читателю остается лишь по памяти восстановить.

Теперь же ей предстоит вместе с Тютчевым — своим верным спутником или, что, пожалуй, точнее, своим на трудных путях эстетики творчества «вожатым» — сделать следующий шаг: понять и объяснить, почему «всесильный, как стихия», поэт «не властен лишь в себе самом». Почему «прелесть» его оборачивается «прельщением», «преданность» — «предательством». Почему «деве» не следует (именно здесь покинутая на «зеленой лужайке» Эсмеральда наконец-то актуализируется) звать «его *своим*». Да и не только «деве». Никому не следует. В том числе и «лучшему другу». Не следует ни в каком поэтическом и человеческом обольщении, потому что «у поэта над самым лучшим другом — друг еще лучший, еще ближайший, которому он не изменит никогда и ради которого изменит всем, которому он предан — не в переводном смысле верности, а в первичном страшном страдательном *преданности*: кем-нибудь кому-нибудь в руки: предан — как продан, предан — как пригвожден» (IV, 238).

Можно, разумеется, осудить поэта за *непорядочность*, можно это сделать со снисходительно-«нежнейшей улыбкой» («поэт — вне порядка вещей!») или сурово, без снисхождения и улыбки. Однако в любом случае, как говорит Тютчев: «Вотще поносит или хвалит / Его бессмысленный народ». А Цветаева, в тон тютчевскому «не властен лишь в себе самом», еще в «Искусстве при свете совести» сказала, что великий и высокий поэт, то есть «большой художник», «всесильный, как стихия», сам есть лишь — «средство в чьих-то руках... Чем поэт духовно больше, то есть чем руки, его держащие, выше, тем сильнее он эту свою держимость... сознает» (V, 359 — 360). Это из «Попытки иерархии». И чуть позже еще ближе подошла к мысли Тютчева, ибо попросту (без закавыченной явной цитации) заговорила его словами в главе «Одержимые»: «Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чьих-то руках... Демон (стихия) жертве платит. Ты мне — кровь, жизнь, совесть, честь, я тебе — такое сознание силы (ибо сила — моя!), такую власть над всеми (кроме себя, ибо ты — мой!), такую в моих тисках — свободу, что всякая иная сила будет тебе смешна, всякая иная власть — мала, всякая иная свобода — тесна — и всякая иная тюрьма — просторна» (V, 369).

Любопытно, что неявная эта цитация Тютчева в «Искусстве...» обнаруживается, становится очевидной только ретроспективно, только после «Пленного духа», где, во-первых, отмыкающим ее ключом становится первое двустишие тютчевского стихотворения, приведенное в том фрагменте текста, который напрямую корреспондирует с «Искусством...», где, во-вторых, снова актуализируется мотив «тюрьмы», «плена». Причем, плена двойного: дух в плену у тела-души, тело-душа в плену у держащих поэта рук. И оба эти плена —

на всю «посюстороннюю» жизнь поэта, в порядке совсем иных вещей, иных, общечеловеческих, законов протекающую. Отсюда у Цветаевой — «Права суда над поэтом никому не даю. Потому что никто не знает. Только поэты знают, но они судить не будут» (V, 373). Отсюда же у Тютчева — «Вотще поносит или хвалит / Его бессмысленный народ».

И тем не менее осудить поэта, разумеется, можно, расписавшись, правда, при этом в собственной «бессмысленности», неспособности сочувственно отнестись к всеильному пленнику, который мечется между тиранией своего дара и насилием земной пошлости, не находя, как правило, у современников ни приятия, ни признания. Ему остается надеяться на потомков, но понимание *потомков* так гадательно... И не об этом ли самые, пожалуй, загадочные строки Тютчева:

**Нам не дано предугадать,  
Как слово наше отзовется,—  
И нам сочувствие дается,  
Как нам дается благодать...**

Как слово Тютчева отозвалось в эстетике Цветаевой, мы уже отчасти знаем. Отчасти, хотя бы уже потому что тема наша далеко не исчерпана — Цветаева цитировала Тютчева, то есть продолжала перекликаться с ним в однажды выбранной манере, и в других своих статьях, но сказать даже бегло обо всех «перекличках», соприкосновениях и расходящихся от них смысловых кругах в одной работе просто невозможно. Так что, подытоживая и возвращаясь к самому началу нашего разговора, повторим: да, Тютчев не был «героем» цветаевской прозы о поэтах, не был, если под «героем» подразумевать объект наблюдения, размышлений, анализа. Более того, выстроив иерархию и типологию поэтов, Цветаева Тютчева ни там, ни там не назвала. Хотя и в той и в другой его место не вызывает сомнений: в иерархии он — среди великих поэтов, в типологии — среди поэтов с историей. Косвенно удостоверяет нас в этом Цветаева только в письме середины 1930-х годов, где Тютчев оказывается у нее рядом с Гете и где о них обоих сказано: «но они были не только поэтами, м. б. и больше» (VII, 556). Не будем гадать о характере и объеме цветаевского «больше»: это могло бы далеко повести нас. Ограничимся тем, что заметим: Тютчев в прозе Цветаевой был «больше», чем объект, и в этом смысле больше, чем «герой». Он вел труднейший разговор об искусстве вместе с ней. Или, все же точнее, она вела свой разговор по следу его столетних уже стихов, мыслей, образов и прозрений, разбрасывая иногда опознавательные знаки, чтобы по этому следу, читая, можно было бы пройти заново. Что бы это для Цветаевой значило? Зависимость? Вторичность? Но в этих густонаселенных областях она вне подозрений.

Остается вспомнить, как Пастернак, Рильке и Цветаева настаивали на том, что «нет поэтов, а есть поэт, один и тот же с начала и до конца мира» (V, 375). Как все трое писали о том неумирающем и изначальном, что способно возрождаться в поэтах «через времена». Как Пастернак в письме к Рильке говорил о поэте, «который вечно составляет содержание поэзии и в разные времена именуется по-разному»<sup>11</sup>. Вспомнить и предположить, что метафора «одного поэта» на все времена может означать приход всех Поэтов,

<sup>11</sup> «Письма 1926 года. Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева». М., 1990, с. 64.



идущих субъективно-страстными, стихийно-непредсказуемыми своими путями, в обитель объективного понимания жизни, искусства, самого явления Художника. И если это так, то, пройдя путем Цветаевской прозы об искусстве и увидев в ключевых ее точках совпадение, единение Цветаевой с Тютчевым, справедливо будет, наверно, сказать о них обоих строками Рильке, которыми он надписал Цветаевой свои «Дуинезские элегии»:

**Касаемся друг друга. Чем? Крылами.  
Издаюка ведем свое родство.  
Поэт — один. И тот, кто нес его,  
Встречается с несущим временами.**

Об одной такой, хочется думать реальной, встрече, о встрече с Мариной Цветаевой Тютчев как будто и сказал: «И нам со-чувствие дается, как нам дается благодать».

**Տ. Մ. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ - Ֆ. Ի. Տյուտչևը Մարինա Յվետսևայի գեղագիտական հայացքների համակարգում.** - Ցանկացած գեղագիտական համակարգ որպես պարտադիր բաղադրամաս ընդգրկում է երկու հիմնահարց՝ 1) բանաստեղծը և ժամանակը, 2) արվեստի, արվեստագետի հարաբերությունները արտաքին աշխարհի հետ:

Հողվածում քննարկվում է Մ. Յվետսևայի հայացքները այդ հիմնահարցերի վերաբերյալ և Ֆ. Ի. Տյուտչևի դերը Մ. Յվետսևայի ստեղծագործական գեղագիտության ձևավորման մեջ: