

Донецкий национальный университет
Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

***Литературоведческий
сборник***

Выпуск 15-16

***Творчество Ф.И. Тютчева: филологические
и культурологические проблемы изучения***

Донецк, 2003

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 15-16. – Донецк: ДонНУ, 2003. – 312 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Соболь В.А., доктор филологических наук, доцент;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домашенко А.В., кандидат филологических наук, доцент;

Кораблев А.А., кандидат филологических наук, доцент;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук;

Какоева Л.В., старший преподаватель.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 2, 2000).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Стебун И.И., доктор филологических наук, профессор;

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г. Донецк-55, ул. Университетская, 24, Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2003

ОТ РЕДАКЦИИ

- «Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр: теории литературы и художественной культуры, русской литературы, мировой литературы и классической филологии, украинской литературы и фольклористики, филологии (Донецкого гуманитарного института), а также литературоведов других вузов.
- Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.
- Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключающее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.
- «Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентации собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.

Статьи данного сборника написаны на основе докладов международной научной конференции, проведенной 31 октября – 2 ноября 2003г. на филологическом факультете Донецкого национального университета. В статьях представлены различные исследовательские направления, рассматриваются многие актуальные и дискуссионные проблемы современного изучения творчества Ф.И. Тютчева, предлагаются решения, побуждающие мысль к движению и нуждающиеся в дальнейшем обсуждении, в том числе и полемическом. Редакционная коллегия надеется продолжить издание подобных тематических сборников и приглашает заинтересованных авторов и читателей участвовать в них.

РАЗДЕЛ 1. ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА

УДК 82.0

Гиршман М.М.

СТИЛЬ И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВООБРАЗОВАНИЕ В ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА

Я исхожу из представления о том, что стиль – это эстетический облик и непосредственно воспринимаемое единство всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя творческая индивидуальность. При этом очень важно учитывать разные содержания и масштабы индивидуальности, о чём говорил еще В. Гумбольдт: “...существуют разные круги индивидуальности, – начиная со слабого, хрупкого и нуждающегося в помощи индивида и кончая древнейшим племенем человечества” [1, с. 411]. Соответственно в нашей литературоведческой сфере существуют разные круги творческой индивидуальности: 1) произведения; 2) писательского творчества; 3) направления или даже целой эпохи как исторически неповторимого этапа развития культуры; 4) жанра как особого художественного целого; 5) поэзии в целом как особой эстетически значимой сферы человеческого творчества. В историко-культурном движении изменяется роль этих различных содержаний, но в любом случае стиль предстаёт как способ эстетического бытия творческой индивидуальности, способ бытия человека-автора в его художественном создании.

Можно сказать, что в стиле достигается гармония авторства и человечности или природы творящей и природы сотворённой, так что, по словам Б. Паскаля, при встрече со стилем испытываешь удивление и восхищение: “рассчитывал на знакомство только с автором, а познакомился с человеком” [2, с.117]. С другой стороны, человек в стиле (или стилем) самоосуществляется, достигая “высшей ступени, которой

искусство может достичь” [3, с. 86] или, – используя ещё одну вариацию на темы Гёте, – творя вторую природу, созданную из мысли и чувства, человечески завершённую.

В искусстве слова эта человечески-завершённая высшая ступень, которой искусство способно достичь, на мой взгляд, может быть конкретизирована с помощью широко известной, но до сих пор недооценённой в своей глубине аналогии А.А. Потебни: аналогии слова и поэтического произведения. Высшей ступенью, которой искусство может достичь, становится творческое создание произведения как нового индивидуально сотворяемого слова, впервые называющего то, что до этого не имело имени. Стиль в этом смысле реализуется настолько, насколько создание произведения может быть рассмотрено как поэтическое словообразование, в котором, как писал Г.О. Винокур (а его труды имеют первостепенное значение для конкретизации той идеи поэтического словообразования, о которой я веду речь), “язык как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла” [4, с.53]. Язык обращается в единственно возможную форму словесно-художественного бытия, становится плотью и ликом художественного мира – словотворения, в котором живёт творец.

Очень важную роль в таком поэтическом словообразовании играет ритм как наиболее непосредственное выражение особой жизнеподобности и в то же время сверхорганичности художественного мира, который преодолевает речевую дискретность и выявляет истоки глубинной неделимости бытия мира и человека. Прояснение этого бытийного истока в стиле и делает всякое значительное литературное явление, по очень глубокой и точной характеристике Ф.И. Буслаева, “творчеством в языке, возрождением той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию” [5, с. 8]. Ритм вовлекает в своё движение и преобразует каждое слово, наполняет его энергией становящегося целого, так что и произведение в этом движении может сосредоточенно выявляться как единое новое слово, по-разному (в том числе и с разной степенью конкретизации) реализуя это единство в разных моментах своего становления.

Особенно полно и отчётливо эти процессы проявляет в себе слово лирики, – по определению Л.Я. Гинзбург, “синтетическое по своей природе слово, которое несёт в себе целостность своего контекста, суммирует его смысловые сцепления” [6, с. 242]. Стих как форма лирики порождает ту установку восприятия, о которой писал О. Мандельштам: “всякий период стихотворной речи, – будь то строчка, строфа или целая композиция лирическая, необходимо рассматривать как единое слово” [7, с. 119]. Поскольку можно считать общепризнанным и несомненным признание Ф.И. Тютчева лириком по самой глубинной своей сути, я хотёл бы показать возможности описания, анализа и интерпретации поэтического словообразования в его произведениях, используя при этом и некоторые предшествующие свои работы, но трансформируя их материал под углом зрения новой проблемы и добавляя к ним новые анализы ранее не рассматривавшихся мной тютчевских стихотворений.

Очень выразительно тютчевское “собрание” мира в слове проявляется в стихотворении “Последний катаклизм”:

Когда пробьёт последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

Наиболее ритмически выделенной на общем фоне здесь является последняя строка, – одна из сравнительно редких и наиболее “перебойных”, вариаций Я5 в этот период его развития, – а в ней ритмико-интонационным центром выделенности является слово “изобразится”. И выделенность эта не только противопоставляет “изобразится” и “разрушится”, но и в гораздо большей степени проясняет смысловую сложность и двуликость самого “изобразится”, его связь не только с созидательным “образ”, но и с разрушительным “разити” (ударять) и “раз” (удар). И такая семантическая оборачиваемость, – когда разрушительное и созидательное значения не просто сменяют друг друга в разных словах, но всё более и более тесно совмещаются в одном слове, – сочетается со звуковой оборачиваемостью (*изобразится*: контрастирующие по

ряду и подъёму гласные “и” – “а” соединяются в одном слове и следуют в зеркально-симметричном, обратном порядке) и с акцентно-ритмическим совмещением противоположностей (самое сильное ударение на 8 слоге – самой метрически слабой позиции, а пропуск ударения на одной из самых сильных типовых метрических позиций: на 6 слоге). И вообще: самая редкая и “перебойная” с точки зрения типовой ритмической структуры Я5 вариация последней строки “Последнего катаклизма” оказывается в то же время самой типичной с точки зрения тютчевского мира и раскрытия его устоев и облика даже в самом что ни на есть внешнем строении этой финальной строки.

Поэтическое произведение не только разворачивается из единого смыслового центра, но и, с другой стороны, в каждом слове свёртывается, собирается в своём смысловом и композиционном единстве: в тютчевском “изобразится” такое свёртывание двуликого мира с его нераздельностью и неслиянностью коренных противоположностей бытия выражено особенно явственно. И если вообще связь смысла и звучания произвольна, так что, например, при сходстве основного значения русское “изобразится” и английское “represent” звуковым составом резко отличаются друг от друга, то семантический центр и основное значение тютчевского “изобразится” внутренне неотрывны именно от такого звукового и акцентно-силлабического состава и от такой последовательности звуков. “Вещество слова у Тютчева как-то одухотворяется, становится прозрачным”, – писал И.С. Аксаков [8, с. 349]. И действительно, в этой “прозрачности” смысл звучит, а звуковой комплекс оказывается не обозначением, а, как говорил тот же Аксаков, “плотью мысли” или, точнее, плотью смыслообразования. Здесь не готовое единство, а впервые происходящее воссоединение звука и смысла, что и позволяет говорить о новом слове-имени для того, что до этого имени не имело. И для создания такого нового слова-произведения поэту необходима обращенность ко всей полноте творческих возможностей языка.

Ещё один пример подобного поэтического словообразования можно увидеть в стихотворении Тютчева “О чём ты

воешь, ветер ночной?..”. В строфе, дающей прямой ответ на исходный вопрос первого стиха: “Про древний хаос, про родимый” – вместе с первым появлением и провозглашением *хаоса* возникает и его звуковая и смысловая противоположность: *мир* – все звуки этого слова заключены в пределах этой строки, правда в “обратном” порядке их следования. Таким образом, именно здесь наиболее отчётливо можно увидеть и услышать, как перед нами выстраивается и разворачивается уникальное тютчевское единое или единораздельное слово: *хаос-мир*, в котором содержатся, из которого развиваются и в котором совмещаются противоположности и противоречия бытия и сознания.

Финальным прояснением “*хаоса-мира*” становятся последние строки (О, бурь застывших не буди/ Под ними хаос шевелится), где не только снова “звучат” оба эти слова (одно явно, а другое – растворённо в общем движении), но формируется и звуковой, и эмблематически-“наглядный” образ предельного совмещения последних противоположностей в глубинах бытия. Это одновременно и образ, и имя, называющее те глубины, которые со страшной ясностью обнажаются, открываются обращенному к ним человеческому сознанию, так что их можно видеть, слышать, чувствовать, созерцать, понимать, называя их впервые созданным, “выстроенным” для этого словом-именем-стихотворением.

Ближайшим аналогом “*хаосу-миру*” является “*бездна-мир*” из стихотворения “День и ночь” и особенно до предела наглядное и осязаемое совмещение этих противоположностей в уникальном тютчевском местоимении:

И бездна нам обнажена
Своими страхами и мглами
И нет преград меж ей и нами

Четыре раза повторяется “*на*”, четыре раза – “*ми*”, и затем они воссоединяются в “*нами*”. Если между “днём” и “ночью” возможна временная граница: “день” исчезает с наступлением “ночи”, “ночь” исчезает с наступлением “дня”, то в “*нами*” совмещается всё: и бездна, и мир, и ночь, и день.

Движение от “бездна-мир” к “нами” проясняет отношения и тютчевских имён, и тютчевского местоимения, замещающего и совмещающего все эти имена в одном лице – личности человечества.

Одна из характерных тенденций поэтического словообразования в лирике Тютчева, особенно в лирике ранней, – максимальная концентрация звукословесных связей в финалах строф и произведения в целом. Показательно в этом плане стихотворение “Как над горячею золой...”:

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился на воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы – и погас.

Первая ступень такой концентрации – финал второй строфы: “...В однообразье нестерпимом”. Строка эта выделена ритмическим и звуковым контрастом с предшествующей, и в то же время она вбирает в себя звуковые противоположности, так что “однообразью нестерпимому” внутренне противостоит звуковое неоднобразие и даже противостояние этих двух слов по всем основным звуковым отношениям: передних и непередних гласных, звонких и глухих, мягких и твердых согласных. Звуковое и особенно акцентно-ритмическое противостояние нарастает в финальной строфе, где двустопишия представляют разные типы ритмического движения четырехстопного ямба: сначала с максимальной выделенностью акцентной силы зачина, первого икта, а затем – второго, в середине строки, с нарастающим её внутренним расчленением на полустопишия. Ритмическая граница здесь тоже “деля,

соединяет”, а разделение сочетается с вмещением максимума связей в минимум стихового пространства и времени, слова и звука. И своего рода предел явленности этих отношений в становлении тютчевского слова: “...Я просиял бы – и погас”. Ритмическое, звуковое и смысловое единство финального стиха совмещает и вбирает в себя противоположности: и сияние, и огонь, и гаснущую жизнь, и уничтожаемые слова и строки. А “огнь”, пожирающий слова и строки, в них же и оживает, он снова звучит в заключительной строке и даже в финальном слове с вроде бы прямо противоположным прямым значением: “погас.” Но слово это собирает в себе, в одном финальном мгновении, и огонь, и свиток, и всю “мою жизнь”, переходящую в стихотворение. Своего рода обратное движение, развертывание того, что у Тютчева собрано в этом едином миге и едином слове, можно увидеть в замечательных стихах А. Фета:

· Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.

У Тютчева финальное слово, максимально совмещающее в себе смыслы, которые находятся в безысходном разладе друг с другом, иногда оказывается своего рода рифмой рифм, как, например, в стихотворении “Вечер мгlistый и ненастный”:

Вечер мгlistый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас?..
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час?..
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!..

Финальное “потряс” не только рифмуется с “час” и “глас”, но содержит в себе и отзвуки радикально противостоящих друг другу по прямому значению слов “прекрасный” и “ужасный”, “ненастный” и “звучно-ясный”. Такие звуковые союзы не отменяют смысловых разладов, но осложняют их сближением и

совмещением противоположностей в одном слове, так что “собирающийся” смысл, звучащий в “последнем” слове “потряс”, оказывается прежде всего пограничным: он на границе между “прекрасным” и “ужасным”, “гласом жаворонка” и “мертвым часом”. Потрясение является, как жгучее страдание в другом стихотворении Тютчева, не мертвенностью, а жизнью — жизнью человеческого сознания; оно внутренне более всего противостоит безумию, на границе с которым находится, осмысляя и именуя его.

Во многом аналогичные, но более сложные по своей разнонаправленности ритмические, рифмические, звуковые связи формируют конкретику звучащего смысла финального имени “последней любви” в более позднем тютчевском стихотворении:

О ты, последняя любовь!

Ты и блаженство, и безнадежность.

Здесь значимы и ритмико-синтаксическое подобие полустиший и их явное ритмическое разделение, осложняющее традиционную структуру Я4. Еще более выразителен звуковой облик финальной строки: почти полная звуковая общность вроде бы “однородных” членов: и *блаженство*, и *безнадежность*, — и тем более остро воспринимаемое в этом “почти” отсутствие в финальном слове только двух звуков из слова “блаженства”: “л” и “в” — опорных в заглавном герое и последней рифме стихотворения — слове “*любовь*”. С одной стороны, это, конечно же, мощное минус-присутствие соответствующих смысловых связей на границе, которая “деля, соединяет” блаженство и безнадежность, нежность и “скудеющую кровь.” С другой стороны, каждое из этих пограничных состояний обретает внутреннее пространство, и финальное “*безнадежность*” становится здесь не всеобъемлющим, но завершающим проявлением звучащего смысла: не риторики, а трагической реальности, адекватно именуемой.

Тютчевское поэтическое словообразование оказывается, таким образом, процессом и результатом встречи мира и человека, которому открывается трагическая бездна истины, который страшится этой бездны и в то же время все это видит и

понимает, осознает и эту бездну и этот страх и при этом может все это написать. Причем, написать совершенно, достигая стиля – высшей ступени сугубо человеческого, органично ограниченного творчества – стихотворения.

В стиле осуществляется “изначальная индивидуальность”, о которой писал один из переводчиков стихов Тютчева на немецкий язык Г. Ное: “Его (Тютчева – М.Г.) вера в параллельное и взаимное проникновение природы и духа, в метафизическом значении творения, привели бы нас к выводу о его философском квиетизме (поиске спокойствия духа в боге), если бы не мешал этому свет его изначальной индивидуальности, возникающий то тут, то там” [9, с. 141]. Изначальная индивидуальность неотделима от бытийного целого и неуничтожима в нём, и сколь трагически проблематично её действительное участие в бытии, столь же несомненна её созерцающая причастность к той полноте, имя которой: “...*всё во мне и я во всём*”.

Возвращаясь в заключение к взаимосвязи стиля и поэтического словообразования, можно выделить три основных фактора, которыми определяется природа тютчевского личностно-стилевого слова, об образовании которого я говорил. Во-первых, это слово – имя мира как своеобразного героя философской лирики, – имя, проявляющее суть этого мира в зримых и осязаемых, слышимых и ощущаемых образах; во-вторых, это слово – творчество автора, его видение, сознание и создание (или точнее: воссоздание) мира в слове, объединяющем и сохраняющем авторство и человечность; наконец, это слово – общение, обращение к адресату, к тому, кто в восприятии этого слова и открывающейся в нем, в его облике, глубины может рождаться как мыслящий человек, как личность. Такая реализация единства, разделения и общения автора – мира – читателя или автора – героя – читателя в поэтическом слове – это одна из самых существенных характеристик стиля литературного произведения.

Цитированная литература

1. Гайм Р. Вильгельм-фон-Гумбольдт. – Изд. К.Т. Солдатенкова, 1898.
2. Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. – М., 1974.
3. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1967. – Т.3.
4. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1991.
5. Буслаев Ф.И. О влиянии христианства на славянский язык. – М., 1848.
6. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., 1974.
7. Мандельштам О. Слово и культура. – М., 1987.
8. Ф.И.Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. – М., 1999.
9. Погорельцев В.Ф. Проблема религиозного Ф.И.Тютчева // Вопросы философии.– 2003. – №6.

Анотація

Виходячи з розуміння стилю як способу буття людської індивідуальності у створюваному нею слові, у статті розглядається поетичне словотворення і своєрідність особистісно-стильового слова Ф.І.Тютчева

Annotation

Proceeding from the understanding of style as the way of human individual being in its created word, the article considers poetic word formation and the peculiarity of Tyutchev's individual word.

*Стаття надійшла до редакції 10.11.03
Стаття поступила в редакцію 10.11.03*

ХАОСМОС ТЮТЧЕВА

Юбилей поэта – факт не столько хронологический, сколько филологический. Мы отмечаем не количество лет, разделяющее нас и поэта, а время, нас объединяющее. Память о поэте – это констатация его победы над временем, а значит – его подлинности и значимости. Утверждаясь в нашем художественном сознании, поэт прошлого подтверждает или, наоборот, изменяет, корректирует, дополняет наши художественные представления, которые, что бы мы ни говорили, основаны на художественных феноменах, называемых классическими, т.е. пережившими свое время и сохранившими его для других времен.

Историческая память была и остается единственным верифицируемым критерием художественности. Разумеется, это не исключает возможности угадывания поэтической иерархии, предвосхищения того, что с очевидностью проявляется спустя столетия в результате наложения мнений нескольких поколений литературных экспертов. И хотя с некоторых пор поэтическая аксиология все чаще строится не столько на угадываемых, сколько на постулируемых критериях, на разного рода манифестах и декларациях, представление о непреходящих ценностях, думается, еще не окончательно изжито из современного художественного сознания.

200-летие Ф.И. Тютчева – еще один повод поразмыслить и над особенностями тютчевской поэзии, давно ставшими стереотипами школьного художественного сознания, и над самой природой поэтического творчества.

Стереотип – это та самая тютчевская “мысль изреченная”, которая становится ложью уже по причине своей изреченности. Сама по себе эта ложь прощительна и устраняется сама собой, стоит лишь сделать поправку на ее условность и относительность. Но малая ложь стереотипа может породить большую, когда провоцирует экстравагантные суждения, вызываемые не живой мыслью, а честолобивым желанием не повторять тривиальности.

В числе стереотипов творчества Тютчева – и его противостояние Пушкину, и его конгениальность символистам и акмеистам, и, конечно же, “как бы двойное бытие” его поэтического мира – событийность космоса и хаоса. Размышляя в юбилейные дни о значении и своеобразии тютчевской поэзии, мало кто не оглянется на эти окаменевшие истины, чья неистинность состоит лишь в том, что они каменны. Но едва ли стоит их бояться и обходить. Не достойнее ли спокойно и смело двинуться им навстречу.

Стереотипы даже не нужно трудиться разрушать – они разрушатся сами (а может, и оживут) от нашего удивления. И 200-летний юбилей Тютчева – один из главных поводов понастоящему удивиться. Потому что, по меркам и правилам современной пиар-технологии, его быть не должно. Может показаться, что сам поэт все делал для того, чтобы отменить свое нынешнее празднование, начиная с образа жизни и кончая образностью его поэзии, небрежной и неизящной.

Сейчас, на расстоянии двух столетий, его отъезд в Германию в возрасте 19 лет и 20-летнее отдаление от России, от русской речи, от русского литературного бомонда воспринимается парадигматически: его географическое и биографическое местоположение аналогично поэтическому – Тютчев как поэт начинается в стороне от традиции, которую называют пушкинской. Близкое общение с Шеллингом, Гейне и другими европейцами, пребывание в насыщенной среде немецкой метафизики, о которой Пушкин писал: (А. Дельвигу, 2.III.1827): “Бог видит, как я ненавижу и презираю ее...” – не могло не сказаться на его творческом мироотношении. Приход Тютчева в русскую литературу подобен приезду Владимира Ленского в родную деревню:

Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный...

Соответственно, поэтические взаимоотношения Пушкина и Тютчева напоминают – дуэль Онегина и Ленского, в которой лед убивает пламень, а вода побеждает камень, т.е. проза оказывается жизнеспособнее стихов. Пушкинский логоцентризм, пушкинская творческая подвижность, пушкинское ясное, отто-

ченное скептицизмом мировосприятие стали магистралью истории русской литературы, несмотря противодействие ей тютчевского децентризма, тютчевской творческой инертности, тютчевского темного, питаемого предчувствиями и предмыслиями мироощущения.

Владимир Соловьев был один из первых, кто прочитал Тютчева философски и назвал отличительной особенностью его поэзии обращенность к хаосу – к “таинственной основе всякой жизни”, “на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества” [1, с. 474]. Впоследствии этот тезис был многократно повторен и постепенно стал опознавательным знаком поэта. Достаточно сказать, что тема “Хаос и космос в поэзии Тютчева” – одна из наиболее распространенных тем и вузовских, и даже школьных рефератов и сочинений. Нам нет нужды подвергать это утверждение сомнению, но и погружаться в исследование этой темы тоже нет особого желания в виду ее очевидной бесперспективности, ибо что может сказать человек о хаосе? Любые попытки внести какую-либо определенность в это понятие, вроде работ И. Пригожина и И. Стенгерс [2], неизбежно ведут к подмене предмета исследования, превращая его в свою противоположность. Если уж пытаться мыслить хаос адекватно, то, наверное, такое мышление должно быть тоже хаотичным, хаосоподобным, что, в конце концов, и стало одним из главных художественных опытов XX века.

В русской литературе советского периода понятия порядка и хаоса обозначились первоначально в идеологическом противостоянии: официально-государственная литература создавалась как преодоление темной, хаотичной, несознательной народной массы; но официоз неизбежно порождал свою противоположность, андеграунд, творческое противодействие нормативности и законосообразности. Онтология вытеснялась из литературы, бытийная напряженность замещалась идейно-художественной противонаправленностью. Поэтому когда идеологические шлюзы были открыты, литература на какое-то время оказалась онтологически безопорной. Какое-то время она еще могла строить самое себя из обломков идеологием и называть это звучным средневековым словом “концептуализм” или, наоборот, культи-

вировать смысловую текучесть, тотальную образность, перетекание всего во все и называть это “метаметафоризмом” или “метареализмом”, но долго продолжаться это не могло, и актуальность такого опыта прекратилась даже прежде, чем успело получить более или менее законченное теоретическое осмысление (главным образом, в работах М. Эпштейна, К. Кедрова, Т. Горичевой, О. Седаковой и немногих других).

Литература, лишенная онтологического основания или, вернее, не осознающая свои основания как онтологические, чтобы как-то обосновать свою художественную полноценность и историческую значимость, должна была осмыслить онтологический изъян как эстетическое и художественное своеобразие, как сознательную творческую интенцию, направленную на художественное саморазрушение, как эстетическое самоубийство, чему нашлось немало соответствующих терминов, от децентрации до ризомности как интенционального последствия децентрации.

Ризома – это, можно сказать, семиотическое проявление хаоса, хаотичность устремлений и реализаций, которая по-своему притягательна, как и всякий хаос, но по существу недостижима, так что в этом направлении художник обречен на непоследовательность: в любом, даже самом хаотичном тексте есть мера упорядоченности, но если ее совершенно устранить, то с ней устранился и понятие текста – он превратится в бессмысленную совокупность бессвязных или случайно связанных знаков.

Ризомность искусства, как бы ее ни эстетизировать, аналогична распаду и разложению живого организма, и не случайно в XX столетии появляются прогнозы о смерти искусства, а также констатации о якобы уже наступившей смерти автора, смерти героя, смерти читателя – прямое следствие объявленной Ницше смерти Бога, которую, очевидно, следует понимать как утрату онтологического корня, питающего дух и творчество, что не замедлило проявиться сначала в литературе упадка (наименованной сначала адекватно – “декаданс”, а затем обозначенной нейтрально и бессодержательно – “модернизм”), а потом в литературе распада (“постмодернизм”).

Современный научно-литературный этикет не одобряет оценочное отношение к литературным направлениям и тенденциям. Считается, что считать какое-либо направление продук-

тивной и перспективной – неисторично. У каждой эпохи, считается, есть своя историческая необходимость и, соответственно, у каждой будет свое историческое оправдание – смысловое наполнение, или, как писал Бахтин, “праздник возрождения”. Повидимому, так и будет, хочется в это верить, но столь же очевидно, что лишь немногие произведения будут представлять свою эпоху в большом времени истории, и неизбежен теоретический вопрос: почему именно эти произведения, а не какие-нибудь иные, удостоятся такой чести? Например, почему из модернистов, исторически пережившим свое время, оказывается Джеймс Джойс, а из постмодернистов, весьма вероятно, останется в истории Умберто Эко. Объяснений может быть много, и простых, и замысловатых, но мы ограничимся одним, имеющим непосредственное отношение к нашей теме.

В “Поминках по Финнегану” Джойса встречается изобретенное им понятие, которое не только выражает особенности поэтики его романа, но и обозначает некую общехудожественную установку – “хаосмос”. И едва ли случайно, что именно Умберто Эко обратил внимание на это понятие, теоретически осмыслил его и ввел в научно-философский обиход.

Потребность в таком понятии была вызвана, как можно предположить, следующими соображениями. Космос, мировой порядок традиционно, с античных времен, считается структурной матрицей художественного творчества. Какие бы цели художник ни ставил перед собой, как бы ни изощрялся его ум, – художественное творчество оказывается миросообразным, мироподобным. “Подражание природе”, вольное или невольное, было и остается проективной предпосылкой художественного строительства. Но столь же несомненно, что последовательное и неукоснительное соблюдение миметического принципа с такой же неизбежностью ведет к смерти искусства, как и его последовательное несоблюдение. Хаос, нарушающий порядок, может, конечно, разрушить произведение искусства, но может его и оживить, усилить, восполнить. Хаос, поясняет Соловьев, это “отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного” [1, с. 475]. Хаос подчинен космическому миропорядку, но не побежден, давая о себе знать “мятежными движениями и порывами”, и в этом, по Соловьеву, прояв-

ляется свобода и сила природных явлений, “без которых не было бы и самой жизни и красоты” [1, с. 475]. “Тютчев знал эту темную подоснову бытия”, – соглашается о. П.А. Флоренский [3, с. 139].

В понятии “хаосмос” выразилось измененное отношение к хаосу – как к творческому принципу: это хаос, творящий космос, или космос, таящий хаос.

Еще в большей степени, чем произведения Джойса и Эко, это понятие характеризует двойственность тютчевского поэтического бытия, которое, в отличие от двоемирия романтиков, означает двоесущность единого мира: его прекрасную видимость – космос, и его же страшную изнанку – хаос.

Тютчевский хаосмос – пограничье между космическим и хаосмическим формотворчеством, которое расширилось до целого литературного периода, составившего альтернативу предшествующей и последующей литературам и разделившего литературный процесс на Золотой, Серебряный и Бронзовый века.

Противостояние пушкинской и тютчевской поэтик долгое время оставалось подспудным, внешнее несоотносимым. Судя по статье Некрасова, Тютчев воспринимался в лучшем случае как “второстепенный поэт”. Высокие оценки Льва Толстого и Владимира Соловьева были оценками прозаика и философа: один – не любил и, вероятно, не понимал поэзию, считая стихи приседанием за плугом, другой – хотя и знал в поэзии толк, но тоже прочитывал в ней преимущественно философское содержание. А мнение Фета можно было счесть как дружеское расположение к соседу.

Сопоставимой с Пушкининой поэтической величиной Тютчев становится лишь в системе художественных критериев следующего, Серебряного литературного века – отражаясь в его серебре, может, и преувеличенно, но именно как поэт, а не только как глубокий и самобытный мыслитель. Такому взгляду способствовала обнаружившаяся адекватность Тютчева идеям и настроениям нового времени: не столько Пушкин, “сын гармонии” и законодатель поэтической нормы, сколько Тютчев, с его художественными и языковыми неправильностями был воспринят и осознан как ближайший предшественник новой поэзии.

Пушкинский классический поэтикум, с музой, послушной “вельню Божию”, с кастальским ключом – источником вдохно-

вения, казалось, не оставлял ни сомнений в своей естественности, ни возможностей что-либо в нем добавить, изменить или нарушить. Это была испытанная и освященная временем античная традиция художественной культуры, которую Пушкин вводил в русское сознание, подобно Петру Великому, вводившему в русское сознание европейскую цивилизацию. Но Тютчев, апеллируя к той же традиции, к античному представлению о поэтическом творчестве, к тем же музам и ключам, декларирует иное, самоуничтожительное самоутверждение:

Взрывая, возмутишь ключи, –
Питайся ими – и молчи...

В противоположность пушкинскому позитивному, или, можно сказать и так, катафатическому отношению к источнику поэзии, естественно порождающему поэтическое словоизлияние (“Минута – и стихи свободно потекут”), тютчевское отношение негативно, апофатично: его не волнует “вода”, его тревожит “камень”:

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? Никто не знает ныне –
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею чуждой?
(Problème. 1833/1857)

Мандельштам цитирует это стихотворение по первой редакции, где последняя строка звучит поэтически смелее:

Или низвергнут *мыслящей* рукой?

Цитирует для того, чтобы обосновать поэтику камня – акме: “Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания”. Камень Тютчева, как понимает поднимающий его Мандельштам, “есть слово”: “Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой” [4, с. 169].

Для символистов поэзия Тютчева, пожалуй, не вызов, а призыв, на который можно ответить только музыкой. И с такой же определенностью, с какой Тютчев объявляется предвестником акмеизма, он провозглашается и предтечей символизма. Так, В. Брюсов называет Тютчева “родоначальником поэзии наме-

ков” и видит его рядом с Пушкиным как создателя “истинно классической поэзии” [5, с. 254]. Андрей Белый уточняет, что в Тютчеве пушкинская цельность дробится, “углубляя части раздробленного единства” и тем самым, раздробленная, она являет хаос – в формах современности и античности [6, с. 412].

Примечательна статья Вячеслава Иванова “Заветы символизма” (1910), начинающаяся знаменитой тютчевской сентенцией “Мысль изреченная есть ложь”, после чего следует решительный комментарий, отделяющий Тютчева от Пушкина* и помещающий его во главе поэтов-символистов: “Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком, обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма: болезненно пережитое современною душой противоречие – потребности и невозможности “высказать себя”” [7, с. 180].

Если бы В. Иванов писал эту статью несколькими годами позже, когда громко заявили о себе новые поэтические направления, то тютчевский призыв “Silentium!” ему пришлось бы осмысливать более широко – не только символично, но также акмеистично и даже футуристично. Символизм не устранил несовпадение слова и слово-содержащего молчания, обрекающее человека на двойное бытие – внутреннее и внешнее, тайное и явленное, но он перебросил мост через эту онтологическую пропасть – символ, соединяющий оба ее берега. В постсимволистской поэзии, если продолжить эту метафору, строительство ведется на одном из берегов: акмеизм строит “на камне”, на твердом грунте явного, земного; футуризм – не строит, а разрушает, не оставляя, что называется, камня на камне, от классических и неоклассических построек, пытается тем самым обрести опору в области неявного, за-умного.

Отметим, что, бросая с Парохода современности Пушкина, Достоевского, Толстого (“Пощечина общественному вкусу”), отталкивая от себя, опять же, Пушкина и Толстого, а также Гоголя и Тургенева (“Слово как таковое”), футуристы не тронули

* “Как далеко это воззрение, – восклицает он, – от взглядов XVIII века, еще столь живучих в Пушкине, на адекватность слова, на его достаточность для *разума*, на непосредственную сообщительность “прекрасной ясности”, которая могла быть всегда прозрачной, когда не предпочитала – лукавить!” [7, с.183].

Тютчева. Можно было бы предположить, что он был для литературных экстремистов слишком малозначительной или даже малознакомой фигурой, если бы не весьма пниететные высказывания о Тютчеве главного идеолога русского футуризма Велимира Хлебникова, который писал, что Тютчев “во имя священного обуздал рассудок и указал место сомнению”, что ему “присуща высокая вера в высокие судьбы России”, что он принадлежит к тем личностям, которые “с оттенком строгого долга” “верят большому и в большее, чем средние люди” [8, с. 649].

Тютчевское “Мысль изреченная есть ложь”, воспринятое как формула поэзии намеков, сопоставимо с пушкинским: “Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок”. Но для классического поэта поэтическая ложь – естественная условность, с которой приходится мириться, не обращая на нее чрезмерного внимания. “Над вымыслом слезами обольюсь”, – пишет Пушкин, по-гамлетовски удивляясь этому обстоятельству, но нимало этим не смущаясь, ибо реальность пролитых над вымыслом слез – это доказательство истинности, а не ложности создаваемого произведения, и это утверждение власти художника над чувствами и мыслями читателей.

Классическое, пушкинское поэтическое самоощущение исполнено спокойной уверенности в своей творческой силе, которая мыслится проводником и продолжением высших творческих сил. “Веленью Божию, о Муза, будь послушна” – совершенно определенная творческая иерархия: Бог – Муза – Поэт, которая не оставляет места для сомнений в достижимости любой богоугодной цели, но может быть разрушена сомнениями относительно самого ее существования.

Самоощущение перестает быть классическим, когда эта цепь размыкается, когда поэт отказывается быть ретранслятором чужих, пусть даже высших иерархий, когда он пытается явить миру себя самого, свою человеческую сущность. И первое, что он должен увидеть или почувствовать в акте самовыражения, – это его невозможность, о чем проникновенно вопрошал Тютчев:

**Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?**

И только после этих безответных вопросов звучит безнадежное:

Мысль изреченная есть ложь.

Если это выражение творческого кредо, то оно канонизирует творческое бессилие. Поэт – не только Тютчев, но вообще всякий, кто вознамерится выразить то, что таится в его душе, – обречен на неудачу. Поэтическое произведение, по Тютчеву, живо своей неизреченностью, а не речью, которая для того и изречается, чтобы обращать читающего к своим таинственным истокам. Тайное невозможно сделать вполне и до конца явным, но этого, по Тютчеву, и не следует делать. Явное дано человеку для того, чтобы вернуться к тайному.

Именно так, в такой вектор сложились творческие интенции Серебряного века: от символизма, с его обращенностью “к реальнейшему”, до футуризма, с его разрушением словесных оболочек и попытками выйти к заумной реальности. Даже акмеизм, при всей его, казалось бы, “прекрасной ясности”, при его архитектурности и техничности, тоже иконичен и выражает обратную направленность:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись... –

зывает Манделштам в стихотворении с тютчевским названием – “Silentium”.

Соблазнительно было бы увидеть в разнонаправленности творческих устремлений – прямой и обратной – кардинальное различие поэзии Золотого и Серебряного веков. Прямая – это направленность и стадийность вообще всякого творческого процесса: от небытия к бытию, как формулировал еще Платон, от тайного к явному, или, конкретнее, от умопостигаемых идей к внутренне созерцаемым образам и далее к знакам, воспринимаемым внешними рецепторами – слухом или зрением. Обратная же направленность выражает стадийность творческого восприятия: от явного к тайному, от знаков к образам и идеям.

Поэт Золотого века – посвященный, жрец, избранник, пророк, являющий миру тайное знание, озвучивающий голоса, которые слышит, и при этом всецело подчиненный высшей иерархии.

Поэт Серебряного века – мист или маг, который унаследовал тайное знание и стремится оградить сакральность поэзии от непосвященных; это также мастер, который знает некие секреты мастерства, а главное – помнит и понимает их таинственную обусловленность; наконец, это вождь, бунтарь, революционер, разрушитель стереотипов, любых форм явленности.

Три поэтических направления Серебряного века можно было бы трактовать как три оборота вспять на трех стадиях творчества – на уровне идей (символизм), образов (акмеизм) и знаков (футуризм). Нельзя не предположить в этой последовательности определенной исторической закономерности, особенно если помнить, что точно так же, стадийно, ступенчато и теми же ступенями осуществлялась и эпоха Средних веков:

вначале – столкновение идей, прежней и новой идеологии – язычества и христианства (спор неоплатоников и отцов церкви);

затем – то же столкновение, но на уровне образов (борьба иконоборцев и иконопочитателей);

наконец – столкновение на уровне знаковости (спор реалистов и номиналистов).

Античность и Средневековые странным, но, по-видимому, вполне закономерным образом оказались соотносимыми с Золотым и Серебряным веками русской поэзии. Пушкин, который сравнивал себя то с Овидием, то с Катуллом, то еще с кем-нибудь из античных авторов, который до последних своих стихотворений обращался к музам, воспроизводил античность как художественный эталон, необходимый для того, чтобы быть в начале. Его ощущение, что русской литературы еще нет или почти нет, хотя есть ее гениальные предчувствия – “Слово о полку Игореве”, Державин, – побуждали не только обращаться к мировой поэтической изначальности, но и так или иначе воспроизводить ее. Сущность этой поэтики глубоко почувствовал и выразил в своей Пушкинской речи Александр Блок: это направленность от хаоса к художественной гармонии и далее – к гармонизации внешнего мира.

Казалось бы, такому культовому поэту, как Блок, которого уже современники воспринимали как Пушкина нового времени, самое время и место тут же, в этой речи, по примеру других теоретиков Серебряного века, показать, в чем же существенное от-

личие пушкинской поэзии от новой, тем более, что в 1921 году, когда произносилась эта речь, Серебряный век был уже историей и его сопоставление с Золотым веком было бы вполне оправданным. Но Блок этого не делает. Он говорит: “Поэт – сын гармонии...”, не уточняя, какой именно поэт, золотой или серебряный, Пушкин ли, Блок или кто-либо еще. Его собственный поэтический опыт давал ему право на такое обобщение.

“Поэт – сын гармонии... – говорит Блок. – Три дела возложены на него: во-первых – освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир” [9, с.162]. Три дела, возложенные на поэта, последовательно осуществил и сам Блок – в трех своих книгах, в трех актах, как он определил, “вочеловечения”: от сверхчувственных наитий до душевных испытаний и, далее, до усилий разглядеть в знаках исчезающей реальности историческую неизбежность, услышать в нарастающем шуме музыку.

Нарастающий шум, заглушивший музыку, “шум времени”, как определил его Мандельштам, стал знаком нового литературного века, которому по аналогии с предыдущим, уже стали называть Бронзовым и который, по-видимому, выражается не в одних только поэтических всплесках 60-х или 80-х годов. Советская литература, действительно, кажется сделанной из бронзы, и об этом тоже можно было бы порассуждать, но ограничимся уточнением, что, говоря о Бронзовом веке, мы имеем в виду не только и даже не столько официальную литературу, но и ее творческую антитезу, андеграунд, что, опять же, замечательно уточняет это определение: ведь бронза – это, как известно, сплав меди и олова.

Тотальность пушкинского присутствия в русском культурном сознании XX века, означенная профилем поэта в “Литературной газете”, центральном официальном органе советской литературе, и в то же время остающаяся его непрочитанность, эзотеричность наводят на мысли, что в этом выражается не столько любовь к поэту, которого мало кто по-настоящему читал, сколько отношение к той творческой магистрали, которую Пушкин олицетворяет. Пушкина удалось адаптировать и приспособить к политической системе, но он оказался адекватен и художественным запросам, и даже религиозным потребностям,

поскольку представлял естественность, нормальность, столь необходимую любому государству, а русскому – в особенности. Живой Пушкин, которого следовало бы читать наедине, при свече, обливаясь слезами над его вымыслом, заменен бронзовым идолом – не только в Москве на Тверском бульваре, но, что куда важнее, и в художественном сознании.

Другая, неофициальная составляющая Бронзового века тоже нуждалась в освящении своих истоков – и снова, как это ни покажется неожиданным, вспоминается Тютчев – поэт-цензор, поэт-монархист. Тютчевская строка “Молчи, скрывайся и таи” обретает – в песне Вероники Долиной – значение кодекса творческого выживания в условиях несвободы, аналогичный эковскому, солженицынскому правилу: “Не верь, не бойся, не проси”. И по той же секретной, интимно-творческой общности Виктор Кривулин, один из самых заметных поэтов ленинградского андеграунда, начинает свою книгу эссе о минувшей эпохе “Вопросом к Тютчеву” – стихотворением 1970 года [10]:

Я Тютчева спрошу – но мысленно, тайком:
Каким сказать небесным языком
Об умирающей минуте?

Но, помимо этих жизненно-бытийных и большей частью ощущенческих обращений и вопрошаний, Тютчев оказывается адекватен XX веку и по другой, более глубокой причине. Хаосмос Тютчева выражается не только в образно-символических антитезах – “день” и “ночь”, “свет” и “тьма” и т.д., но и в отношении к слову, к словам, которые, выстраиваясь ритмическое и архитектурное целое, обращают читателя к тому, чего они не в силах выразить или отобразить. То, что в другой поэтической системе могло бы быть расценено как художественное несовершенство, как неорганичность содержания и формы, у Тютчева представлено как онтологически обусловленное и эстетически значимое несовпадение. Фрагментарность тютчевских произведений, внешне тоже подобная фрагментарности романтических текстов, отражает ту же хаокосмичность, которая дойдет до возможных и невозможных крайностей в литературе постмодернизма.

Уникальность и жизненность тютчевского хаосмоса обусловлена, по-видимому, тем, что это было время, когда “Бог”

еще был жив – когда авторское творчество было еще онтологично, т.е. и космосу, и хаосу противостояла некая третья сила, которая и удерживала эти крайности в единстве и взаимодействии.

Если история поэзии действительно закономерна, тогда можно ли предсказать, какой будет поэзия будущего? Предсказать, может, и нельзя, но предположить – почему бы и нет?

Вероятно, камень Тютчева будет дробиться и далее. Квадрат будет многократно ломаться, чтобы вписаться в круг. Формы будут смещаться, скрещиваться, утончаться, множа попытки выразить невыразимое. И содержание этих форм будет темновато, но глубоко, тяжеловато, но весомо, грубовато, но зримо.

Вероятно, и далее земной поэзии, природной и техничной, будет противостоять поэзия небес, которая льется, как дождь, и растекается, как река, которая по-пушкински свободна и своевольна, глуповата и гениальна.

И, вероятно, эти две поэтические субстанции, земная и небесная, камень и вода, будут так же приводиться во взаимодействие, чтобы проявилось нечто, что может проявиться только в их взаимодействии.

И если литературе действительно суждено умереть, то произойдет это, вероятно, так, как предсказано в стихотворении Федора Ивановича Тютчева:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

Цитированная литература

1. Соловьев В.С. Поэзия Ф.И.Тютчева // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
2. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. – М., 1986.
3. Флоренский П., свящ. Из богословского наследия // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII.
4. Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Слово и культура. – М., 1987.

5. Брюсов В. Ф.И.Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Ремесло поэта. – М., 1981.
6. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
7. Иванов В. Заветы символизма // Иванов В. Родное и вселенское. – М., 1994.
8. Хлебников В. Закон поколений // Хлебников В. Творения. – М., 1987.
9. Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л., 1962. – Т.6.
10. Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб, 1998.

Анотація

У статті розглядається місце Тютчева в історії літератури і фази його впливу в періоди Золотого, Срібного і Бронзового віків російської поезії.

Annotation

In the article is considered the Tyutchev's place in the history of the literature and the phases of his influence during Gold, Silver and Bronze centuries of Russian poetry.

*Стаття надійшла до редакції 01.11.03
Статья поступила в редакцию 01.11.03*

УДК 82-1: 821.161.1

Домашенко А.В.

ИСТОК ПОЭЗИИ И ЛИРИКА Ф.И. ТЮТЧЕВА

Уникальность поэзии Ф.И. Тютчева, столь отчетливо ощущаемая каждым вдумчивым читателем, все еще не поддается разгадке. Эту тайну попробовал раскрыть С.М. Волконский: “Тютчев был представитель истинной и изысканной культуры: тип, в то время редкий по ценности своей, а в наши дни не существующий... В нем, в его культурности, жила глубокая наследственность – рядом с славянской – наследственность латинская, германская... Тютчев, конечно, самый культурный из всех наших поэтов” [1, с. 165]. “Культурность”, которая здесь имеется в виду, – это следствие той особенности тютчевской поэзии, на которую указывает слово “наследственность”. Вот только линию преемственности я бы выстроил иначе. Уникальность поэзии Ф.И. Тютчева заключается в уникальной глубине укорененности в языке, вследствие чего его поэзия делает нас современниками тех, для кого уже Аристотель был потомком. Восходя к изначальным смыслам, которые живут в поэзии Ф.И. Тютчева, т.е. к истоку поэзии, мы приближаемся к пониманию сущности его творчества.

В истоке заключена сущность. Поэзия и в наше время остается поэзией, т.е. жизненно важным *делом*, постольку, поскольку она все еще связана с истоком. И об истоке поэзии может сказать только сама поэзия, что значит: сама поэтическая речь.

Наиболее памяты нам три самые глубокие попытки ответа на вопрос, вынесенный в заголовок. Первая принадлежит Ф. Ницше, вторая – Вячеславу Иванову, третья – М. Хайдеггеру.

Вполне в духе гегелевской эстетики ограничивая сферу поэзии областью наглядного представления, Ф. Ницше – на этом основании – исток поэзии усматривает в музыке, в которой содержание раскрывается непосредственно, а не опосредовано: “Музыка может породить из себя образы, которые всегда будут схемой и как бы примером ее настоящего общего содержания. Но как же образ, т.е. представление, может породить из себя музыку?... Несомненно, что из таинственного замка композитора перекинут мост в свободную страну образов и что лирика идет по нему. Но нет обратного пути...” [2, с. 83-84].

Эти слова нашли отклик у нас в начале XX века. А. Белый в “Принципе формы в эстетике” (1906 г.) утверждает: “Если музыка – общий ствол творчества, то поэзия – ветвистая крона его. Образы поэзии, нарастая на свободном от образов ритме, ограничивают ритмическую свободу, так сказать, обременяют ее видимостью” [3, с.179]. Через четыре года молодой О. Манделштам, еще неуверенно пробуя голос, пишет:

Останься пеной Афродита,
И слово в музыку вернись... [4, с. 71].

Попытка стихами озвучить философскую мысль ставит поэзию в фальшивое положение. Поэзия изначально и глубже философии, поскольку глубже ее укорененность в ее изначальной стихии – речи. Поэзия выговаривает истину даже тогда, когда оговаривает себя: тем, что дает возможность почувствовать выговариваемое как недолжное. Поэзия не может возвратиться в музыку, но в своем истоке она с музыкой встречается – в “пении дум”, как сказано у Ф.И. Тютчева, или в герменейе, как, вслед за греками, говорим мы.

Вячеслав Иванов, находясь под могучим влиянием Ф. Ницше, все же сумел предугадать основную проблематику XX века, когда усмотрел в “стихии языка” порождающее лоно истинной поэзии [см.: 5, с.141]*.

Наконец, М. Хайдеггер в 1936 году ставит традиционную для эстетики XIX века проблему “Der Ursprung des Kunstwerkes” (“Происхождение произведения искусства”), в ходе рассмотрения которой приходит к выводу, что наиболее полно сущность искусства выявляется именно в поэзии. Непреходящее значение названной работы М. Хайдеггера заключается, в частности, в том, что после нее всякие попытки искать исток поэзии в любом ином виде искусства (в музыке, например) становятся анахронизмом. Однако и после этой работы все еще открытым остается вопрос о том, правомерно ли говорить об истоке произведения искусства, рассматривая и поэзию в целом как один – хотя и важнейший – вид искусства?

* Речь идет, разумеется, о родном языке. Тому, кто так и не понял, что порождающим лоном подлинной поэзии может быть только родная речь, творчеством Ф.И.Тютчева вообще-то заниматься противопоказано. Всякое подлинное мышление, как и всякое подлинное поэтическое творчество, начинается с уяснения основополагающей роли “родного слова”. В XIX веке это очень хорошо понимали, потом забыли.

Поэзия – это ποίησις, искусство – τέχνη. Как соотносятся эти имена – ποίησις и ποιητικὴ τέχνη: говорят ли они одно и то же, а если нет – в чем заключается различие? С самого ли начала ποίησις выступает как τέχνη? Эти вопросы, несмотря на их очевидную важность, не только не осмыслены современной теорией, но по-настоящему даже не поставлены. Поэтому они еще нуждаются в обосновании – насколько они правомерны?

Долгое время говорили об аристотелевском разделении поэзии на роды (или, в лучшем случае, на три вида подражания); эту увиденную глазами современного специалиста по эпосу, лирике и драме якобы аристотелевскую теорию механически переносили на поэзию, предшествовавшую Аристотелю, – и после этого начинали дискутировать о том, какой из этих родов возник раньше. Так решали вопрос о происхождении поэзии или, что в данном случае одно и то же, поэтического искусства. Потом теория литературы осмотрелась и пришла к выводу, что характер поэзии в ее изначальный период обусловлен формирующимся жанровым мышлением. Поэтому и вопрос об истоке поэзии трансформировался в вопрос о генезисе ее жанров.

Первый подход был порожден оптимистичной верой в универсальность актуальных для нашего времени и нашего мышления понятий; второй тем, что “мы филологи” (Ф. Ницше) к концу XX века перестали понимать не только дух, но и букву греческой поэзии.

Между тем и Платон, и Аристотель говорят о поэтических родах, но совсем не так, как мы привыкли о них говорить. Поэтому понимание вопроса об истоке поэзии как вопроса о генезисе поэтических родов остается в силе.

Объясняя отличительные особенности разных подражаний, Аристотель утверждает: “...Различаются же они между собою трояким образом: или [тем, каким] родом [сущего] другим [родам] осуществляется подражание, или [тем, какому роду] другие [роды подражают], или [тому же роду тот же род] другим, а не тем же самым образом” [1447a 10-12]. Словам “или [тем, каким] родом [сущего] другим [родам] осуществляется подражание” у Аристотеля соответствует: “ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις μιμῆσθαι”.

Род – γένος, отсюда – γένεσις. Сам язык, таким образом, указывает направление поисков истока, происхождения поэзии. Не явля-

ются ли *ποίησις* и *ποιητικὴ τέχνη* именно тем, что мы ищем – двумя родами, причем такими, что из одного происходит другой? О том, что первое и второе не одно и то же, говорится в диалоге Платона “Ион”: “Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты... Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе; если бы они благодаря искусству могли хорошо говорить об одном, то могли бы говорить и обо всем прочем; но ради того бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишённые рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам свой голос” [7, т.1, с. 376-377. Пер. Я.М. Боровского].

Платон говорит о *ποίησις*, которая не является *τέχνη*. Поскольку она творится в состоянии одержимости (*μανία*) божественным словом, мы назовем ее манической. Подлинная маническая поэзия всегда имеет священный характер. Такой поэзия впервые рождается, поэтому таков ее первоначальный род.

А как быть с другим родом поэзии – миметическим? *μίμησις* изначально для греков соотносится с танцем: сам “греческий глагол *“подражать” первоначально значил “изображать в танцах”*” (курсив автора. – А.Д.) [8, с. 53]. При этом не следует забывать, что сам танец изначально соотносился отнюдь не с подражанием. До тех пор, пока участники обряда отождествляли себя с богом, которому был посвящен обряд, их танец сохранял свою первоначальную природу – маническую. Миметическим танец становится тогда, когда танцующие начинают изображать бога. Разумеется, священное продолжает присутствовать в глубине миметического действия, но конститутивным моментом его становится эстетическое. У нас нет никаких оснований сомневаться, что та же закономерность действовала в поэзии. Видом поэзии, который целиком принадлежит миметическому роду, является трагедия, причем равно миметическими являются как декламационные, так и хоровые партии. О том, какой ситуацией порождена трагедия (миметическая поэзия), поет хор в стасиме втором “Царя Эдипа”:

οὐκέτι τὸν ἄθικτον εἴμι γὰρ ἐπ’ ὀμφαλὸν σέβων
οὐδ’ ἐς τὸν Ἀβαῖσι ναὸν οὐδὲ τὰν Ὀλυμπίαν,

εἰ μὴ τὰδε χειρόδεικτα
 πᾶσιν ἁρμόσει βροτοῖς...
 φθίνοντα γὰρ αἰλίου
 θέσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη,
 κούδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής·
 ἔρρει δὲ τὰ θεῖα [9, с.135, 897-902, 906-910].

Уже к середине земли не пойду я, благоговеющий,
 ни в Абайский храм, ни в Олимпию,
 если вот эти явные [несоответствия]
 бог не соединит [столь же явно] для всех смертных...
 Вот сейчас меркнувшее Делосского [бога]
 пророчество уносят;
 толпы почестями еще окружен открытый для созерцания
 [кумир] Аполлона,
 но уходит божественное.

“Божественное” уходит, вместе с ним уходит маническое. Так осуществляется переход от вопрошающего мышления, осуществляемого в речи (манический род), к наглядному представлению, по отношению к которому речь вторична (миметический род). Так ποιήσις становится ποιητικὴ τέχνη. Для Платона, мыслившего поэзию еще в границах ποιήσις, подлинной трагедией был сам этот переход, его роковая неизбежность*. Для Аристотеля трагедией был определенный поэтический вид, который обладал вот такими особенностями. Однако жанром, в котором в концентрированном виде важнейшая особенность ποιητικὴ τέχνη выразилась, становится экфрасис. Именно экфрасис оказывается, может быть, важнейшей “формой формосозидающей” [выражение Шефтсбери; см.: 11, с. 213] всего последующего поэтического искусства: это проявляется, например, и в убежденности Ф.И. Тютчева, что видеть – значит знать, и в его очевидной ориентации на экфрасис античной поэзии.

* В.С. Соловьев пишет о “жизненной драме” Платона, что не знает “более значительной и глубокой трагедии в человеческой истории” [10, с. 624], правда, объясняет сущность этой трагедии совсем иначе.

Становясь τέχνη, рождаясь в новом качестве, поэзия наконец забывает о своем прежнем состоянии. Уже Аристотель об этом ничего не знает и ничего не говорит. ποιησις как стихослагающая явление истины знает свой исток, ποιητικὴ τέχνη может о нем лишь гадать, — для нее он оказывается “мифическим” или, что одно и то же, “варварским, диким, примитивным” [см.: 12, с. 135]. Этот до трогательности наивный современный просветительский оптимизм, который ничего не смог извлечь из трагического опыта двух последних столетий, который словно вышел со страниц “Философских повестей” Вольтера, но так и не покинул их пределы, ставит нас перед необходимостью ответить на все четыре вопроса: в самом ли деле изначальная ποιησις — “миф”, в самом ли деле она “варварская, дикая, примитивная”?

Наш ответ, осуществляемый в пределах отпущенных возможностей, будет по необходимости кратким.

Ποιησις (сделанный) изначально захватывает всю сферу культуры в ее противостоянии природному существованию. Это слово называет все то, что стало возможным, осуществилось благодаря человеку — его деланию. Почему позднее это имя — “делание” — закрепилось лишь за поэзией как стихослаганием, утратив, как представляется, свой всеобщий для человеческого свершения характер? Ответ может быть только один: потому что именно со стихослаганием (стихослагающим мышлением) оно было изначально связано как с “деланием”, в котором заключен исток всего. ποιησις как стихослагание, в котором сказывается божественное, называет “делание”, предопределившее возможность любого другого “делания” — неизбежно вторичного по отношению к нему. ποιησις как стихослагание была делом прежде всего. Когда необходимо было обратиться к самому важному и существенному, греки говорили “πρὸς ἔπος”, то есть именно “к делу”.

С другим столь же неожиданным для нас употреблением слова ἔπος мы встречаемся в третьей Немейской песне Пиндара:

λεγόμενον δὲ τοῦτο προτέρων
ἔπος ἔχω... [9, с. 130].

В том, что говорится, следую
эпосу предков...

Следуя эпосу предков, хоровая песня Пиндара сама становится эпосом. Как это может быть? Попробуйте поговорить об этом с современным специалистом по литературным родам, много ли глубокого вы услышите? Или попробуйте спросить его, почему для Платона Гомер – “самый творческий и первый из творцов трагедий” [7, т. 1, с. 404]?

Смысл слова “эпос”, с которым мы встречаемся в песне Пиндара, в современных литературоведческих словарях не разъясняется. Эпос у Пиндара – то изначальное делание в слове и словом, в котором впервые сказывается истина и в котором впервые проявляется человеческая принадлежность истине – в стихослагающем (вопрошающем) мышлении. Это и есть исток поэзии. Эпос – одно из имен истока, который в других случаях у Пиндара называется песней, гимном и т.д. *μῦθος* (сказка, басня, вымысел) приходит позднее, когда связь с изначальным *ἔπος* утрачивается либо становится проблематичной. Поэтому называть изначальное состояние слова мифом – ничем не оправданное легкомыслие.

Все перечисленные выше имена (эпос, песня, гимн) называют одно и то же – изначальную *λοῖψις*. К числу ее имен принадлежит и “пророчество”. О пророчестве (но равно и о *λοῖψις* как стихослагании в целом, т.е. как маническом стихослагании) сказано в шестой Олимпийской песне Пиндара, что оно порождено “способностью слышать голос, которому неведома ложь” [9, с.130, 52-53]. У Ф.И.Тютчева этому голосу соответствует в стихотворении “Silentium!” “пение дум”, которое становится, таким образом, одним из имен *λοῖψις*.

Говоря о манической поэзии, мы отнюдь не должны путать ее сущность и определенные внешние проявления, ее сопровождающие. “Одержимость” необходимо мыслить как “пребывание-в” истине речи, тогда как бурные проявления чувств – характерное, но вовсе не обязательное следствие манического состояния. Оно может выражаться и в полном владении собой, в сосредоточенности и уравновешенности, всегда проникнутыми, однако, большим или меньшим внутренним напряжением. С таким проявлением манического состояния мы встречаемся в третьей Пифийской песне:

Если же умом кто-либо
из смертных придерживается истинного пути,

[тому] необходимо [радоваться] от блаженных [богов] выпадающим благам. Один раз одно, другой раз другое высоколетящих ветров дуновение.

Ведь нетронутая целостность счастья не надолго приходит к человеку, обремененному множеством забот.

“Нетронутая целостность счастья” как маническое состояние – это такая полнота присутствия, которая равнозначна “пробытию-в” истине речи. Для Тютчева такая полнота присутствия – “время золотое”, которое, если оно осуществилось, есть непреходящее условие приобщения к самой вечности, несмотря на то, что “сладко жизни быстротечной // Над нами пролетала тень”.

Сущность поэзии Ф.И. Тютчева заключается в сопричастии *ποίησις* и *ποιητικῆ τέχνη*. Чтобы понять Тютчева, нужно помнить об этих двух истоках его поэзии: с одной стороны, “слух к голосу, которому неведома ложь”, с другой – миметическое, связанное с античным экфрасисом и античной трагедией, слово. Этой же соотносительностью определяются особенности завершения поэтического целого у Ф.И. Тютчева. Утверждение, что эти особенности обусловлены “художественной формой фрагмента” [13, с. 42], мы должны отклонить как не соответствующее действительности. Если переход от *ποίησις* к *ποιητικῆ τέχνη*, или наоборот, в стихотворении осуществляется, перед нами целое как целое, а не целое как фрагмент. Непониманием этого факта порождаются проблемы, в том числе связанные и с изданием стихотворений Тютчева. Приведу один из показательных примеров:

Душа моя – Элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.

Душа моя, Элизиум теней!
Что общего меж жизнью и тобою,
Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?.. [14, с. 277].

В таком виде стихотворение было напечатано в пушкинском “Современнике” – по копии И.С. Гагарина. Маловероятно, чтобы сам А.С. Пушкин не принял участие в его редактировании. Поскольку расстановка знаков препинания – одно из важных условий правильного понимания стихотворения, мы можем сказать, что в редакции, опубликованной в “Современнике”, стихотворение было понято адекватно его смыслу и сущности поэтического творчества Ф.И.Тютчева. Здесь целое предстает как целое, т.е. как переход от *ποητικῆ τέχνη* к *ποίησις*: первая строфа – экфрасис (тире в первой строке), вторая – прямое поэтическое высказывание (запятая в пятой строке). В прямом поэтическом высказывании обнаруживается соответствие маническому слову – всегда прямому, потому что именно прямой смысл – для понимающего – высказывает “голос, которому неведома ложь”. В 6 Олимпийской песне говорится, как Иам воззвал к отцу, Аполлону, и как

...в обмен его голосу прозвучал иной,
Отчий, вещающий прямые слова...
[15, с. 29. Пер. М.Л. Гаспарова].

Проясняется, таким образом, и наше понимание эволюции поэтического слова: переход от *ποίησις* к *ποητικῆ τέχνη* – это одновременно переход от прямого слова (изначальный *ἔπος*) к слову переносному (*τρόπος*, мета-форма) как более позднему. Разговоры о метафоре как истоке поэзии и даже человеческого мышления в целом** остаются, следовательно, всего лишь разговорами. Еще для Аристо-

* Даю стихотворение с исправлением двух очевидных ошибок – “замыслам” в третьей строке и “признаки” – в предпоследней.

** Многочисленные примеры см. в книге: 16, с.33, 46, 77 и др. Здесь же необходимо упомянуть о давнем заблуждении, что *игра* является универсальным определением сущности поэтического творчества. На самом деле она имеет отношение лишь к мимесису: “Бог не играет. Играет и вертится бес” [17, с. 32], что, впрочем, не означает, что любая миметическая поэзия – бесовство. Заблуждение, о котором идет речь, свидетельствует об отсутствии слуха к прямому маническому слову – весьма распространенный в наше время недостаток. “Были пророками, захотели стать поэтами”, – говорил А.А. Блок. “Были филологами, захотели стать литературоведами”, – скажем мы.

теля, несмотря на его принадлежность к совсем другой эпохе, метафора, именно в силу своей вторичности, остается отклонением от нормального состояния языка. Показательно, однако, что причин такого соотношения прямого и метафорического слова у Аристотеля не сумел понять А. Ричардс, вступив по этому поводу в дискуссию с греческим мыслителем [см.: 16, с. 45].

Вместо того чтобы признать в качестве канонической расстановку знаков препинания в приведенной выше редакции “Современника”, последующие редакторы стремились “улучшить” тютчевское стихотворение, настойчиво превращая целое во фрагмент, правда, с противоположными результатами. В издании 1966 года (редактор К.В. Пигарев) [см.: 18, с. 66] все стихотворение превращено в развернутый экфрасис, вследствие чего возникает смысловой и интонационный перебой при переходе от пятой строки к шестой, проигнорированный, кстати говоря, тем, что эти две строки объединены в одно предложение. Этот перебой, возникший вследствие редакторской ошибки (кому бы она ни принадлежала), ни в коем случае не соответствует реальному интонационному и смысловому переходу, совпадающему с разделением стихотворения на строфы. В изданиях 1980 (А.А. Николаев) [см.: 19, т.1, с. 74] и 2003 (В.Н. Касаткина) [см.: 20, т.1, с. 142] годов все стихотворение превращено в прямое поэтическое высказывание, вследствие чего оно более чем на половину оказывается состоящим из обращения. Ссылкой на автограф такое превращение целого во фрагмент не может быть оправдано, тем более что Ф.И. Тютчев, очевидно, “не завершил синтаксическое оформление” [20, т. 1, с. 412] стихотворения и явно в данном случае, как и всегда, тяготился этой работой, делал ее небрежно или вообще не делал, если была возможность переложить ее на другого*. Показательна в этом отношении его фраза, обращенная к

* Разумеется, не из-за пресловутой “праздной лени”, а, во-первых, потому что нисколько не сомневался в недолговечности своей поэзии (“в наш век стихи живут два-три мгновенья”), во-вторых, не следует забывать о его глубинной связи со стихией изначального устного поэтического слова, для которого фиксация с помощью письменных знаков – недолжная или, как сказал бы Ф.И.Тютчев, “противоестественная” форма существования. Для него записанные стихи становились “виришами”, тогда как к звучащему поэтическому слову он относился совсем иначе: “Как удивительно он читал!” – спустя много десятилетий восхищенно восклицает С.М Волконский [см.: 1, с. 164].

И.С. Гагарину (!) в письме от 7 июля 1836 года: “Но возвращаюсь к моим *виришам*: делайте с ними что хотите, ибо они – ваша собственность...” [19, т. 2, с. 10]. Понятно, почему лирика Ф.И. Тютчева остается одной из самых больших текстологических проблем русской литературы, в разрешении которой сам автор никак не захотел нам помочь.

У нас перед Ф.И. Тютчевым то несомненное преимущество, что мы более справедливо можем оценить значимость сделанного им в поэзии, поэтому редактирование его стихов не считаем праздным занятием. Вот почему при издании стихотворений Ф.И. Тютчева его автографы – в отношении расстановки знаков препинания – не могут быть признаны в качестве последнего аргумента. Упорным нежеланием заниматься правкой “безобразных списков” своих стихов он передоверил нам эту работу, и нам остается лишь доказать, что мы способны соответствовать тем обязанностям, которые он, сам того не желая, на нас возложил*.

Целое у Тютчева строится приблизительно по таким же законам, по каким строились поэмы Гомера, в которых осуществляется постоянный переход от эпоса (прямого манического слова) к трагедии и наоборот. Согласно Платону, это одновременно переход от слова истины к слову ложному (“вся трагическая ложь” в “Кратиле”). У Тютчева мы видим нечто иное.

Для Тютчева “мысль изреченная есть ложь”, но слово изборажающее (миметическое) отнюдь не есть ложь. Оно вполне может вмещать ту же полноту истины, что и маническое слово, но явленную созерцающему глазу (наглядному представлению) в образе. В этом, безусловно, проявляется воздействие на Ф.И. Тютчева позднейшей священно-символической художественной культуры, в пределах которой священный образ мыслит-

* По поводу уже вышедших первых томов шеститомника можно сказать много добрых слов и они, без сомнения, еще будут сказаны, но то, что произошло во 2 томе со стихотворениями “Есть в осени первоначальной...” и “Сын царский умирает в Нище...” – это просто трагедия. Искажено поправкой П.А. Вяземского стихотворение “Смотри, как на речном просторе...”. П.А. Вяземский, конечно, не И.С. Гагарин, но мы знаем, насколько опрометчиво апеллировать – к тому же только к возможному – согласно Ф.И. Тютчева с этой или любой другой правкой его стихов. Подробнее об этом, может быть, в другой статье.

ся предшествующим священному слову, которому в свою очередь принадлежит человек. Полнота видимого осуществления истины, доступная созерцанию человека, может приближать человека к небожителям в такой же степени, в какой маническое слово соединяет божественное и человеческое:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил! [18, с. 36].

Сказанное, однако, вовсе не означает, что маническое и миметическое у Тютчева целиком уравновешены. Иерархия изначального и того, что порождено изначальным, сохраняется у него и проявляется в роковые минуты истории:

Теперь тебе не до стихов,
О слово русское родное!
Созрела жатва, жнец готов,
Настало время неземное...

Ложь воплотилась в булат;
Каким-то божьим попуценьем
Не целый мир, но целый ад
Тебе грозит ниспроверженьем...

Все богохульные умы,
Все богомерзкие народы
Со дна воздвиглись царства тьмы
Во имя света и свободы!

Тебе они готовят плен,
Тебе пророчат посрамленье, -
Ты лучших, будущих времен
Глагол, и жизнь, и просвещение!

О, в этом испытанье строгом,
В последней, в роковой борьбе,

Не измени же ты себе
И оправдайся перед Богом... [20, т. 2, с. 66]*.

Когда ποιητική τέχνη уходит, оказываясь излишним (“теперь тебе не до стихов”), остается ποιησις, как изначальное делание и дело, как слово истины (“лучших, будущих времен // Глагол”), должествующей осуществиться, как ручательство высокого предназначения народа, причастного к ее (ποιησις) смыслу.

Цитированная литература

1. Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. – Литературное наследство. – М., 1989. – Т. 97.
2. Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. – М., 1994.
3. Белый А. Символизм. Кн. статей. – М., 1910.
4. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т.1.
5. Иванов В.И. Родное и вселенское. – М., 1994.
6. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. – М., 1990.
7. Платон. Собр. сочинений: В 4 т. – М., 1990. – Т.1; 1994. – Т.3.
8. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. – М., 1974.
9. Pindarus. Carmina cum fragmentis. Pars I. – Lipsiae, 1980.
10. Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т.2.
11. Шефтсбери. Эстетические опыты. – М., 1974.
12. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М., 2003.
13. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

* Следует отличать прямое маническое слово (“Я не свое тебе открою...”), смысл которого всегда остается в актуальном для любого настоящего будущем (так что его актуальность с течением времени лишь все больше проясняется, становится для потомков более очевидной, нежели для современников поэта) от прямого же слова публицистического, погруженного в современные ему толки и умирающего вместе с ними. Отличие прямого манического слова, стало быть, только одно: в нем к слову приходит истина, которой мы принадлежим в такой же степени, в какой принадлежали ей наши предшественники. Особенно в наше время вполне прояснилось, что не чем-либо иным, но в первую очередь судьбой “слова русского родного” определяется и будет всегда определяться общая наша судьба.

14. Современник, литературный журнал А.С.Пушкина. 1836 – 1837: Избранные страницы. – М., 1988.
15. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М., 1980.
16. Теория метафоры. – М., 1990.
17. Кузнецов Ю.П. Сошествие в ад // Наш современник. – 2002. – № 12.
18. Тютчев Ф.И. Лирика. – М., 1966. – Т.1.
19. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. – М., 1980.
20. Тютчев Ф.И. Полн. собр. сочинений и письма: В 6 т. – М., 2003. – Т.1, 2.

Анотація

У статті йдеться про первинну ποιησις, яка, на думку автора, не була ποιητική τέχνη. Поетичне ціле у Ф.І. Тютчева постає не як фрагмент, а як перехід від ποιησις до ποιητική τέχνη і навпаки, що доводиться на прикладі вірша “Душа моя – Елізіум тіней...”.

Annotation

The article deals with the primary ποιησις which, in the author's opinion, was not ποιητική τέχνη. The poetic wholeness in F.Tyutchev's works appears not as a fragment, but as the transition from ποιησις to ποιητική τέχνη and vice versa. The example of the poem “My Soul is Elysium of shadows ...” (“Dusha moya – Elyzium teney...”) proves the statement.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.03
Стаття постуила в редакцію 11.11.03*

ПРЕКРАСНОЕ И ВОЗВЫШЕННОЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ТЮТЧЕВА

Идея рассмотреть творчество Тютчева в перспективе эстетических категорий “прекрасного” и “возвышенного” возникла как реакция на замечание Н. Берковского. В книге “О русской литературе” ученый пишет: “...с точки зрения эстетики, Ф.И. Тютчев колеблется между прекрасным и возвышенным” [1, с.183]. Сущность этих колебаний мы и решили проанализировать.

Прежде, чем обратиться к поэзии, следует прояснить природу самих эстетических категорий. Если “прекрасное” имеет более, чем двухтысячелетнюю историю осмысления, и концентрированным выражением смыслов, входящих в содержание этой категории является некий идеал красоты, соответствующий человеческому представлению об устройстве миропорядка; то в ситуации с возвышенным дать внутренне непротиворечивую дефиницию невозможно. Возрастающий интерес к возвышенному, расширение спектра его значений приводит к тому, что эта категория предстает как выражение духовной атмосферы современности. Так, по мнению французского философа и “властителя дум” западного постмодернизма Ж.Ф. Лиотара, категория гармонически прекрасного в эстетике утверждает тоталитарные тенденции современного западного общества и порожденного им героя – цельного, спортивного, безошибочно функционирующего индивида. Эту идею отрицает возвышенное в Новом искусстве, которое своей “непонятностью” и отказом от изобразительности сообщает о несообщаемом. Лиотар выражает надежду, что возвышенное в искусстве является залогом того, что современный индивид не позволит прекрасно-функциональному порядку полностью овладеть собой.

Однако такая обостренная противоречивость возвышенного и прекрасного характеризует именно современный этап в осмыслении этих категорий. Исторический же экскурс позволил бы нам выявить их смысловую общность. Возвышенное могло пониматься как частный случай прекрасного, как нечто, внося-

щее специфический оттенок пафоса, государственного или исторического идеала в общую ситуацию прекрасного. И. Кант рассматривал прекрасное и возвышенное как разновидности эстетического суждения, т.е. как суждения, определяемого не чувственно и не логически, а рефлексивно. Кант же отмечал, что помимо общности, возвышенное обладает чертами, которые отличают его от прекрасного. Возвышенное трактуется Кантом как явленность могущества и величия: силы, масштабности, безмерности. В отличие от прекрасного, оно связано с хаотичностью, стихийностью, беспорядком, которые вызывают не умиротворяющее созерцание, а душевное потрясение, будят энергию воображения. Возвышенное, – утверждает Кант, – способно утрачивать, главное же – оно возбуждает наши силы, взывает к ним. Развивая идеи Канта, Шиллер писал, что чувство возвышенного “сочетает в себе страдание, достигающее иногда степени ужаса, и радость, восходящую до восторга; не будучи в собственном смысле наслаждением, оно чуткими душами предпочитается простому наслаждению прекрасным. Возвышенное путем внезапного потрясения предоставляет нашему духу выход из чувственного мира, в то время как красота приковывает к нему” [2, с. 138].

Таковы в целом классические и современные представления о сущности эстетической категории “возвышенное” и его позиции по отношению к прекрасному.

Следующий этап наших рассуждений – конкретизация эстетических смыслов возвышенного в поэзии Тютчева. Уже при первоначальном приближении становится очевиден особый “космический вектор” тютчевского художественного мышления. Тютчев, пожалуй, единственный поэт, для которого звездное небо – не обрамление земного ландшафта, но некая прародина, в которой заложена судьба человечества. В поэзии Тютчева изменяется динамическая и пространственная перспектива. До него это был обреченный взгляд снизу вверх, когда, к примеру, “нет правды на земле и выше”, и когда “чадам праха” суждены лишь “бескрылые желанья”. Тютчев эту ситуацию осмысляет по-иному. В стихотворении “Фонтан” перед нами открывается то же движение снизу вверх, так же обреченное быть остановлен-

ным “незримо-роковой” дланью, и в то же время неистощимое в желании “коснуться высоты заветной”:

О смертной мысли водомет,
О водомет неистощимый!
Какой закон *непостижимый*
Тебя стремится, тебя мятет?

Итак, изменяется интенсивность движения, но приговор Сальери остается в силе: человеку не дано подняться выше рокового предела, он “осужден” ниспасть на землю “пылью огнецветной”. “Смертная мысль”, сам факт смертности – препятствие для человека осуществить то, что он должен осуществлять, согласно непостижимому закону.

Таким образом, складывается ситуация, в которой человеку невозможно достичь заветного предела, но он все же не оставляет желания подняться выше длани роковой.

Этот свой внутренне-человеческий конфликт Тютчев проецирует на природу в целом. Творящая сила естества – “не слепок, не бездушный лик”. Природа откликается гению человека, поскольку содержит в себе нечто, преодолевающее смерть – “в ней есть душа, в ней есть свобода, / в ней есть любовь, в ней есть язык”. Тютчев-поэт непосредственно ощущает это “двойное бытие” и благодаря поэтической энергии оказывается способным переступить через его порог. Самим фактом создания произведения человек сравнивается с самим собой – каким он должен быть.

Тютчев, в силу того, что он преодолевает смертный барьер, оказывается причастен возвышенному. Речь идет не о достижении некой определенной позиции, но о смене масштаба. Поэтическая причастность вечности исключает субъектно-объектные отношения. Поэт и есть сама вечность, просвечивающая, являющая себя в стихотворении.

Это общетеоретическое положение обретает уникальную, собственно тютчевскую конкретизацию в стихотворении “Последний катаклизм”.

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:

Всё зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

Остановимся подробнее на его анализе.

Перед нами – картина последней катастрофы, разрушения состава частей, их уничтожения некими таинственными водами. Природа этих вод не имеет, очевидно, ничего общего с водой всемирного потопа. Это неземная по своей сути субстанция, не относящаяся к “земным частям”. Таким образом, речь идет о катаклизме космическом, о переходе вселенной в новое состояние. В пределах стихотворения смысловыми антонимами оказываются “состав частей земных” и “воды”. Напряженное противостояние этих начал обретает “разрешение” в слове “изобразится” – ритмической и звуковой кульминации стихотворения. М.М. Гиришманом отмечена семантическая сложность самого этого слова, “его этимологическая связь как с созидательными “образ”, “образити” (придавать чему-нибудь образ, выделять), так и со старославянским “разити” (ударять) и “раз” (удар)” [3, с. 45]. Существенным добавлением при этом будет то, что и воды вмещают в себя тот же двойственный смысл разрушения и созидания. Есть основания предполагать, что Тютчев был знаком со статьей Шеллинга “Об отношении реального и идеального в природе”, где говорится: “...отпечаток... подлинного единства есть... вода, важнейшая из всех вещей, из которой происходит и к которой возвращается всякая продуктивность” [4, с. 46]. Эти “исход” и “возвращение” обнаруживают себя в явлении “божьего лика”, он именно изображается в водах, как бы стягивается, концентрируется, формируется в них. Он появляется не как “отражение” в водах, как если находился сверху и отражался как в зеркале – напротив, “Божий лик” восстанавливается, возвращается к себе. Это движение от зримого и земного “бездушного лика” природы – к тому, что она на самом деле есть. Это восстановление подлинной природы и подлинного божества – души, свободы, любви, языка.

Предложенный нами смысл “изображения” как восстановления передается и двоеточием, соединяющим первую и вторую половины строфы. “Последний час” и “разрушение” конкретизируются, разворачиваются, уточняются как *восстановление* должного, когда последний час чреват переходом в вечность.

В анализе этого стихотворения М.М. Гиршман указывает на особый характер глаголов-сказуемых будущего времени совершенного вида. В этих глаголах указания на момент будущего – “когда пробьет” соотносится с переносом в план прошлого: “опять покроют” [3, с. 43]. Такое будущее указывает не только на повторяемость, но и на “отнесенность ко всем временам”. С нашей точки зрения такая грамматическая форма задает лирическому стихотворению интонацию эпическую. Катастрофа, конец мира описаны без трагизма и отчаяния. Здесь нет поэтического “примирительного елеса”, изливающегося сверху на бунтующее море человеческих страстей; нет героического прития неизбежного. Эти спокойствие и отстраненность заданы позицией говорящего – не с точки зрения разрушающегося зримого, а в перспективе вечности. Событие и способ его изображения в “Последнем катаклизме” образуют сами по себе такой напряженный контраст, который переставляет акценты в эстетике возвышенного. Возвышен не объект, предстоящий человеку, возвышен человек в своей истинно человеческой форме и должном онтологическом статусе. Переживаемый природой катаклизм – это внутреннее состояние человека, его движение к самому себе.

Возвышенное в тютчевском творчестве предстает не как освоение возвышенного предмета, темы или эмоции, но это эстетическое завершение по законам возвышенного. Несмотря на спокойствие интонации, читатель стихотворения остается в состоянии неуверенности, тревоги, изумления перед открывшейся бесконечностью.

В завершение еще раз обратимся к исходному тезису о колебаниях Тютчева между полюсами прекрасного и возвышенного. Нам представляется, что Тютчев осваивает такую сферу, которая превышает меру нашего представления не только о прекрасном и возвышенном, но и сущности поэтического. Уникальность Тютчева определяется космизмом его “поэтического мышления”. Это сочетание может быть воспринято как лишенное смысла в силу противоречивости составляющих его понятий. Но речь здесь не о том, что Тютчев “рационализирует” поэтическую сферу, и его стихи, как это сформулировал А.А. Кораблев, “лишь обращены к тайне, но не содержат ее в себе” [5, с. 58]. Говоря о “поэтическом мышлении” мы имеем в виду некую поэтическую миссию, обретение поэтического статуса как внежизненной позиции. И в этой

перспективе стихотворение – это следствие уже свершенного, это голос вечности, которую стал поэт.

Таким нам представляется собственно тютчевское поэтическое содержание возвышенного. Заданный им масштаб возвышения до сих пор остается до конца не осознанным и не превзойденным.

Цитированная литература

1. Берковский Н. О русской литературе. – Л., 1985.
2. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М.-Л., 1935.
3. Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева: Учебное пособие для педагогических институтов. – М., 1981.
4. Шеллинг Ф. Об отношении реального и идеального в природе // Шеллинг Ф. Сочинения. В 2 т. – М., 1989. – Т.2.
5. Кораблев А.А. О чем поет ветер: стратегии постижения // Анализ одного стихотворения: “О чем ты воешь, ветр ночной...” Ф.И. Тютчева: Сб. науч. тр. – Тверь, 2001.

Анотація

Статтю присвячено дослідженню проблематики естетичних категорій прекрасного та піднесеного у творчості Ф. Тютчева. На матеріалі аналізу вірша “Останній катаклізм” робиться висновок про те, що піднесене у Ф. Тютчева – це не освоєння піднесеного предмету, теми або емоції, а естетичне завершення згідно законів піднесеного.

Annotation

The article investigates the meaning of aesthetical categories of beauty and sublime in Tyutchev's work. On the base of the analysis of Tyutchev's "The last cataclism" the conclusion is made that Tyutchev's sublime is neither sublime a subject, no an emotion, but the aesthetic completion of the poetic work to the inner laws of sublime.

*Стаття надійшла до редакції 06.11.03
Стаття постуила в редакцію 06.11.03*

УДК 82.0

Азбукина А.В.

ОБРАЗ-СИМВОЛ ПТИЦЫ И ЕГО СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ В ПОЭЗИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА

В создании инварианта национального образа мира в творчестве каждого большого поэта заметную роль играют природные образы-символы. Звезда, дорога, ветер, птица, луна, деревья, цветы, травы, река, ключ... – этот устойчивый поэтический комплекс встречается почти без исключения у всех поэтов. Да и как без него обойтись, ибо именно эти реалии окружают человека в его повседневной жизни. Прав М.Н. Эпштейн, который пишет: “О чем бы ни хотел сказать поэт, ничто не заменит ему образов, взятых из природы: “вода” и “огонь”, “цветок” и “звезда” [1, с. 4]. Однако каждый поэт смотрит на мир по-своему и выбирает из комплекса природных образов-символов те, которые “нужнее” ему, которые должны стать необходимыми “кирпичиками” в построении глубоко индивидуальной, национальной картины мира.

Одним из ключевых образов-символов, являющихся средством экспликации национальной картины мира в поэзии Ф.И. Тютчева, на наш взгляд, выступает образ-символ “птицы”. В стихотворениях поэта он встречается свыше 30 раз. Причём семантика этого образа-символа оказывается поливалентной: “птица” может выступать как знак-мифологема (“Весенняя гроза”, “Как весел грохот летних бурь”), сравнение (“Вечер”, “Как птичка раннею зарёй”), метафора (“О, этот юг, о эта Ницца!”), символ (“Лебедь”, “Коршун”, “И гроб опущен уж в могилу” и др.).

Первой структурно-семантической ступенью в использовании образа-символа “птицы” является знак-мифологема.

Тютчев очень любит изображать природу. Однако он является не просто ее бытописателем, но поэтом-философом. Конкретные, узнаваемые пейзажи поэта имеют мифологический характер. Всё это сказывается и на использовании Тютчевым образа птицы и других природных образов. Как отмечает Е.А. Маймин, птицы, животные, насекомые присутствуют в сти-

хах Тютчева, но изображаются “не как самоценное и индивидуальное, а как части и воплощения чего-то неизмеримо более значительного и существенного” [2, с. 152]. Именно этим, по видимому, объясняется тот факт, что птица выступает у Тютчева не просто как чистый “знак”, деталь пейзажа, как, например, у И.Никитина, но несёт дополнительную семантическую нагрузку, развёртывается в знак-мифологему.

Философское мирозерцание Тютчева определяет значимость образа-знака птицы в конструировании мифопоэтической картины грозового пейзажа в стихотворениях “Весенняя гроза” (1828, начало 1850-х годов), “Успокоение” (1829), “Как весел грохот летних бурь” (1851).

Тютчев любит грозу, но показывает её как буйную, роковую стихию, властно вторгающуюся в мир природы и, в конечном счёте, преображающую его. В мистериальную картину грозы органично включены природные реалии – птицы, водные потоки, деревья. Гроза разворачивается не только в небесах, но и на земле. Природа как бы заново “рождается” в блеске молний и раскатах грома. По Тютчеву, природный мир красоты и гармонии есть мир *звучащий* (птичье пение, звенящие потоки воды) и *светлый* (лучи солнца, радуга). Чем тише громовые раскаты, тем слышнее немолчное пение птиц, журчание ручьёв, явственнее торжество света. (Ср., например, “Весенняя гроза” [3, с. 77]); “Успокоение” [3, с. 87]).

Вл. Соловьёв определяет красоту как “преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала” [4, с. 38]. Одним из проявлений прекрасного в природе у Тютчева выступают птичье пение, журчание воды, лучи солнца, радуга. Возвышенное гармоническое, прекрасное, рождается из возвышенного дисгармонического. Красота птичьего пения, радуги, журчащих потоков воды есть следствие утверждения светлого, космического начала бытия, его победы над хаосом.

Второй структурно-семантической ступенью в использовании образа птицы в поэзии Тютчева являются сравнение и метафора. В их основе лежит не просто наименование той или иной реалии, но её переносное использование в целях характеристики какого-либо предмета или явления. Сравнение и метафора имеют общее и отличное. В основе метафоры лежит нена-

званное сравнение предмета с каким-либо другим предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов [5, с. 156]. Сравнение же предполагает прямое уподобление одного предмета другому также на основе общего признака [5, с. 280]. Примером могут служить стихотворения “Вечер” (1826) и “О этот Юг, о эта Ницца!” (1864). В первом образ птицы (журавля) выступает как сравнение. Поэт прямо сравнивает колокольный звон, разносящийся над долиной, с “шумом журавлиной стаи”. Такое уподобление возникает на основе ряда общих признаков. Первый – тишина (колокольный звон “тихо веет над долиной”, также тихо шумят крылья журавлиной стаи), второй – благоговейный, возвышенный характер описываемого (колокольный звон, раздающийся летним вечером, напоминает о вечном, божественном; с небесами, с Творцом изначально связана и птица) [см. 6, с. 293-295].

Во втором стихотворении тоже находим сравнение с птицей (“Жизнь, как подстреленная птица, подняться хочет и не может...”). Однако Тютчев на этом не останавливается и далее развёртывает его в персонификацию (или антропоморфную метафору):

Нет ни полёта, ни размаха,
Висят поломанные крылья... [3, с. 237].

Птица здесь – это персонифицированный образ лирического героя, его сломанной жизни. Поэт хотел бы взлететь, как птица, но не в состоянии этого сделать – слишком тяжелы удары судьбы, которые он пережил. Вспомним смерть Елены Денисьевой, последней любви поэта, и дату написания стихотворения (21 ноября 1864 г.) [3, с. 533]. Учитывая всё это, метафорический образ “подбитой птицы” приобретает и более отвлеченный, обобщенный смысл в контексте стихотворения. Это символ отчаянья, безнадежности, душевного кризиса.

Наивысшей семантической ступенью в использовании образа птицы в поэзии Ф.Тютчева является символ (см. стихотворения “И гроб опущен уж в могилу” (1835), “Лебедь” (между 1838 и серединой 1839), “Осенней, позднею порою” (1858), “Вечер мгlistый и ненастный” (1835), “Весна” (1838), “С поляны коршун поднялся” (1835). “Птица”-знак может иметь мифологическое наполнение, но при этом не порождать никаких новых

семантических рядов в тексте. Напротив, использование птицы как символа предполагает многомерность, многозначность, неисчерпаемость смысловой структуры этого образа.

Птица у Тютчева занимает пограничное положение в пространстве. Она связана не только с землёй, миром природы, но и с небом, солнцем, светом, стихией воздуха. Птицы обычно даются на фоне неба. Например:

И жаворонки в небе
Уж подняли трезвон.
("Зима недаром злится" [3, с. 134]);

И лишь порою крик орлиный

До нас доходит с вышины...
("Смотри, как роща зеленеет..." [3, с. 196]);

Тютчев – поэт пространства. Его интересует пространство не столько по горизонтали, сколько по вертикали. Тютчев наслаждается красотой и величием природных “спектаклей”, но его душа постоянно порывается за грани земного бытия, к небесам, космосу. “Движение человеческого взора по вертикали – к вершинам гор, облакам, зорям, звёздам, – пишет В.Н. Касаткина, – символизирует у него движение человеческого сердца ввысь, к романтическим высотам идеала” [7, с. 39].

В стихотворении “И гроб опущен уж в могилу” (1835) птицы выступают как символ романтического двоемирия, несут значимую семантическую нагрузку. Стихотворение строится на антитезе: косному миру толпы, смерти и тлена противопоставляется возвышенно-прекрасный и вечный мир природы (небо, птицы). Взгляд поэта скользит снизу вверх – от земли, развёрстой могилы к небесам, реющим птицам:

А небо так нетленно чисто,
Так беспредельно над землёй...
И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой... [3, с. 123].

Образ птиц выделен, акцентирован в тексте, дан в сильной позиции (конец стихотворения). Ясно, что это уже не просто деталь описываемого, но символ. Как это характерно для Тютчева, птица

связана не только со стихией земли, но и со стихией неба. Традиционно небо у Тютчева является высоким символом чистоты и истины [2, с. 154]. Птицы, радостно парящие в бездонной голубой бездне, над развёрстой могилой, над гробом символизируют возвышенное, космос, вечную жизнь природы, красоту и величие мироздания.

Образ-символ птицы выступает как “неявный”, “скрытый” символ (его семантические смыслы никак не поясняются в тексте, но как бы “мерцают” сквозь ткань поэтического образа). Образ-символ птицы вводит в стихотворение экзистенциальную тему “смерти – бессмертия”. Трагедия смерти отдельного человека перестаёт восприниматься как трагедия на фоне мировой жизни природы. Смерть у Тютчева оказывается одним из мировых спектаклей, свидетелем которого неожиданно стал поэт.

Пограничное положение лирического героя в пространстве обуславливают его особое отношение к птицам. Земной мир, мир тлена, смерти и косной толпы оказывается чуждым поэту. Душа лирического героя устремляется к небесам, к инобытию. На имплицитном уровне текста обнаруживается архетипическая параллель “душа поэта – птица, иной мйр”. Птица выступает как посредник между лирическим героем и вечностью. Птица символизирует порыв человеческой души к запредельному, является средством создания романтического двоемирья.

“Птичий пантеон” в поэзии Тютчева разнообразен. Поэт использует образы таких птиц, как жаворонок, лебедь, ласточка, орёл, ворон, соловей. За одними птицами у Тютчева закреплены определённые символические значения (соловей, ворон), символические значения других могут меняться в зависимости от контекста (жаворонок, лебедь).

Семантика образа птицы в поэзии Тютчева амбивалентна. С одной стороны, птичье пение связано с началом прекрасного, с гармонией, с космосом, светом, солнцем, “дневной” стороной бытия. Например, жаворонок выступает как символ весны (“Зима недаром злится”), соловей как символ весны, юности, любви, мечты, счастья (“Весна”), ласточка как символ гармонии природы (“Итальянская villa”). С другой стороны, птица может выступать и как проявление “ночной” стороны бытия, ассоциироваться с хаосом, безумием, войной (жаворонок в стихотворении “Вечер мгlistый и ненастный”, ворон в стихотворении “Вот от моря и до моря”).

В стихотворении “Вечер мгlistый и ненастный” (1835) пение жаворонка становится проявлением дисгармонического начала. Жаворонок – птица света, солнца, утра и весны. Однако у Тютчева жаворонок поёт в вечерний, “мёртвый” час. Поэтому это пение воспринимается как что-то злое, кощунственное [3, с. 126].

Вечер, ночь у Тютчева – это время, когда сбрасывается “златотканый покров” дня и обнажается “бездна хаоса”. Гармония птичьего пения, начало космоса, не может побороть хаоса и становится одним из его проявлений. Комментируя стихотворение, В.Н. Касаткина пишет: “Мир явлений у Тютчева имеет чёткие очертания. Проблема границ между ними для него очень существенна... Жизнь явления должна развёртываться в своих границах, подчиняться своим внутренним законам. Выход за пределы Тютчев воспринимает как нарушение природных норм, как дисгармонию, “безумие” [7, с. 16]. Пение жаворонка, прозвучавшее в вечерний, “мёртвый” час выступает как символ “ночной” стороны бытия и человеческой души, хаоса, безумия.

В “птичьем пантеоне” Тютчева центральное место занимает лебедь. Этот образ находим в таких стихотворениях поэта, как “Лебедь”, “Утихла биза, легче дышит”, “Тихо в озере струится”, “Осенней, позднею порою”. Возникает вопрос, почему Тютчева так привлекает образ лебедя? Лебедь – один из инвариантных символов-архетипов мировой литературы. В “Словаре сюжетов и символов” Дж. Трессидера семантика образа-символа лебедя поясняется следующим образом: “Романтический, противоречивый, символ света, смерти, преобразования, поэзии, красоты и меланхолической страсти” [6, с. 187]. В Древней Греции лебедь являлся атрибутом богини любви и красоты Афродиты и бога поэзии Аполлона. В финской литературе лебедь – птица загробного мира. Показательно и ещё одно значение образа лебедя: это символ удовлетворённой страсти и утраченной или утерянной любви (вспомним миф о Зевсе-соблазнителе, представшем перед Ледой в образе лебедя).

Тютчев – поэт-диалектик, соединивший в своём творчестве начала и концы, противоположности и крайности (день и ночь, космос и хаос, жизнь и смерть, огонь и вода, свет и тьма, любовь и роковая вражда и т.п.). Создавая свой инвариант национального образа мира, Тютчев придал ему изменчивость и многоликость. Центром поэтического космоса стал образ лебедя. Тютчева не могла не при-

вlechь амбивалентная природа этого символа. Образ лебедя, сочетающий в себе целый спектр дифференциальных символических значений (воздух и вода, свет и смерть, красота и угасшая любовь, страдания и покой, поэзия и меланхолия и т.д.) оказался необычайно созвучен поэтическому мирозерцанию Тютчева.

В стихотворении “Лебедь” противопоставлены две птицы – лебедь и орёл. Эта традиция восходит ещё к немецким романтикам [8, с. 235].

Семантика орла несколько отлична от лебедя. Дж. Трессидер пишет об орле: “Важнейший символ, эмблема всевидящих богов неба и солнца, а также правителей и воинов. Ассоциируется с величием, властью, господством, победой, отвагой, вдохновением, духовным подъёмом” [6 с. 255].

В отличие от немецких романтиков, Тютчев отдаёт предпочтение лебедю, а не орлу. Лебедь воплощает стихию русского национального космоса [8, с. 235]. Это символ света, чистоты, божества:

Но нет завиднее удела,
О, лебедь чистый, твоего -
И чистой, как ты сам одело
Тебя стихией божество.

(“Лебедь” [3, с. 144]).

Орел принадлежит только одной стихии – небесной, лебедь же – сразу трем – небесной, земной и водной. По справедливому замечанию М. Гиршмана, особое положение лебедя в пространстве – “между двойною бездной” подчеркивается и своеобразием ритмической композиции финала стихотворения, “где совмещается двойной контраст и по количеству и по расположению ударений” [9, с. 192].

В стихотворениях Тютчева “Осенней, позднею порою” (1859), “Тихо в озере струится” (1866) символ лебедя дан в составе мифосемантического комплекса царскосельского сада: осенний сад, екатерининские дворцы, купола церквей, блещущие струи озера, лебеди. Однако поэт стремится не столько к детальному воспроизведению увиденной картины, сколько к тому, чтобы создать “пейзаж души”.

В стихотворении налицо смешение реального пространства с воображаемым. В Царскосельском саду лирический герой Тютчева обретает успокоение, может хотя бы на время забыть о суетности жизни, страданиях и “роковых” страстях. Покой этот уподобляется сну, смерти.

Умиротворяющая тишина сада, величественная красота дворцов и статуй, меланхолия лебединых кликов навевают на поэта “сладкий сон”, уводят его в иной мир. Именно поэтому Тютчев акцентирует внимание читателя на ирреальности всего происходящего. Царскосельский сад предстаёт как сквозь дымку, кажется грёзой, иллюзией [3, с. 199, 226].

Семантика сада у Тютчева носит явно мифологический характер. Царскосельский сад напоминает загробный мир, царство сна, покоя, созерцательности и красоты. Центром этого мира становятся белые лебеди:

И белокрылые виденья,
На тусклом озера стекле,
В какой-то неге онеменья
Коснеют в этой полумгле...

(“Осенней, позднею порою” [3, с. 199]).

Поэт использует метонимические трансформы (“белокрылые виденья”) к словосочетанию “белые лебеди”, чтобы вызвать у читателя ещё большее ощущение иллюзорности, ирреальности воспроизводимой картины. Образ лебеда у Тютчева связан с воспоминаниями о любви, о прошлом. Лебеди, застывшие “в какой-то неге онеменья” на тусклой глади озера, символизируют красоту, смерть, угасающую любовь, безжизненные воспоминания, забвение, безмятежность, покой, “сон души”.

Итак, самобытность, неповторимость поэтического дарования Тютчева ярко проявилась в использовании им образа-символа “птицы”. Птица у Тютчева связана с различными стихиями (земля, вода, огонь, воздух), является своеобразным действующим лицом “мировых спектаклей” (весна, гроза, ночь, война, смерть и т.д.), вовлечена в процесс действия мировых сил (добро и зло, гармония и дисгармония, космос и хаос). “Птичий мир” возникает как бы на стыке пространства (реального и ирреального) и времени (мгновение и вечность) Птица символизирует романтический порыв человеческого

духа в запредельное, является своеобразным “проводником” в мир инобытия (прошлое, загробное царство, вечность, возвышенное, божество, бессмертие души).

Цитированная литература

1. Эпштейн М.Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.
2. Маймин Е.А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А.С.Пушкин, Ф.И. Тютчев. – М., 1976.
3. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. – Л., 1987.
4. Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
5. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М., 1966.
6. Трессидер Д. Словарь символов. – М., 1999.
7. Касаткина В.Н. Поэзия Тютчева. – М., 1978.
8. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М., 1988.
9. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.

Анотація

У статті розглядається семантика та структура образу-символу птаха, що є одним з ключових у ліриці Ф.І.Тютчева. Показано роль цього образу в побудові тютчевського поетичного світу як особливої символічної реальності.

Annotation

The article considers the semantics and the structure of the symbolic image of a bird, which is one of the key symbols in Tutchchev's lyrical poetry, and shows the role of this image in creating Tutchchev's poetic world as a peculiar symbolic reality.

Стаття надійшла до редакції 11.12.2003

Статья поступила в редакцию 11.12.2003

УДК 821. 161.1-1.09

Балашова И.А.

МЕТАМОРФОЗА В СТИХАХ Ф.И. ТЮТЧЕВА 1810-1820-Х ГОДОВ

В современной науке изучаются виды античной метаморфозы [см.: 1-5], метаморфозе же как основе образа и сюжета литературных произведений Нового времени не уделяется должного внимания*. В связи с представлениями философов Романтизма об искусстве новой эпохи как о новой мифологии** актуален вопрос о метаморфозах в литературе романтиков.

* Исключением являются отдельные работы, в которых метаморфизм образов отмечен, но не объяснен эстетическими закономерностями искусства Романтизма. См.: Schaefer H.H. Goethes Erlebnis des Ostens, Leipzig, 1983. S. 63. Указ. в: Примечания. Сост. А.В. Михайлов // Гете И.-В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 765; Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии, М., 1990, с. 101-106, 258, 264, 298.; Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. Л., 1982. С. 227-252; Бетеа Дэвид М. Мифопоэтическое сознание у Пушкина: Апулей, Купидон и Психея и тема метаморфозы в "Евгении Онегине" // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования.

** Шеллинг связал с метаморфозой понятие продуктивности, "находящейся на стадии перехода в продукт, или продукта, продуктивность которого уходит в бесконечность": Философ писал: "Продукт являет себя находящимся в процессе *бесконечной метаморфозы*". Для теории метаморфозы как принципа поэтики художественного произведения важны замечания философа о раздвоении, которое обеспечивает продолжение продуктивности. По его мнению, "множество образов, принимаемых в процессе метаморфозы этим продуктом, объяснялось различием ступеней развития, где каждой ступени развития соответствует определенный образ". Становление же продукта Шеллинг понимал как "постоянное стремление изначальных действий производить определенный образ и постепенно вновь уничтожать созданные образы" [6, т. 1, с. 207-298] [выделено автором. – И.Б.].

Изучив ранние стихи Тютчева, мы отметили, что метаморфоза присутствует в большинстве его стихов (в 29-ти из 52-х, приведенных в изд.: Тютчев Ф. Полн. собр. соч. в стихах и прозе [7]). [Далее цитаты по этому изд. – И.Б.]. Такое обилие характерно, и мы намерены осмыслить данный факт.

Стихи 1810-1820-х гг. – начало творчества Тютчева, ему от 13 до 27 лет, он время от времени печатается, но никому не известно, насколько состоятельны его поэтические начинания. Однако в ранних стихах многое предвещает скорое достижение Тютчевым вершин национальной поэзии. И одно из таких предвестий – активное и уверенное использование метаморфозы.

Ранние стихи поэта содержат указание на источники метаморфизма. Молодой Тютчев проявляет интерес к истории древних народов и античному стихотворству, к древним сюжетам и религиозным мифам. В стихотворении “Неверные преодолев пучины” с помощью метаморфозы выражено великолепие свершенности, преобразование свершителя, возвратившегося из далекого плаванья, и в соответствии с традицией вернувшийся из “морей обширных” и изменившийся друг также будет увит “ветвию от древа Аполлона” [7, с. 305]. В написанном годом позже стихотворении “А.Н. М<уравьеву>.” (1821) воссоздан контраст, на котором выросла Романтизм, еще не подозревая; насколько он сам болен той же, что и Просвещение, болезнью. Здесь, утратив веру

... к вымыслам чудесным,
Рассудок все опустошил
И, покорив законам тесным
И воздух, и моря, и сушу,
Как пленников – их обнажил;
Ту жизнь до дна он иссушил,
Что в дерево вливала душу,
Давала тело бестелесным!.. [7, с. 314]

Метаморфоза века обратна творческому началу мира, ранее в метаморфозе же проявлявшемся, и поэт призывает, не веря в окончательность этого превращения и обращаясь к “рабу ученой суеты”, “скованному своей наукой”:

Поверь – сам опыт в том порукой,
Чертог волшебный добрых фей

И в сновиденье – веселей,
Чем наяву – томиться скукой
В убогой хижине твоей!.. [7, с. 315]

“Младенческий взор” любви героини стихов “К Н.” является “благодеем” для героя в отличие от тех, кто воспринимает этот взор как приговор, как нечто страшное. Этот взор нужен герою, “как небо и дыханье”, он “живет и будет жить” в его “душевной глубине”. И все эти преобразования и изменения поддержаны метаморфичной картиной:

Таков горе духов блаженный свет,
Лишь в небесах сияет он, небесный;
В ночи греха, на дне ужасной бездны,
Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет. [7, с. 319]

Один и тот же свет, как один и тот же взгляд, меняется в связи с тем, кто и где его видит.

В ранних стихах поэта намечены истоки драматичных противоречий, которые столь существенно отличали его лирику от гармоничной поэзии ранних романтиков, современником которых был молодой Тютчев. С одной стороны, открытость для него вечного изменения всего, этого пугающе неизменного, неизбывного, но и вдохновляющего изменения сама по себе создавала поэтику неустойчивости, “упадания” вслед за “привставанием”. А с другой, неполнота восприятия особого рода метаморфозы “пресуществления”, о котором размышлял лицезревший мадонну Жуковский [8], а позже Хайдеггер [9], неверие в окончательность или закрепленность такого изменения души человека выразилась в его стихах, посвященных проблеме веры. Отметим, что в тех ранних стихах поэта, где он еще под властью традиции, этот мотив представлен иначе. Стихотворение “Урагия” (не позднее 1820) завершено строками о гении просвещения, который:

Монарха следуя заветам и примеру,
Взнесется, опершись на Веру,
К своей божественной мете. [7, с. 307]

О том же восшествии повествует хор в продолжение всей “Песни Радости”, которая имеет подзаголовок “Из Шиллера” (1823). А в стихотворении “Проблеск” (предположительно 1825), объединившем античные и библейски образы, звучит “воздушная арфа”, но в ее звуках уже слышен напряженный драматизм:

Дыханье каждое Зефира
Взрывает скорбь в ее струнах...
Ты скажешь: ангельская лира
Грустит, в пыли, по небесам!

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!
Минувшее, как призрак друга,
Прижать к груди своей хотим.

Как верим верую живою,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло!

Но ах, не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем, -
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем. [7, с. 22-23]

Воссозданное на основе библейской образности недлительное преобразование уже потому совсем не преобразование, и обнаруживается противоречие между состоянием полноты веры и осознанием временности этой полноты. При всей широте взгляда поэта на природу как космос и на человека как природную данность он не может преодолеть дуализм религии, от которого совершенно свободна природа (и это всегда отмечается у Тютчева). Тоскуя по полноте и целительности веры, поэт видит в себе и в человеке неспособность обладать ею:

Едва усилием минутным
Прервем на час волшебный сон,
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон, —

И отягченную главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадем не к покою,
Но в утомительные сны. [7, с. 23]

В чем причина соприсутствия в лирике поэта, с одной стороны, метаморфозы как всеобщего закона, а с другой, недопущения ее в ее абсолютности в сферу духа? Не в том ли, что подчинение природе и ее закономерностям предполагает для личности и одновременное внедуховное существование? И в этом случае метаморфоза для Тютчева не была такой, какой она усвоена религиозным мифом – в формах пресуществления, а сохраняла для него преимущественно природно-творческий характер? И есть ли противоречие между этими видами метаморфозы в лирике Тютчева?

Отметим, что в библейских текстах отсутствует синонимический ряд слов “метаморфоза”, “преображение”, “пресуществление”. В Библии вместо слова “метаморфоза” использовано определение “чудо”.

Пушкин наряду со следованием античной традиции при осмыслении метаморфозности воспринял и библейскую. У поэта нередки кризисные настроения, и одно из наиболее выразительных стихов о них – “Дар напрасный, дар случайный”. Однако оно восходит к моменту сомнения библейского Иова, за которым последовало укрепление веры. Констатация кризиса у Пушкина всегда сопровождается преодолением его, и это преобразование полное. Таково оно в стихах “Я помню чудное мгновенье”, чудо совершается в девятом стихотворении цикла “Подражание Корану”, в стихотворении “Пророк”.

У раннего Тютчева нет обилия чудес: они поименованы, однако в связи с природными явлениями и с художественным творчеством, а не в связи с выражением религиозной веры. Но для метаморфозы в его стихах не было никаких преград, и в том числе не было заданной неотменимости духовного преобразования. Здесь романтическое сознание Тютчева выражало уже ту крайность новой эстетики, которую еще умели не столько преодолевать, сколько избегать ранние романтики, искренне преданные религии и преодолевавшие кризисные настроения в от-

кровенно религиозном переживании. То же видим, впрочем, и у раннего Тютчева. При своих сомнениях в свойствах личности поэт и в ранней лирике не изменял признанию божественной сути мира, что доказывает, например, стихотворение “Последний катаклизм”, где видим возвратную метаморфозу:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них! [7, с. 43]

Тем не менее нефиксированность момента преобразования личности не позволяет считать метаморфозу пресуществления присутствующей в стихах о личной вере: в них как раз устойчиво сомнение. Однако при наметившемся единственном ограничении в отношении к преобразению духовно-религиозного содержания свобода и полнота выражения метаморфизма поистине удивительны у раннего Тютчева. Как творчески беспредельная метаморфоза предстает в стихах о поэте-младенце:

Но Муза сирого взяла
Под свой покров надежный,
Поэзии разостлала
Ковер под ним роскошный. [7, с. 316]

Созревший поэт “предстал во храм Свободы”, другим его божеством был Амур, поэт достиг “земных венцов”, и он “достигнет рая”. В этом слабом проигрыше блестяще развитой уже у Пушкина темы наиболее выразительна как раз только метаморфоза.

Используя различные ее формы, Тютчев представляет начертанье строк в альбом друзьям как особо содержательное:

Чрез много, много лет оно
Напомнит им о прежнем друге:
“Его уж нету в вашем круге;
Но сердце здесь погребено!..” [7, с. 339]

Древняя книга предстает вобравшей весь мир:

Все, все Поэзия слила
В тебе одной – *Саконтала*” [7, с. 340]

Оба стихотворения имеет подзаголовки: “Из Байрона”, “Из Гете”.

У Тютчева вообще характерен выбор стихов для подражания и переводов. Так, из Гейне переведены стихи:

А нынче мир весь как распался:
Все кверху дном, все сбились с ног, —
Господь-бог на небе скончался,
А в аде сатана издох. [7, с. 343]

Не ранее 1827 года создано “Кораблекрушение”, также воспринятое у Гейне, и здесь на смену любви и вдохновению поэта пришла гибель всего:

И дух во мне, оживши, воскресился
И к солнцу, как орел, парил!..
Молчите, птицы, не шумите, волны
Все, все погибло — счастье и надежда,
Надежда и любовь!.. [7, с. 42]

И в эти же годы, во второй половине 1820-х, у Гейне прочитано другое стихотворение о путешествии по Рейну, где свет очей дамы осветлил грезы поэта, и метаморфоза подчинила себе все:

Дети пели, в бубны били,
Шуму не было конца,
И лазурней стало небо,
И просторнее сердца.
Сновиденьем пролетали
Горы, замки на горах —
И светились, отражаясь,
В милых спутницы очах”. [7, с. 340]

Образ “источника слез” Грея вызвал воодушевляющие строки:

Небесный луч играет в них
И, преломясь о капли огневые,
Рисует радуги живые
На тучах жизни громовых.

И только смертного зениц
Ты, ангел слез, дотронешься крылами –
Туман рассеется слезами,
И небо серафимских лиц
Вдруг разовьется пред очами. [7, с. 318]

Но особенно показательно восприятие Гете. Подзаголовок “Из Гете” имеют многие стихи и среди них “Приветствие духа”. Они также основаны на метаморфозе. Герой стихотворения – дух рыцаря, который стоит “на старой башне, у реки”. Рассказывая о жизни телесного времени (“Кипела кровь и в сей груди, // Кулак был из свинца”), вещающий дух утраивает метаморфозу делением своей жизни на периоды бушевания и волочения (“Пробушевал полжизни я, // Другую проволока”). Он отпускает ладью по течению потока (“А ты плыви, плыви, ладья, // Куда несет поток!” [7, с. 341], предвосхищая этим еще не сбывшиеся преобразования новой жизни, которые в то же время предсказаны изменениями его собственной жизни, и земной, и внеземной.

Напомним, что именно Гете в 1820-х годах осмыслил метаморфозу, назвав ее всеобщим законом [см.: 10, с. 354, 362, 582, 485-486; 11, с. 458-459]. Тютчев встречается с немецким поэтом в таком понимании метаморфизма, переводя стихи “Запад, Норд и Юг в крушенье”. Здесь разрушенью мира противопоставлена жизнь Востока, и поэт призывает укрыться там и “обновить существованье”. Суть его – в проникновении “до истоков потаенных // Первородных поколений”. Они “гласу Божиих велений” внимали непосредственно, не надрывали ума, почитали “память праотцев”, в их мире

во всем хранилась мера
Мысль – тесна, пространна вера,
Слово – в силе и почтенье,
Как живое откровенье!.. [7, с. 344]

Сопровождаемой в прекрасно-праведной жизни Востока песнями и заповедями Гафиза, поэт достигает полноты бытия и апофеоза обновления:

Знай: все слова поэта
Легким роем, жадным света,
У дверей стучатся рая,
Дар бессмертья вымоляя!.. [7, с. 345]

Так возникает уравнивающее драматичное предположение Тютчева о несовершенстве личности лично-творческое совершенствование, выражаемое в каждом новом творческом свершении поэта как непреложно значимое событие.

Метаморфозы присутствуют также в стихах “На новый 1816 год”, в переводах и вариациях “Послание Горация к Меценату...”, “Одиночество”, “Тектор и Андромаха”, “Песнь скандинавских воинов”, <Из “Федры” Расина>, <Из “Фауста” Гете>.

Свободное владение метаморфозой объясняет художественную силу образов ранней лирики Тютчева. В стихах “Весенняя гроза” (1828, 1854) метаморфичны образы:

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит

И неслучайно многоцветная и многозвучная картина грозы сведена к одному движению античной богини:

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила. [7, с. 44]

То же в стихотворении “Полдень”, где

... всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет,
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет. [7, с. 30]

Волшебство фантазии, проявляющееся в превращении, видим в стихах “Утро в горах”, где прикрывающие половину гор туманы напоминают “воздушные руины // Волшебством созданных палат”. В стихотворении “Летний вечер” с каждой строфой нарастает ощущение прохлады и свежести (“волна морская” поглотила пожар вечера, звезды приподняли свод “влажными главами”, между небом и землей полней течет “река воздушная”), и, наконец, совершается превращение:

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды. [7, с. 25]

Такие же преобразования переданы в стихах “Вечер”, “Еще шумел веселый день”, “Снежные горы”.

Ночь – главное превращение в лирике молодого поэта, и оправдание античных образов в его “Видении” именно в том, что и сама ночь и ее творческое содержание предстают как метаморфоза, проникающая и природу, и наделенную душой Музу:

Есть некий час, в ночи всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу,
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах! [7, с. 26]

Поэт у раннего Тютчева тоже доступен преобразению, и, что также традиционно, ему принадлежит миссия преобразователя. И если в предчувствии катаклизма, Тютчев неизменно отмечает усталость детей “дольного мира” и самого мира (“Снежные горы”, “Бессонница”, “За нашим веком мы идем”), то поэт наделен способностью к совсем иному преобразованию. Поэт вообще обладает способностью меняться, он “то своенравно весел, то угрюм, // Рассеян, дик иль полон тайных дум”, и главное то, что он, подобно месяцу, способен достичь полноты: “Настала ночь – и, светозарный бог, // Сияет он над усыпленной рощей!” [7, с. 46]. Актуализация метаморфозы здесь существенно изменяет параллелизм. То же происходит и в более поздних стихах, например, в стихотворении “Последняя любовь”, где образы “любви последней, зари вечерней” даны в простом соседстве, и изменения, происходящие в природе, предполагают такие же в лирическом “я”.

Особое впечатление о поэте подкреплено переводом из Шекспира “Любовники, безумцы и поэты”, где вновь подчеркнута метаморфоза, теперь уже как исходящая от поэта-творца:

Поэта око, в светлом исступленье,
Круговращаясь, блещет и скользит
На землю с неба, на небо с земли –
И, лишь создаст воображенье виды
Существ неведомых, поэта жезл
Их претворяет в лица и дает
Теням воздушным местность и название!..
[7, с. 326-327]

Одно из наиболее совершенных воплощений метаморфозы, выражающее романтические тонкости видения мира, предстало в стихотворении “Cache-cache”. Здесь заместителями ожидаемой возлюбленной и ее новым воплощением является многое, видимое героем, он чувствует “волшебную близость, как благодать, / Разлитую в воздухе”, и его сильфида предстает ему скрывшейся в гвоздиках и розах, в золотых струнах арфы, а пламень полдневного луча оказывается пламенем “в знакомых очах”. Новым ее обликом, выразившим всеприсутствие любимой, стал мотылек, и это ожидаемый “мой гость дорогой”: “Могу ли, воздушный, тебя не узнать?” [7, с. 27]. Как божественный мир и его сокрытые и открываемые герою красоты и ценности, так и влюбленный лирический герой, и сам поэт, оба провидящие в обычных формах необычное, становятся подвержены метаморфозе и ее высшему виду – духовному преображению. И здесь пресуществление происходит и становится неизменным итоговым состоянием.

Итак, в лирике начинающего поэта, каким Тютчев был в 1810-1820-х годах, метаморфоза лежит в основе многих образов и лирических сюжетов, она многоаспектна и обусловлена эстетическими свойствами искусства Романтизма, мифологичностью его образного мира. Она обнаруживает сомнения поэта в устойчивости духовного преображения человека и его преданности вере, но, уравновешивая этот романтический контраст, метаморфоза демонстрирует превращения природы, поэта, лирического героя, влюбленного или подвластного воздействию природы, впечатленного ее утренним, дневным

и особенно ночным обликом, ее многообразными явлениями, изменениями и катаклизмами. Эти превращения созвучны творческому выражению и в каждом новом стихотворении вновь происходящему духовному преображению лирического “я” поэта. Как и новая мифология романтиков, метаморфоза обладает романтически-личным содержанием. Тютчев свободно владеет такими ее видами, как геоморфная, зоо- и антропоморфная, вегетативная, объектная, обратная, сомническая, некротичная, витальная. Он создает новый ее вид многократную метаморфозу и акцентирует внимание на контрасте, актуализирующем метаморфозу пресуществления так, что она с новой силой утверждается в ее абсолютности религиозным по своей сути эстетически содержательным художественным творчеством. Метаморфоза у молодого поэта-романтика восходит к античным и библейским мифам, и постижение ее, вслед за Гете и Шеллингом, как всеобщего закона бытийного изменения формы и сущности, готовит совершенную зрелую поэзию Тютчева, такие стихи как, например, “Конь морской” (1830), а также прозрения поэта о возможном диалоге природы и человека, в основе которого метаморфичность бытия:

Так связан, съединен от века
Союзом кровного родства
Разумный гений человека
С творящей силой естества...
Скажи заветное он слово –
И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его. [7, с. 110]

Цитированная литература

1. Фрейденберг О.М. Везд в Иерусалим на осле // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1998.
2. Лосев А.Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. – Т.1.
3. Полякова С.В. “Метаморфозы” или “Золотой осел” Апулея. – М., 1988.

4. Вулих Н.В. Художественное credo Овидия // *Философия. Филология. Культура.* – М., 1996.
5. Вулих Н.В. Овидий – человек и поэт в интерпретации Пушкина // *Пушкин. Исследования и материалы.* Т.15. – СПб., 1995.
6. Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: В 2 т. Пер. с нем. – М., 1989.
7. Тютчев Ф. Полн. собр. соч. в стихах и прозе. – М., 2000.
8. Жуковский В.А. Рафаэлева “Мадонна” // В.А. Жуковский - критик. М., 1985.
9. Хайдеггер М. О “Сикстинской мадонне” // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Пер с нем. – М. 1993.
10. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.- Л., 1934.
11. Гете И.В. Метаморфоза растений // Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. – М., 1975. – Т.1.

Анотація

У статті досліджуються поетичні образи лірики Тютчева, в основі яких лежить метаморфоза. Метаморфоза виявляє сумніви поета в усталеності духовного перетворення людини і демонструє перетворення природи, поета, ліричного героя. Ці перетворення співзвучні творчому вираженню ліричного Я поета.

Annotation

The article investigates the metamorphical aspects of the poetic images in Tyutchev's lyrics. The metamorphosis displays both the poet's doubts in the stability of spiritual transfiguration of a man and the transformation of the nature, the poet, the lyrical hero. These transformations are consonant to creative expression of the lyrical "self" of the poet.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.03
Статья поступила в редакцию 12.11.03*

УДК 821.161.1 – 1.09

Икомасова О.Г.

**ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ
ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ Ф.И. ТЮТЧЕВА
(НА ПРИМЕРЕ “ДЕНИСЬЕВСКОГО ЦИКЛА”)**

В отечественной науке Тютчев представлен как “канонизатор архаической ветви русской лирики” (Ю.Н. Тынянов); как “сплав Державина и Шеллинга” (Л.В. Пумпянский); как шеллингианец (В.М. Жирмунский). С другой стороны, это поэт, чье творчество неразрывно связано с русскими лобомудрами (А.В. Михайлов), преодолевший “искусственность” их построений (Л.Я. Гинзбург), первый символист (Г.И. Чулков), явивший миру чудо единения поэзии и философии (Ю.И. Айхенвальд, Г.В. Флоровский, Д.И. Дарский), поэзии и эстетики (Л.В. Пумпянский). При анализе поэзии Тютчева пользуются обычно такими определениями, как “поэзия мысли” (А. Фет), “философская поэзия” (М. Погодин), “поэзия космического сознания”, “мифологическое гомеровское ощущение мира” (Е. Винокуров). Тютчева называют “одним из самых натурфилософских поэтов, создавших свой художественный мир почти всецело в образах природы” (М. Эпштейн). Таким он предстает перед нами и когда стремится философски осмыслить жизнь вселенной, и когда пишет как бы небольшие “эпюды с натуры”, “фрагменты”. При этом интереснейшим моментом творчества поэта остается его любовная лирика.

Добролюбов описывал Тютчева как поэта, чей талант раскрывается отнюдь не в “уловлении мимолетных впечатлений от тихих явлений природы”, но которому “доступны, кроме того, – и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными,

* Раннему Тютчеву, по мнению Ю.Н. Тынянова, принадлежит важное поэтическое открытие: стремясь соединить в лирике “монументальные формы догматической поэмы” и жанр “философского послания”, поэт находит себя в наиболее романтическом из жанров – фрагменте [3, с. 385].

интересами общественной жизни” [1, с. 176]. Интимная лирика, или так называемая “поэзия сердца”, – вполне закономерная часть русской поэтической традиции, идущей от Карамзина и Жуковского. Характерное признание на этот счет находим в письме Н.Г. Чернышевского к Н.А. Некрасову от 5 ноября 1856 г.: “Но я сам по опыту знаю, что убеждения не составляют еще всего в жизни, – потребности сердца существуют, и в жизни сердца истинное горе или истинная радость для каждого из нас. <...> Скажу даже, что лично для меня личные мои дела имеют более значения, нежели все мировые вопросы...” [2, с. 305].

Материалом нашего исследования является цикл стихотворений, сопоставляемый исследователями по своей психологической глубине с романами Достоевского и Толстого, представляющий как бы лирическую повесть о любви поэта к Е.А. Денисьевой и занимающий особое место в наследии Ф.И. Тютчева. Необходимо отметить, что, в отличие от раннего творчества, где, по выражению Л. Пумпянского, появляются межтекстовые связи особого рода, связывающие “фрагменты” Тютчева между собой в некоторые подобия циклов [4, с. 229], “Денисьевский цикл” является реальным и его стихи объединены общностью как темы, так и биографической подоплеки. Г.А. Гуковский высказал мысль о том, что произведения любовной лирики Тютчева 50-х – 60-х годов тяготеют “к объединению лирического цикла в своего рода роман, близко подходящий по манере, смыслу, характерам, “сюжету” к прозаическому роману той же эпохи” [5, с. 240]. По мнению Ю. Тынянова, из сборника такого рода “вырастает новое поэтическое лицо фрагментариста-философа” [3, с. 218].

В книге “О лирике” Л.Я. Гинзбург отметила, что Тютчев творил под знаком изменения самого “принципа построения поэтического образа”. Как известно, романтическая эпоха создала новое понимание поэтической биографии, ставшей фактором поэтики. Но, несмотря на это, являя конкретно-биографическую реальность и подтверждая достоверность испытываемой лирической эмоции, создание любого поэтического произведения должно быть рассмотрено в качестве особой эстетической реальности, претворяющей факты реальной биографии поэта в особое эстетическое бытие. Л. Гинзбург указывает, что “...биографический Тютчев (на разных этапах его биографии) –

дипломат, придворный, чиновник цензурного ведомства, салонный остро слов — всегда скорее диссонировал, нежели гармонировал с авторским Я своих стихов” [6, с. 103]. В этом смысле актуальна точка зрения Л.В. Пумпянского, который, исследуя создание Тютчевым чувственного художественного образа, одним из первых подходит к нему со стороны эстетики [4, с. 227].

М.М. Бахтин доказал, что для того, чтобы создать поэтическое произведение /и его героя/ автору необходимо занять позицию внежизненной находимости в первую очередь по отношению к себе как биографическому человеку, по отношению к той прозаической действительности, в которой находится поэт. В связи с этим примечательно свидетельство Н. Берковского: “Как человеческая личность Тютчев необыкновенно возвышается в своих лирических стихотворениях. Он сбрасывает с себя все, что могло бы умалить его; кажется, что он освобождается даже от своих физических черт, от постоянной своей телесной ущербности. Маленький, тщедушный, зябкий, вечно недомогающий, в лирической поэзии он приобретает стихийный голос, неслыханное могущество, способности судьи, кудесника, пророка. Биографический метод бессилен перед лирикой Тютчева. Биографический метод притязает на объяснение, и к тому же исчерпывающее, всего, что сотворил поэт. В отношении Тютчева загадкой, предметом, требующим особого толкования, становится сама биография — так мало соизмерима она с содержанием и характером его лирической поэзии. Биограф должен проделать обратный путь — не от биографии к поэзии, но от поэзии к биографии, указанное поэзией он должен искать и разыскивать в самой личности поэта, причем это задача нелегкая: поэзия ставит вопросы, а биография едва в силах на них ответить” [7, с. 160].

Это замечание подводит нас к обширной и еще не вполне структурированной в виде отдельных вопросов сфере исследования, которую можно обозначить так: проблема лирического героя как одного из формирующих начал поэтики Тютчева.

Наши задачи состоят в том, чтобы:

- рассмотреть функционирование категории лирический герой на примере любовной лирики Ф.И. Тютчева;
- сфокусировать внимание на различном соотношении биографического автора и субъекта высказывания первой и второй части “Денисьевского цикла”.

Лирического героя в поэзии Тютчева, в значении, какое вкладывал в этот термин Ю. Тынянов в статье “Блок”, а впоследствии и Л. Гинзбург в книге “О лирике”, нет. Лирический герой, с точки зрения традиционного литературоведения понимаемый как единство личности, являющейся и объектом и субъектом лирического постижения, считается для данного поэта нехарактерным: “У Тютчева нет единого проходящего образа лирического героя, но у него проходящие идеи, постоянные образы, строящие тютчевский мир” [6, с.103].

В нашем понимании уровень лирического образа, соответствует уровню повествования эпического образа. Являясь субъектом высказывания, лирический герой становится предметом эстетической рефлексии субъекта художественной деятельности, превращается в “героя”, завершаемого с позиций “внезапности”. Художественный мир автора представляется не как объективно воспроизведенный в слове, а как субъективно воспринятый лирическим героем. Мы исходим в дальнейшем из предположения, что лирический герой – как лицо изображающее – необходимая инстанция становления целого лирического произведения. По причине специфики исследуемого литературного рода в лирических произведениях автор и лирический герой часто находятся как бы в слитом состоянии. Позиция автора настолько авторитетна для героя, “...что возможна лирическая самообъективация (персональное совпадение героя и автора за границами произведения)... Может показаться, что в лирике нет двух единств, а только одно единство; круги автора и героя слились, и центры их совпали” [8, с. 146].

Для понимания сущности лирического героя Тютчева нам необходимо рассмотреть вопрос об авторстве в перспективе взаимоотношения лирического героя как субъекта высказывания и биографического автора. Любовная лирика Тютчева 50-х – 60-х годов явилась художественно-поэтическим выражением душевной драмы поэта, которая стала для автора предметом поэтической рефлексии, центральным сюжетным пунктом проникновенного лирико-драматического монолога. Именно драматизация становится ведущей структурно-семантической моделью эстетического освоения ситуации трагической любви, каждое стихотворение вмещает в себя всю перспективу пережи-

той любовно-биографической драмы. Внутренний мир лирического героя отмечен глубоким психологическим напряжением.

Высказывание (в том специфическом значении, которое имеет этот термин у Бахтина*), являет фундаментальную составляющую сознания автора. В данном случае “Денисьевский цикл” появляется как история “созерцаний Я” и ее вершина. Создание лирического героя – есть попытка увидеть себя в его лице, попытка воссоздать самого себя с целью выяснить потайные закономерности собственного сознания, увидеть себя в зеркале другого. Выводя своих героев, автор освобождается от тех пороков, которые, кроются в его сознании и проявляются в его поступках. Можно сказать, что биографический автор “меньше” своего высказывания. В слове, становясь творцом, он превосходит самого себя, расширяя свое бытие.

А. Лежнев указал на двойственность поэзии Тютчева: “Он двойственен в поэзии, в политике, в быту, каждое положение распадается у него, как дилемма, надвое, и в каждой половине – опять двойственность” [9, с. 35]. Исследователь ссылается на свидетельство биографа Тютчева А. Аксакова, отметившего внутреннее и бытовое противоречие поэта и, как следствие, трагизм его существования. Сам Тютчев писал о себе:

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

[10, т.1, с.173]

Изучая эмоции, преобладающие во внутреннем мире лирического героя в “Денисьевском цикле”, его также можно условно разделить на две части: стихотворения, написанные при жизни Е. Денисьевой и после ее смерти. Это связано, в первую очередь, с психологическим складом лирического героя.

* У Бахтина высказыванием может выступать одно слово, одна реплика или целый текст. Границы высказывания определяются четким и однозначным критерием – смены субъектов речи (кто говорит). Субъект высказывания – это говорящий, то есть человек, вкладывающий в текст, в речь, в слово определенное намерение (смысл).

В первой группе стихотворений, за исключением самых ранних произведений цикла (например скрытая мольба о любви в стихотворениях “Пошли, господь, свою отраду...” и “Как ни дышит полдень знойный...”) преобладает нарастающая конфликтность взаимоотношений. К первой части, кроме уже названных, отнесем стихотворения: “Предопределение”, “Близнецы”, “Я очи знал, — о, эти очи!..”, “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”, “Чему молилась ты с любовью...”, “О, как убийственно мы любим...” и др. Внутренний мир лирического героя организован теми же противоположными началами Хаоса, что и мир природы у Тютчева. Мир героя, воссозданный через смену внешних душевных движений, характеризуется тем же нарастанием драматизма. В центре стихотворений первого периода “денисьевского цикла” — не лирический герой, а проблема любви как таковая.

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье
И...поединок роковой...

[10, т. 1, с. 153]

Философские мысли, идеи являются у Тютчева частью целостного художественного образа лирического героя. Тот же пафос одушевляет стихотворение “О, как убийственно мы любим...” (1850 или 1851).

Необходимо отметить полную согласованность эмоционального настроения лирического героя первой части цикла с “жизненным рядом” Тютчева (термин Вересаева). Сравнивая его письма о Денисьевой и стихи поэта, убеждаешься, как полно они совпадают. Лирический герой высказывается в стихах совершенно так, как биографический автор чувствовал в действительности, как рассказывал об этом Тургеневу и Полонскому, не внося сюда не малейшей доли литературной выдумки. Событие изображения любовного чувства лирическим героем является изображением реальных отношений между Тютчевым и Денисьевой: “Постоянно Тютчев обнажает кулисы своего лирического романа и делает это великодушно, не в собственную пользу, но в

пользу героини. Если он был виноват как действующее лицо, то он исправляет вину как автор – в своем изложении событий, через освещение, которое он им дает” [7, с. 195]. Лирический герой и биографический автор находятся на одной точке зрения, хотя и противоречивой по своему внутреннему содержанию, воспринимая любовь как стихию, родственную “хаосу”, “убийственную”, разрушительную, “роковую”.

Таким образом, отнесенная к описываемому моменту картина любовных отношений рисуется как проявление неизбежной “прозы” любви, в которой отсутствует взаимопонимание.

В первой половине “Денисьевского цикла” примечательны стихотворения, в которых лирический герой Тютчева принимает точку зрения любимой женщины, пытается взглянуть на себя ее глазами. Стихотворение “Не говори: меня он, как и прежде, любит...” замечательно переделом ролей. Оно написано от имени героини, и все оно – обвинительная речь против самого себя. “Тютчев настолько входит в чужую душевную жизнь, настолько ею проникается, что способен стать своим же собственным противником в этом стихотворении. Тютчев субъективен чужой субъективностью – через чужое “я” – и неподкупно объективен в отношении самого себя. ... В денисьевском цикле мы находим примеры особой лирики чужого “я” – лирики, способной переходить на позиции чужого “я”, как если бы это были ее собственные” [7, с. 198]. Здесь круг лирического героя смещен в сторону фабульной героини. Объективация женского образа сопряжена здесь с устранением лирического героя из сюжета [11, с. 70-72].

Среди стихотворений, обращенных к Денисьевой, быть может, самые высокие по духу те, что написаны после ее смерти: “Весь день она лежала в забытьи...”, “Есть и в моем страдальческом застое...”, “Накануне годовщины 4 августа 1864 г.”, “Опять стою я над Невой” и др. Отмеченная исследователями двойственность природы в данный период жизни поэта проявилась наиболее сильно. В письме А.И. Георгиевскому от 13/25 декабря 1864 года поэт писал: “...я всегда гнушался этими мнимо-поэтическими профанациями внутреннего чувства, эту постыдную выставкою напоказ своих язв сердечных... Боже мой, боже мой, да что общего между стихами, прозой, литературой – целым внешним миром – и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту в душе происхо-

дит, — эту жизнь, которую вот уже пятый месяц я живу и о которой я столько же мало имел понятия, как о нашем загробном существовании” [10, т. 2, с. 274].

Во второй части цикла лирический герой оказывается в центре внимания автора. Изображая событие, он как бы сосредоточен уже не на чувстве любви, а на собственных чувствах. В отличие от совпадающей точки зрения лирического героя и биографического автора на жизненную ситуацию в первой части цикла, здесь заметно несовпадение кругов автора и лирического героя. В перспективе точки зрения последнего происходит как бы неправильное переживание ситуации. В мире лирического героя “он” (фабульный герой) и “она” (фабульная героиня) присутствуют, когда как в действительности биографического автора “он” один. Иногда такое смещение наблюдалось и в обычных беседах. А.И. Георгиевский свидетельствует: “...Федор Иванович по временам так увлеклся, что как бы забывал, что ее уже нет в живых” [12, с. 366].

Состояние лирического героя у Тютчева после смерти Е.А. Денисьевой оценивается как близкое к помешательству, встреча мыслится как нечто желаемое, но трудно достижимое. Причиной такого остро конфликтного соотношения является невыносимость состояния биографического человека. А.Ф. Тютчева, дочь поэта, пишет: “Он был в состоянии, близком к помешательству... Он всеми силами был прикован к той земной страсти, предмета которой не стало” [13, с. 355].

В развитии романтического мотива преодоления смерти “силою мечтанья” автора, сама ситуация воскрешения возлюбленной предстает как плод его воображения, говоря точнее, как воображаемая картина его “ревнивой мечты”. В сознании же лирического героя этот факт (факт “любви к героине как реальному человеку”) существует как факт его душевного состояния, наличного в его фабульной действительности. Для лирического героя нет дистанции между прошлым и настоящим, он находится в одном бытии со своей любимой и, следовательно, воспринимает ее как живую реальность. В мире лирического героя “...не вовсе порвана духовная связь между ним и близкой ему женщиной (“ты видишь ли меня?”)” [5, с. 243]. Настоящему противопоставлена сила лирического героя, преодолевающая непреложные законы объективного бытия.

Подобную структурно-семантическую модель рассматривал Ю.М. Лотман. Исследуя стихотворение Тютчева “Накануне годовщины 4 августа 1864 г.”, посвященное памяти умершей возлюбленной поэта, ученый обратил внимание на странно-парадоксальное развитие лирического сюжета, в котором “вневременной и внепространственной встрече” предьявлен “безнадежный ультиматум: встреча должна произойти на земле”. “Так, – по словам Ю.М. Лотмана, – строится модель необходимости невозможного (курсив наш. – О.И.), составляющая смысловую основу конструкции тютчевского текста” [14, с. 182]*.

В прямых обращениях к “другу” и “ангелу” проступает точка зрения лирического субъекта, выявляется его дерзновенное устремление к земной встрече с умершей возлюбленной. Лирический герой обращается к возлюбленной: “Вот тот мир, где жили мы с тобою”. Грамматический строй приведенной фразы “приписывает “я” и “ты” общую – внешнюю – точку зрения по отношению к миру” [14, с. 181]. Единственное объяснение семантической позиции *мы*, остающееся в пределах логики земного существования, – это “мы с тобой живые”**. Слова из письма Тютчева А.И. Георгиевскому, написанного 8 августа 1864, на следующий день после похорон Денисьевой являются подтверждением сказанного: “Пустота, страшная пустота. И даже в смерти – не предвижу облегчения. Ах, она мне на земле нужна, а не там где-то...” [10, т. 2, с. 269]. Тютчеву необходима метафорическая земная (а не небесная, как у Жуковского) встреча с “ней”. Именно благодаря лирическому герою происходит как бы воскрешение героини.

* Ср. у Берковского модель “возможного” против “действительного” [7, с. 181].

** Примечательна в этом отношении субъектная организация указанного стихотворения: равномерное чередование в каждой строфе объективно-повествовательного “хода” сюжета и непосредственных излияний лирического *я*. Драматическая динамика художественного целого может быть описана следующим образом: чем больше *ты* (адресат лирических воззваний) освобождается от своей земной природы и переходит из *друга* в *ангела*, тем надрывнее и безнадежнее желание лирического *я*, тем настоятельнее и несбыточнее его поиск гармонии.

Отклонение от точки зрения автора выражается в надрывных интонациях, особом строе речи. Например, в парадоксальности интонационного строя лирической пьесы “Весь день она лежала в забытьи...” просматриваются признаки той формы, которая заключена в непосредственной фиксации мыслей и чувств героя, находящегося в смятении и не успевшего их собрать.

Во второй части исследуемого цикла словесное творчество подвергается сдвигу в ретроспективу. Прошлое – та исключительная ценность, не потерявшая своей силы и в настоящий момент и определяющая весь строй мыслей и чувств лирического героя. Лирическое действие в “новеллах-воспоминаниях” (термин П.Е. Бухаркина) протекает у Тютчева во времени – баснословном и мифическом, которое остается единственным напоминанием общей для лирического героя и его возлюбленной “живой жизни”. Поэт ставит лирического субъекта в некоторую фатальную зависимость от воспоминаний и пророчеств, обрекая его, скорее, на пассивное положение, лишая его внутренней активности, возможности преодолеть сложившуюся ситуацию.

Оппозиция “бытие – небытие”, выделенная Ю.М. Лотманом как основная в тютчевской лирике [14, с.568], получает свое развитие в оппозиции “биографический автор – лирический герой”, где бытие автора не может стать бытием героя и наоборот. Мысли, идущей от *разума*, в мире лирического героя противопоставлена иррациональная невозможность смириться с утратой, *пережить*

О Господи, дай жгучего страданья
И мертвенность души моей рассей:
Ты взял *ее*, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней.

[10, т. 1, с. 201]

Об этом же пишет Н.Я. Берковский: “Как бы живой ... Тютчев о себе говорит как об умершем... жизнь его с тех пор стала условностью... Снова столь запоздавшее и столь необходимое им обоим “мы”, и снова о единой жизни, которой были живы оба...” [7, с. 199].

В заключение постараемся подвести некоторые итоги.

Тютчев впервые нарушил единство биографической личности поэта и лирического героя произведений, характерное для романти-

ков. Придерживаясь романтической установки на трагедийное решение темы любви в обеих частях “Денисьевского цикла”, Ф.И. Тютчев создает своеобразный самоотчет, сделанный поэтом с великой строгостью, с пристрастием, с желанием искупить вину свою перед любимой женщиной. Впечатление расколотости, анализа, рефлексии в исследуемом цикле является преобладающим.

Взаимоотношения автора и лирического героя в “Денисьевском цикле” представлены двумя семантическими моделями. Совпадение точек зрения автора и лирического героя в первой части цикла. Переживание драматической ситуации взаимоотношений героя и его возлюбленной, освоение индивидуального лирического “события”, выявление реальных жизненных противоречий характерны для первой части цикла. В центре стихотворений первого периода “Денисьевского цикла” – не лирический герой, а проблема любви как таковая. Философские мысли, идеи цикла являются у Тютчева частью целостного художественного образа лирического героя и имеют полную согласованность с “жизненным рядом” Тютчева.

Различие точек зрения автора и героя, неверное переживание героем реальной действительности, идущее вразрез с действительностью автора характерно для второй части цикла. В мире лирического героя “он” (фабульный герой) и “она” (фабульная героиня) соприсутствуют, когда как в действительности биографического автора “он” один. В произведениях поэта второй части цикла настоящему противопоставлена сила лирического героя, преодолевающая непреложные законы объективного бытия. Сюжетный драматизм осложняется конфликтностью на уровне сознания лирического субъекта: принцип эмоционального испытания героя выливается в настоятельную попытку преодоления жизненных обстоятельств, в страстное желание пусть и ирреального выхода за пределы ситуативности как таковой.

“Денисьевский цикл” стал художественным выражением душевной драмы автора. Горе, раскаянье, поздние сожаления, чувство обреченности, надежда на примирение с жизнью, – все эти чувства представлены во внутреннем мире лирического героя знаменитого цикла. Исследование соотношения автора и лирического героя в произведениях поэта поможет глубже осознать историко-биографический аспект творчества поэта.

Цитированная литература

1. Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1952. – Т.2: Статьи и рецензии.
2. Некрасов Н.А. Переписка Некрасова: В 2 т.– М., 1987. – Т.1.
3. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – СПб., 2001.
4. Пумпянский Л.В. Ф.И. Тютчев // Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000.
5. Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. – М., 1962.
6. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974.
7. Берковский Н.Я. Тютчев Ф.И. // О русской литературе – Л., 1985.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
9. Лежнев А. Два поэта. Гейне. Тютчев. – М., 1934.
10. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. – М., 1984.
11. Дарвин М.Н. К проблеме героя в любовной лирике Тютчева // Филологические науки. – 1981. – № 3.
12. Георгиевский А.И. Из воспоминаний // Ф.И. Тютчев. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. – М., 1988.
13. Тютчева А.Ф. Из дневника. // Ф.И. Тютчев. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. – М., 1988
14. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.

Анотація

У статті розглядається проблема ліричного героя як одного з формуючих початків поезики Тютчева. Розглянута перспектива взаємин біографічного автора і ліричного героя представлена двома семантичними моделями: погодженість позиції ліричного героя з „життєвим рядом” автора і розходження точок зору біографічного автора і суб’єкта висловлення.

Annotation

The article is devoted to the problem of the lyrical hero as one of the formative principles of Tyutchev's poetics. The presented prospect of interrelations between the biographical author and the lyrical hero is represented with the help of two semantic models: the agreement of the lyrical hero's position with the author's world outlook and the difference between their points of view.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.03
Стаття поступила в редакцію 11.11.03*

УДК 821.161.1-1.09

Иванюк Б.П.

“О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?..” Ф.И. ТЮТЧЕВА: ВЕРСИЯ ПРОЧТЕНИЯ

Литературоведческое прочтение художественного текста можно считать предварительно состоявшимся при условии логоцентрического совмещения авторского высказывания и авторского переживания, при условии их смыслового взаимооправдания, в чем собственно и заключается анализ произведения. И в этом плане наиболее проблемным представляется стихотворение “Silentium!”, в котором манифестируется отчуждение слова и мысли и содержится суггестивный призыв к исихазму. Правда, в нем и заключен почти не скрываемый логический капкан: если мысль изреченная есть ложь, то и само стихотворение Ф. Тютчева об этом – тоже ложь. Однако самим фактом своего существования оно преодолевает зазор между мыслью и словом и тем самым завершает обсуждение предложенного афоризма. Но проблема остается. Равно как и другая тютчевская проблема – “как слово наше отзовется”, сформулированная в стихотворении-инквентиве “Нам не дано предугадать...”. Если произвести логическую верификацию авторской мысли в этом стихотворении, то опять же, как и в предыдущем случае, обнаружится парадокс. Первые два стиха с афористической недвусмысленностью предполагают наличие непредсказуемого адресата, которому от имени “мы” (“нам”) было отправлено слово. Однако последующие употребления местоимения “нам” допускают по крайней мере два достаточно разведенных значения: или (в соответствии с формальной логикой) – это адресат, способный к сочувствию, и тем самым проблема слова нейтрализуется, или – это сам адресант, отправитель собственного слова, возвращающегося к своему автору, который либо примет его как родное, либо как чужое в зависимости от его склонности к сочувствию им же промолвленному слову. Конечно, здравый смысл отнесет трехкратное местоимение “нам” к встречающимся у Ф. Тютчева грамматическим аномалиям и выберет первую

версию прочтения этого стихотворения. Но насколько перспективней вторая версия с местоимением “нам”, взятом в его привычном, словарном, значении, которое объединяет всех нас в едином пространственно-временном континууме. Версия, обосновывающая в зависимости от авторского выбора-решения, с одной стороны, вечный инфантилизм возвращающегося домой “блудного” слова, а с другой стороны, вечное одиночество бездомного слова, и т.д. без продолжения. В целом же, эта версия позволяет изнутри обогатить стихотворение всем накопленным опытом обсуждения аудиторной судьбы слова и тем самым не удовлетвориться его маленькой ролью реплики, участвующей “в общем хоре” подобного обсуждения. Однако, в любом случае, проблема, заявленная Ф. Тютчевым в упомянутом стихотворении, остается проблемой. В переводе на профессиональный язык это проблема интерпретации произведения, и ее решение возможно, как известно, при условии диалогического партнерства автора и читателя, при условии относительного совмещения события стихотворения и события читательского переживания.

Таким образом, в разглядываемых стихотворениях содержится невольное предупреждение поэта о принципиальных трудностях в общении со своим словом, неукорененным и непредсказуемым. И это предупреждение достаточно симптоматично. Оптимальной формой существования основных тютчевских стихотворений является молчаливое, так сказать, домашнее их произнесение в “душевной глубине”, как и советовал поэт, что, например, было бы нелепым в отношении к публичному до театральной аффектации некрасовскому слову. При этом Ф. Тютчев нередко демонстрирует свое риторическое умение, что приводит даже к “обнажению приема” (В. Шкловский). И это не вызывает недоумения, если учесть, что при любой внешней адресации произведения, оно всегда предназначено для тебя, для внутреннего человека в тебе. Поэтому, кстати, логическая “глухота” автора в упомянутом выше стихотворении (“Silentium!”) оказывается мнимой, поскольку автор всех вероятных соучастников произведения (от себя-другого до себя-в-каждом) связал жанровым обязательством поэтического заклинания, предполагающего диалогического партнера.

Существование тютчевского стихотворения как внутренней цитаты, переживаемой немим голосом, обусловлено его слабой хронологической привязкой к действительности, его отстраненностью в отношении к коллективной проблематике и общественным потребностям, к тому, что философы именуют “объективной видимостью” и т.д. Незагрунтованность и неангажированность слова Ф.Тютчева особенно ощутимы в сравнении с “прописанным” в современной ему истории словом Н. Некрасова.

Изначальная бесприютность тютчевского слова объяснима “трансцендентальной бесприютностью” (Г. Лукач) романтического сознания. Перефразируя Л. Шестова, можно сказать, что есть литераторы, которые живут, чтобы писать, а есть литераторы, которые пишут, чтобы жить. Ф. Тютчев и несомненно М. Лермонтов принадлежат ко вторым. Эта жизненная неукорененность противоположна эпической встроенности в действительность с характерным для нее изначальным доверием к бытию, по отношению к которому жизненные события воспринимаются аксиологически вторичными. Эта жизненная неукорененность, которая нередко чревата для ее персонифицированного носителя жертвенным, трагическим исходом его существования, обуславливает духовную самодостаточность романтика, внутреннюю перспективу его индивидуального Я, явно избыточного в сравнении с жизненным ритуалом, с жанрами коллективного бытия. В поисках самовыражения романтическое Я должно было с неизбежностью прийти к абсолютному молчанию, ибо, как пишет Г. Гегель, объясняя романтическое умонастроение как таковое, “дух, имеющий своим принципом адекватность с самим собой, единство своего понятия и своей реальности, может найти соответствующее ему бытие только в своем родном, духовном мире чувства, сердца и вообще внутренней жизни. Благодаря этому дух осознает, что он, как дух, имеет свое иное, свое существование в себе и внутри самого себя, и только вследствие этого он наслаждается своей бесконечностью и свободой” [1, с. 232]. Поэтому разрешение проблемы самовыражения Я, являющейся исключительно значимой для романтической поэзии, всегда будет иметь случайный характер, и снятие “разницы потенциалов” между “бесконечной духовной субъективностью” (Г. Гегель) и конечной художественной формой бу-

дет отличаться неизбежной иносказательностью. К основным вариантам воплощения этой иносказательности относятся “стихотворение на случай”, фрагмент, цикл, стихотворение-метафора. Все эти формы есть у Ф. Тютчева. Все они в той иной степени инструментальной предсказуемости справляются с проблемой семантического молчания, объявленной в “Silentium!”.

Именно через живое, интонационное переживание тютчевского слова и происходит преимущественно его узнавание и, следовательно, его, я бы сказал, экзистенциализация, его интровертное потребление. Опять же – при всем знании “грамматики поэзии” (Р. Якобсон), в частности, владении риторикой высказывания, тютчевское слово родом из думы, а не оды, а потому – оно молчаливое и “ночное”, а не “дневное” и голосовое, не озвученное своим отражением в акустических зеркалах, как у аудиторных поэтов, а потому не обременено навязанным объективной видимостью долгом “обратной связи”, но берет на себя исключительную ответственность за преобразование бытия родового переживания человека в лирическое событие, случающееся в родственном этому переживанию сознании. В отличие от некрасовского слова, по сути обслуживающего событие переживания, а потому риторического по происхождению, а тем более, по заданию, тютчевское, спекшееся слово-переживание не поддается переводу, прежде всего, ближайшему – прозаическому, что, естественно, создает особую сложность при его восприятии, не говоря уже об аналитической манипуляции с ним. Поэтому невольно напрашивается вероятностная подстановка: в хрестоматийных стихах вместо “Умом Россию” и далее по тексту заменить имя объекта рефлексии словом “поэт”. В этом плане вся риторика тютчевских стихотворений представляет собой вербальную экспликацию переживания и ориентирована на создание внутри читательского сознания предлагаемых обстоятельств внутреннего диалога.

Всем этим предварительным заметкам о тютчевском слове можно придать значение контекстуального предисловия к стихотворению “О чем ты воешь, ветр ночной?..”. Оно, несмотря на речевую завершенность и риторическое изящество, не только не имеет явленного в слове или в образе смыслового пуанта, что, впрочем, и не обязательно, но не имеет и смыслового центра, и

можно потому говорить лишь о его общем смысловом векторе, который ориентирует его восприятие, но не гарантирует достаточных выводов, и который оставляет читателю право скорее на интерпретацию, нежели на анализ, в чем убеждает посвященный этому стихотворению специальный выпуск “Анализа одного стихотворения”, изданного в 2001 году Тверским университетом [2]. “Полифоническое” прочтение этого шедевра привело к его стереометрическому и, главное, “надежному пониманию” (С. Бройтман). Однако и спровоцировало собственные ответы на некоторые вопросы, основными из которых являются: во-первых, заданный Ф. Тютчевым (“о чем ты воешь, ветр ночной?”), а во-вторых, “о чем” стихотворение Ф. Тютчева. Ответственность за первый вопрос возложена на тему становления слова, ответственность за второй – на тему воздействия слова. Проследим за разворачиванием первой темы в прозаическом и конспективном изложении. Начальные два стиха, “сшитые” анафорическим вопросом “о чем?”, сообщают о звуковом безумстве ночного ветра, вслушивание в которое позволяет (3-4 стихи) различить олицетворенные интонации, понятные сердцу (5 стих) и вызывающие в нем сходные по характеру неистовые звуки (7-8 стихи). Однако при всей полноте речевого цикла и его риторическом изяществе попытка лирического субъекта рефлексивного осмысления этого голосового резонанса ничем не заканчивается, заглавный вопрос “о чем?” остается открытым, несмотря на его усиление (“что значит?”). Проблема называния содержания происходящего, его осмысления переносится во вторую строфу.

В ней найдено ответное слово на вопрос “о чем?” – “древний хаос”, хотя сам поиск его эллиптирован, происходил в междустрофной паузе, в семантическом молчании. Содержание же второй строфы преимущественно о рефлексии лирического субъекта на “древний хаос”, исполненной в жанре заклинания с характерными для него повторами, призванными произвести магическое воздействие на “ветр ночной” (здесь в этой роли: риторические обращения к объекту заклинания, композиционное кольцо из 1-2 и 7-8 стихов, включающее глагольные просьбы в повелительном наклонении). Произнесением этого слова завершается, по сути, его становление – от звука к смыслу. И

развертывается вторая тема — как это “слово отзовется”. “Страшные песни” о “древнем хаосе”, которые по жанровому исполнению и предназначению можно назвать колыбельной пробуждения, вызывают к себе со-чувствие “души ночной”, заменившее со-звучие с ними сердца (первая строфа). Это сочувствие к “повести любимой” порождает постоянное для Ф. Тютчева желание высокой экзистенциальной аннигиляции (“я просиял бы и погас”, “дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай” и т.д., в этом стихотворении: “с беспредельным жаждет слиться”). Но в отличие от других стихотворений, в которых это желание является семантическим синонимом избавления от земной участи (“Как над горячею золой...”) или сопряжено с пантеистической радостью растворения в природе (“Тени сизые смешались...”) и даже экзистенциальным счастьем (“Проблеск”), в данном стихотворении ему, этому желанию, сопутствует страх, вызванный “родимым” хаосом, вызвавший в сознании лирического субъекта единственный на фоне протестических реалий (звук, ветер и т.д.) почти сенсорный образ хтонического животного и ищущий прибежище в заклинательной просьбе, выраженной в последних стихах. Эти страх и желание, обычно разведенные в тютчевских стихотворениях, здесь определяют целокупное содержание экзистенциального самочувствия “ночного”, родового сознания человека, аморфной субстанции, существующей в родственном ей континууме и измеряемой соответствующими ей параметрами — “хаосом” и “беспредельностью”, которые, несмотря на то, что образуют семантические антитезы “низа” и “верха”, “прошлого” и “будущего”, “предопределенности” и “выбора” и т.д., оказываются типологически близкими. И в таком континууме человек, естественно, ощущает свою богооставленность (традиционный для Ф. Тютчева мотив, например, стихотворения “Святая ночь на небосклон взошла...”, “Бессонница” и др.), богооставленность, которая чревата (“хаос шевелится”) тварностью как “прародимым” (М. Гиршман) уделом, преодолимым лишь пантеистическим рассеянием, или бессмертием. Но обе эти возможности, напомненные “ночным” ветром “ночному” человеку, исключают “дневного”, “пушкинского” человека с его желанием и возможностью формообразованного существования, прежде всего, творческого осмысления

своей родовой судьбы. Иначе говоря, если “тварное” и “небесное” соотносятся с понятием “молчания”, то “дневное” – со словом, творчеством, которое не только осознает в данном случае крайние искушения родового человека, но и удерживает человека “на пороге как бы двойного бытия” и тем самым осуществляет его очередное спасение.

Цитированная литература

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 4 т. – М., 1969. – Т. 2.
2. Анализ одного стихотворения. “О чем ты воешь, ветер ночной?..” Ф.И.Тютчева. Сб. научных трудов. – Тверь, 2001.

Анотація

Стаття присвячена аналізу тематичного мотиву вірша Ф. Тютчева “Про що ти вєєш, вітре нічний?..” – мотиву становлення та впливу слова.

Annotation

The article analyses the thematic motive of F.Tyutchev's poem “O chyom ty voesh, vetr nochnoy?..” (“What are you howling about, the night wind?..”) – the motive of the formation and influence of the word.

*Стаття надійшла до редакції 20.11.03
Стаття поступила в редакцію 20.11.03*

УДК 821.161.1-1.09

Исрапова Ф.Х.

СТИХОТВОРЕНИЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА “ПОЭЗИЯ”

Одно из отличительных свойств лирики Тютчева – почти полное отсутствие в ней стихов о поэте и поэзии. Л.Я. Гинзбург писала в связи с этим: “ /.../ трудно найти большого лирика XIX века, который так мало, как Тютчев, говорил бы в своих стихах о поэте, поэзии и вдохновении” [1, с. 96]. Между тем мы находим у Тютчева стихотворение под названием “Поэзия” (написано не позднее начала 1850 г.):

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам –
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре –
И на бунтующее море
Льёт примирительный елей.

Попытка разобраться в образно-смысловом строе стихотворения подтверждает справедливость лотмановского тезиса о “большой сложности” поэтической семантики Тютчева: “ /.../ для Тютчева характерно, часто в пределах одного стихотворения, совмещение самых различных и исторически несовместимых семантических систем. Одни слова у него несут барочно-аллегорическую семантику, другие связаны с романтической символикой, третьи активизируют мифологический пласт значений, оживляющий черты глубокой древности, четвёртые с исключительной точностью и простотой обозначают вещный мир в его предметной конкретности” [2, с. 560].

О тютчевской “Поэзии” как оригинальной метафоре на античной основе писала Л.А. Фрейберг: “Древним божествам метафорически уподобляется и поэзия /... /” [3, с. 455]. Если это замечание относится к той части стихотворения, которая начинается строкой “Она с небес слетает к нам” (и далее до конца), то началь-

ные его строки: “Среди громов, среди огней, // Среди пылающих страстей [в оригинале – ‘клокочущих’ – Ф.И.], // В стихийном, пламенном раздоре ...”, – Б.М. Козырев, исследуя у Тютчева мифологему огня, возводит к изречению Гераклита: “‘Должно знать, что война всеобща, что раздор – справедливость, что всё и происходит и уничтожается в силу раздора’”. Но Тютчеву, – пишет автор, – этот раздор ненавистен, утверждение Гераклита содержит для него не истину, а ложь – ложь “злой жизни”, т. е. *ложь отъединённого бытия индивидов /... /*” [4, с. 126].

Представление о Тютчеве как о мифотворце одним из первых выдвигает Вяч. Иванов. В 1904 г. в статье “Поэт и чернь” он пишет: “Разве христианская душа нашего народа, проникновенно и мифически названного богоносцем, не узнаёт себя в мифотворческих стихах Тютчева? –

Удручённый ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь небесный
Исходил, благословляя ...”

[5, с. 37-38]

А в его лекции 1908 г. “Две стихии в современном символизме” мы читаем: “Всё, что говорит Тютчев, он возвещает как гиерофант сокровенной реальности. Тоска ночного ветра и просонье шевелящегося хаоса, глухонемой язык тусклых зарниц и голоса разыгравшихся при луне валов, таинства дневного сознания и сознания сонного; в ночи бестелесный мир, роящийся слышно, но незримо, и живая колесница мироздания, открыто катящаяся в святилище небес /... / – всё это для поэта провозглашения объективных правд, всё это уже миф” [5, с. 129].

Л.В. Пумпянский рассматривал поэзию Тютчева сквозь призму “романтической метафизики, которая всегда стремилась одним грандиозным мифом охватить и природу и человечество” [6, с. 14]; при этом важнейшей чертой тютчевской натурфилософии является, как считает автор, “мифологический дуализм” [6, с. 30]. Уже при первом взгляде на стихотворение “Поэзия” ценность этих наблюдений подтверждается в полной мере. Действительно, в той картине, которую рисует Тютчев, природное и человеческое, внешне образуя два различных мира:

Среди громов, среди огней ...
И на бунтующее море ...
(мир природы)

и

Среди клокочущих страстей ...
Она с небес слетает к нам -
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре ...
Льёт примирительный елей
(роль Поэзии в жизни людей), –

на самом деле сливаются в такое единство, где одинаково участвуют оба. Так воспринимается и строка “В стихийном, пламенном раздоре ...” (непонятно, о каком “раздоре” идёт речь – о войне или о разгуле природных стихий), и образ “бунтующего моря”. К метафоре “море жизни” Тютчев обращается в 1819 г. в своём переложении одной из од Горация “Послание Горация к Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду”. В финале этого стихотворения морская стихия получает значение жизненных невзгод:

Пусть бурями увитый Нот
Пучины сланные крутит и воздымает,
И чёрные холмы морских кипящих вод
С громовой тучею сливает,
И бранных кораблей
Рвёт снасти, всё крушит в свирепости своей ...
Отчизны мирная покрытый небесами,
Не буду я богов обременять мольбами;
Но дружба и любовь, среди житейских волн,
Безбедно приведут в пристанище мой чёлн.

Таким образом, в стихотворении 1850 г. выражение “бунтующее море”, помимо своего прямого значения, может иметь и метафорическое значение беспокойной жизни (которое, по видимому, и следует считать основным), так что смысл действия Поэзии окажется двойным, распространяющимся и на природу, и на человечество. “Мифологический дуализм” Тютчева строит в данном стихотворении и антитезу “вражда – примирение”: “клоко-

чушие страсти” и “стихийный раздор”, буйство природы, выражающееся в крайних проявлениях звука и света, или – другой возможный вариант – описание сражения “земных сынов” (“среди громов, среди огней”) и картина “бунтующего моря” (как в прямом, так и в переносном смысле) находят свою противоположность в “небесной” Поэзии и её “примирительном елее”.

Мнение Б.М. Козырева о том, что “высшей целью поэзии для Тютчева было создание мифов”, а “большая часть лучших его стихотворений представляет собой более или менее развёрнутые мифологемы” [4, с. 121], допускает подключение “Поэзии” к традиции “новой мифологии”, которую Ф. Шлегель представлял как необходимое условие романтической поэзии (вспомним также мнение Ю.Н. Тынянова о том, что Тютчев находит “новую литературную ‘мифологию’, о которой писал Раич [7, с. 51]). В своём “Разговоре о поэзии” (1800), в разделе “Речь о мифологии”, Ф. Шлегель писал: “/.../ нашей поэзии недостаёт средоточия, каковым для поэзии древних была мифология, и всё существенное, в чём современная поэзия уступает античной, можно выразить в словах: у нас нет мифологии” [8, с. 387]. Для теоретика иенского романтизма возникновение мифологии возможно и в настоящую эпоху: “Почему бы снова не осуществиться тому, что уже было однажды? Разумеется, в ином виде – и почему бы не более прекрасном и величественном?” [8, с. 388]

Возможность адекватного понимания тютчевской “Поэзии” намечается и в результате обращения к Шеллингу с его концепцией современной мифологии: “Каждая истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию, и это может произойти на основе какого угодно материала /... /” [9, с. 148-149].

Тезис Шеллинга о “противопоставлении античной и новой поэзии в отношении мифологии” [9, с. 117] по-своему вписывается в ситуацию “мифологического дуализма” Тютчева. В развёрнутом виде этот тезис звучит следующим образом: “Как бы далеко в глубь истории человеческой культуры мы ни шли, мы неизменно находим два отдельных направления в поэзии, философии и религии, и всеобщий мировой дух открывает себя и здесь под двумя противоположными атрибутами: идеального и реального. Реалистическая мифология достигла своего расцвета в греческой, идеа-

листическая с течением времени вылилась целиком в христианство” [9, с. 124]. В сюжете тютчевской “Поэзии”, действительно, можно различить два смыслообразующих мотива – по античному образцу (богиня поэзии “с небес *слетает* к нам – // Небесная к земным сынам, // С лазурной ясностью во взоре ...”) и в соответствии с христианским обрядом: Поэзия “*льёт* примирительный *елей*”. Елей – вещество, “целительное в болезнях”: “этим елеем на всеошной или заутрени помазываются верующие”. Елей употребляется и “для помазания немощных – в таинстве елеосвящения”; кроме того, “елей возливается на усопших” [10, ст. 856-857]. В поиске античных ассоциаций можно было бы указать на фрагмент из первой песни “Илиады”: Гера “ниспослала” Афину “смирить” Ахилла.

... явилась Афина,

С неба слетев ...

Сыну Пелея рекла *светлоокая* дочь Эгиоха:

“*Бурный твой гнев укротить* я, когда ты бессмертным
покорен,

С неба сошла ...

Кончи *раздор*, Пелейон ...”

(перевод Н.И. Гнедича)

Но, думается, эта ассоциация почти невозможна, ведь важнейшей характеристикой Афины является именно то, что она “любит только войны и грозное Ареса дело, // схватки жестокие, битвы, заботы о подвигах славных” (“Гомеровы гимны. К Афродите”). Очевидная же связь “тютчевская Поэзия – Музы” усиливается одинаковым эпитетом: “небесная” Поэзия – “небесные Музы” (вторая песнь “Илиады” в переводе Н.И. Гнедича, ст. 491).

Итак, в этом стихотворении Тютчева происходит совмещение “различных культурно-семантических кодов” [2, с. 564]; важнейшие из них в “Философии искусства” характеризуются, в частности, следующим образом: “В античности преобладает возвышенное, мужественное, в новом мире – прекрасное, а потому женственное” [9, с. 134]. Но у Тютчева эти отношения не сохраняют своей полярной чёткости: одна из сторон антитезы также разделяется внутри себя. Если, согласно версии об “античных корнях натурфилософских воззрений Тютчева” [4, с. 121], первые три строки “Поэзии” мы будем

представлять как картину войны в контексте тютчевского “антигераклитизма”, а дальнейший текст – как сюжет исцеляющего примирения в контексте христианского таинства елеосвящения, то ситуация окажется сложнее, чем у Шеллинга: женственно-прекрасное начало, воплощающееся здесь в образе Поэзии, уходит своими корнями и в античность, и в христианство.

Определённые ассоциации возможны и со стихотворением Гёте “Zueignung” (“Посвящение”, 1784), где описывается божество Истины (Wahrheit) в женском обличье, парящее в облаках:

Da schwebte, mit den Wolken hergetragen,
Ein göttlich Weib vor meinen Augen hin ...

Эти строчки близки к следующему фрагменту “Поэзии”: “Она с небес слетает к нам – // Небесная к земным сынам ...” В значительной степени развит в “Zueignung” мотив “исцеления – дарования мира”, у Тютчева в “Поэзии” выраженный одной заключительной строкой: “Льёт примирительный елей”. В стихотворении Гёте богиня Истины напоминает герою о том, что она “во многие раны его жизни вливала чистейший бальзам” (в основе здесь устойчивое выражение “лить бальзам на раны”):

Erkennst du mich, die ich in manche Wunde
Des Lebens dir den reisten Balsam goss?

Тютчевский эпитет “примирительный” присутствует в том, что говорит герой в ответ богине: “Покой давала ты, когда мне тело // Пронзила страсть, безжалостно губя”. Ср. :

Du gabst mir Ruh, wenn durch die jungen Glieder
Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt.

Страсть (“die Leidenschaft”), понимаемая Гёте как физическое страдание героя, в тексте Тютчева фигурирует как характеристика до-поэтического состояния мира – и человеческого, и природного вместе: “Среди kloпочущих страстей ...” Фрагмент первой строки “Поэзии” “... среди огней” находит в гётевском “Zueignung” параллель в строке “Всё полыхало, мир тонул в огне ...” (пер. В. Левика; ср. : “denn alles schien zu brennen und zu glühn”). Сюжетная схема тютчевского стихотворения: “среди стихийного раздора Она слетает с небес к людям и совершает

действие целительного примирения” совпадает с сюжетной схемой “Посвящения” и потому, что героиня Гёте – Истина – приносит в дар герою покрывало Поэзии (“*der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit*”), способное укрощать любые жизненные волнения: “*besänftiget wird jede Lebenswelle*”. “Бунтующее море” в стихотворении Тютчева, таким образом, также оказывается вовлечённым в перекичку с текстом Гёте, ведь, развёрнутое в полную метафору “бунтующее море человеческой жизни”, оно тем более делается сопоставимым с “жизненной волной”, которую сможет укротить брошенное в воздух покрывало Поэзии.

Если Поэзия Тютчева при сопоставлении с текстом “*Zueignung*” получает характеристики богини Истины, то рядом с другим текстом Гёте, “Ночная песнь путника” (“*Wandrer's Nachtlied*”) (1776), она обогащается также значениями “небесного утешителя” и “сладостного мира”. Приведём начальные и заключительные строчки “Ночной песни путника”:

Ты, что с неба и вполне
Все страданья укрощаешь
.....
Мира сладость,
Низойди в большую грудь!

Перевод А.А. Фета сохраняет все те значения оригинала (“*Der du von dem Himmel bist, // alles Leid und Schmerzen stillest ... Süßer Friede, // komm, ach, komm in meine Brust!*”), которые можно считать параллельными тютчевским образам. “Ты ... с неба” у Гёте соответствует тютчевскому “она с небес”, “небесная”; “все страданья укрощаешь” созвучно тому, что в “Поэзии” обозначается строчкой “лёт примирительный елей”; обращение “сладостный покой (мир), приди в мою грудь” отражает ситуацию “вертикали исцеления” в тютчевском тексте: “с небес слетает” божество, способное успокоить “бунтующее море” “земной” жизни. Исследуя композицию пространства в пейзажной лирике Тютчева, М.Л. Гаспаров отмечал: “/... / мир для него начинается с неба, а земля появляется уже потом. /... / Последовательность по вертикали – сверху вниз, естественная для Тютчева и в мотивировке не нуждающаяся” [11, с. 337].

При разборе “Поэзии” напоминает о себе тезис Л.В. Пумпянского об “интенсивном” методе поэтической работы Тютчева: исследователь говорил о “сужении” числа тем в области “метафизической интерпретации природы и истории” у Тютчева и разработке этого “минимума тем” автором [6, с. 11]. Лирика Тютчева, писал он, поражает обилием “аналогий, параллелей, повторений ... всеобщим их характером, благодаря которому нет у Тютчева ни одного высказывания, быть может, даже ни одного значащего стиха, который не был бы окружён родственной атмосферой других высказываний и стихов, принадлежащих к тому же тематическому гнезду” [6, с. 15]. Используя другое название указанного метода – “параллелистический” [6, с. 18] , – мы должны будем представить “Поэзию” как комплекс различных тем, к которым в других стихотворениях Тютчева можно подобрать параллельные темы. Так, стихотворение 1848 г. “Море и утёс” уже своей начальной строкой “И бунтует, и клокочет ...” сближается сразу с двумя строчками “Поэзии”, где говорится о “клокочущих страстях” и “бунтующем море”. В тексте стихотворения “Море и утёс” встречается и собственно эпитет “клокочущий”, участвующий в создании образа огня “адской силы”, но параллель к выражению “среди огней” здесь вряд ли возможна, так как в “Поэзии”, скорее всего, речь идёт о “громах” и “огнях” в небе, а не в море:

И бунтует и клокочет,
 Хлещет, свищет и ревёт,
 И до звёзд допрыгнуть хочет,
 До незыблемых высот ...
 Ад ли, адская ли сила
 Под клокочущим котлом
 Огонь геенский разложила –
 И пучину взворотила
 И поставила вверх дном?

Волн неистовых прибоем
 Беспрерывно вал морской
 С ревом, свистом, визгом, воем
 Бьёт в утёс береговой ...

Этот отрывок из стихотворения “Море и утёс”, несомненно, выступает параллелью к образу “бунтующего моря” в “Поэзии” и отчасти содержит в себе смысл строки “В стихийном, пламенном раздоре ...”. С учётом текста 1848 г. картина мира в “Поэзии” становится более целостной: в трёх первых строчках мы можем увидеть подступы к картине “бунтующего моря”, а не просто отдельные проявления природных стихий. Если принять точку зрения И.С. Аксакова и К.В. Пигарева, считавших, что в стихотворении “Море и утёс” “в образе бунтующих волн воплощён революционный Запад, а в образе незыблемого утёса – самодержавная Россия” [12, с. 351; 13, с. 122], то сюжет “Поэзии” может быть расшифрован следующим образом: революционные волнения умирятся священнодействием высокого искусства – “небесной” поэзии.

Иное прочтение “верха” в “Поэзии” предлагает К.М. Чёрный, в статье “Анненский и Тютчев” сопоставляя данное стихотворение Тютчева с одноимённым стихотворением И. Анненского:

Над высью пламенной Синая
Ловить туман Её лучей,
Молиться Ей, Её не зная,
Тем безнадёжно горячей,

Но из лазури фимиама,
От лилий праздного венца,
Бежать ... презрев гордыню храма
И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаяньи святынь
Искать следов Её сандалий
Между заносами пустынь.

Рядом с текстом “Моря и утёса” первые три строки “Поэзии” кажутся описанием неба над морем; рядом с текстом “Поэзии” Анненского они получают совсем другое значение. К.М. Чёрный, отмечая “вертикальную организацию пространства” в обоих стихотворениях, пишет: движение здесь происходит сверху вниз, “причём “верх” у Тютчева – тот же Синай, что и у Анненского: когда Моисей получил от бога заповеди, “на третий

день, при наступлении утра, были громы, и молнии, и густое облако над горою (Синайскою), и трубный звук весьма сильный ... Гора же Синай вся дымилась оттого, что господь сошёл на неё в огне; и восходил от неё дым, как дым из печи, и вся гора сильно колебалась". Вторая книга Моисеева. Исход, гл. 19, № 16, 18" [14, с. 13]. Анненский и Тютчев по-разному подходили к смыслу вертикали как композиционной оси текста. Автор статьи подчёркивает, что "у Тютчева "вниз" движется поэзия, а у Анненского тот же путь проходит поэт" [14, с. 14].

Д.С. Мережковский использовал заключительные строчки тютчевской "Поэзии" в качестве иллюстрации своего тезиса о том, что "русская литература пошла за Пушкиным, а не за Лермонтовым": "пушкинская чара усыпляет буйную стихию Лермонтова.

И на бунтующие волны
Льют усмирительный елей.

В начале – буря, а в конце – тишь да гладь. Тишь да гладь – в созерцательном аскетизме Гоголя, в созерцательном эстетизме Тургенева, в православной реакции Достоевского, в буддийском неделании Л. Толстого. Лермонтовская действенность вечно борется с пушкинской созерцательностью, вечно ею побеждается и сей час побеждена как будто окончательно, раздавлена" [15, с. 476].

Можно отметить параллели к отдельным фрагментам "Поэзии" и в некоторых других тютчевских текстах:

Среди громов, среди огней ... Блеск и движение, грохот и гром ...
Волны несутся, гремя и сверкая ...
И на бунтующее море ... Зыбь ты великая, зыбь ты морская ...
(*"Как хорошо ты, о море ночное ..."*, 1865)

Среди громов ... Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые ...
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный –

Всё вторит весело громам.
Громокипящий кубок ...

Небесная [Поэзия] ... ветреная Геба
Льёт примирительный елей ... кубок с неба
Смеясь, на землю пролила.
("Весенняя гроза", 1828 – нач. 50-х г.г.)

Сближение "Поэзии" с "Весенней грозой" на основании общей темы "громов" и общего мотива "лить – проливать сверху (с неба)" представляет для нас особенный интерес, так как это позволяет приблизиться к жанровой природе разбираемого нами текста. Л.В. Пумпянский полагал, что "Геба, являющаяся в конце "Весенней грозы" /... / доказывает, что Тютчев был представителем (вероятно, последним) антологической поэзии XVIII века. /... / На самом деле это не "стихотворение", – писал он, – а антологическая ода, каких десятки писал Державин в 1790-е годы и позже. /... / Возможно также, что чрезвычайная краткость некоторых тютчевских пейзажных стихотворений (2–3 строфы) объясняется тем, что они понимались им как реставрация антологических од" [6, с. 48]. Другой вариант жанрового определения "Поэзии" намечается в связи с мнением Ю.Н. Тынянова о том, что Тютчев находит выход своим жанровым исканиям "в художественной форме *фрагмента*" [7, с. 42]. Автор статьи "Вопрос о Тютчеве" ничего не говорит о "Поэзии", тем не менее его вывод о том, что лирика Тютчева "приучает к монументальному стилю в малых формах" [7, с. 51], открывает новые возможности изучения интересующего нас стихотворения, но уже за пределами данной статьи.

Цитированная литература

1. Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л., 1974.
2. Лотман Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
3. Фрейберг Л. А. Тютчев и античность // Античность и современность. – М., 1972.
4. Козырев Б. М. Мифологемы Тютчева и ионийская натурфилософия (из писем о Тютчеве) // Историко-филологические исследования. – М., 1974.

5. Иванов Вяч. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М., 1995.
6. Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. – Л., 1928.
7. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
8. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1.
9. Шеллинг Ф. Философия искусства. –СПб., 1996.
10. Полный православный богословский энциклопедический словарь. Репринтное издание. – М., 1992. – Т. 1.
11. Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. – М., 1997.
12. Аксаков И.С. Фёдор Иванович Тютчев // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. – М., 1981.
13. Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. – М., 1962.
14. Чёрный К.М. Анненский и Тютчев // Вестник Московского университета. – 1973. – № 2.
15. Мережковский Д.С. Избранное. – Кишинёв, 1989.

Анотація

У статті здійснюється аналіз образно-сміслового ладу вірша Ф.І.Тютчева “Поєзія”. Показано джерела вірша і характер їх трансформації. Робиться висновок про те, що у вірші Тютчева відбувається сполучення різних культурно-семантичних кодів.

Annotation

The article deals with the image and meaning structure of Tutchnev's verse “Poetry”(“Poezia”). The sources of this verse are shown and their transformations are analised. The conclusion is made that Tyutchev's “Poetry” combines different cultural and semantic codes.

*Стаття надійшла до редакції 24.11.03
Статья поступила в редакцию 24.11.03*

УДК 82.0

Просцевичус В.

ФОРМА ДУШИ

Никто, я думаю, не ощущал больше, чем я, свое ничтожество перед лицом этих двух деспотов и тиранов человечества, времени и пространства.

Тютчев

I

Стихотворение Тютчева “Душа хотела б быть звездой...” относится к шедеврам философской лирики поэта. Наша цель в предлагаемой читателю статье – ответ на вопрос: что представляет собой произведение философской лирики вообще на примере этого стихотворения.

Нарочито упрощая, можно предложить следующую формулировку: в стихотворении, относимом к философской лирике, некоторые более или менее глубокие суждения о мире, суждения обобщающего характера излагаются в стихотворной форме.

Ответ, с определенной точки зрения, вполне достаточный.

Его неполнота обнаруживается в перспективе другого вопроса: какого свойства человеческая потребность “обслуживается” изложением философского рассуждения именно в стихотворной, поэтической форме? Ведь существуют достаточно развитые речевые жанры, в рамках которых, как правило, и оформляется человеческая мысль в ее философском изводе.

Ближайшее подспорье для разрешения этой трудности можно поискать в соображении об иерархии (как диахронической, так и синхронической) речевых жанров. Проще говоря, можно поставить вопрос: что чему предшествует – поэзия философии или наоборот?

Прояснить это соображение мы и попытаемся на примере стихотворения Ф. И Тютчева.

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –

Но днем, когда сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

Стихотворение, так сказать, разворачивается в пределах метафорического соотнесения “душа – звезда”, вероятно, не вполне оригинального. Собственная интрига именно этого произведения заключается в том, что душа испытывает желание стать “дневной звездой”, то есть звездой в тот момент ее существования, когда она недоступна для непосредственного созерцания. Это обстоятельство заостряет вопрос об “общем предикате”, благодаря которому оказывается возможным сравнение души и звезды.

Дальнейшая логическая интерпретация стихотворения не может миновать предположения о том, что возникновению такого человеческого желания должна предшествовать уверенность в том, что днем звезды не тают, не опускаются в море, не гаснут, наконец, а продолжают озарять поднебесный мир, причем с большим даже эффектом.

Уверенность эта очевидно научного происхождения. По не нуждающимся в пространных доказательствах причинам создание такого стихотворения невозможно приписать автору, не стоящему на уровне современной (в том числе, и Тютчеву) астрономической науки.

Природа этой уверенности позволяет нам предположить, что средостением между душой и звездой (дневной звездой) оказывается человеческая способность мыслить как существующее нечто, недоступное непосредственному созерцанию. (Такая способность обозначается чаще всего как “воображение”). В этом отношении “равны” душа и звезда на дневном небе.

Теперь мы можем вернуться к соображению об иерархии речевых жанров, точнее, к иерархии степеней уверенности человека в достоверности мыслимого и высказываемого им.

Как кажется, *личная* уверенность человека в существовании собственной души как чего-то несомненно сущего, хотя и не имеющего особой телесной формы существования, необсуждаемо первична по отношению к разделяемой им *общей* уверенности в том, что звезды днем не покидают своих мест, хотя непосредственно убедиться в этом он не может.

Отсутствие непосредственно телесной формы существования души, если можно так выразиться, компенсируется непосредственным же способом ее существования – желанием. В “нашем” случае – желанием стать дневной звездой. На более глубоком уровне – желанием обрести телесное существование. Желание обрести телесное существование – определение, если не – ограничение души. Непосредственная доступность чувственному восприятию, коль скоро ее можно помыслить, переживается душой как принципиальный ущерб. Это переживание, собственно говоря, и содержится стихотворением Тютчева. Душа не просто не нуждается в доказательстве собственного существования – такое доказательство достигает обратного действия: оно убеждает в том, что то, существование чего доказано – не душа.

Такое доказательство получает форму научного знания, или просто – знания.

Желание и знание (чувство и мысль) таким образом, – суть *формы отсутствия* непосредственно телесной формы существования души.

Человеческая потребность, “обслуживаемая” стихотворением – потребность души в обретении формы телесного существования при том условии, что ни одна из известных телесных форм для этого “непригодна”.

Научное знание представляет собой, так сказать, побочный продукт удовлетворения этой потребности, именно: открытие некоей “новой” формы телесного существования – нового уровня материальной организации – есть результат доказательства непригодности этой формы для “вмещения” души. В то же время, принципиальная для связности и развития науки общая уверенность в существовании объектов, недоступных для непосредственного восприятия фундируется в личной уверенности человека в существовании души.

II

Рассмотрим ситуацию, в которой обсуждаемая проблематика проявляется едва ли не непосредственно: научный (литературоведческий) анализ стихотворения Ф.И.Тютчева “Она сидела на полу...” авторитетнейшим из апологетов “точной филологии” Ю.М.Лотманом. Сначала, для удобства читателя, приведем текст стихотворения полностью:

Она сидела на полу
И грудку писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.

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

О, сколько жизни было тут,
Невозвратно пережитой!
О, сколько горестных минут,
Любви и радости убитой!..

Стоял я молча в стороне
И пасть готов был на колени, –
И страшно грустно стало мне,
Как от присущей милой тени.

Принципиальная методологическая установка Ю.М. Лотмана заключается в том, что “...следует учитывать, что все формы теоретического самосознания на значительно более поверхностном [так в тексте – В. П.] уровне, чем рассматриваемые нами структуры, поскольку философские системы принадлежат области сознательного самосознания, нас же интересуют спонтанные структуры художественного мышления. Занимающие нас категории имеют настолько общий характер, что легко могут быть обнаруженными в самых разнообразных философских системах... Тексты того или иного стихотворения могут выражать те или иные философские концепции, но область художествен-

ного языка лежит глубже и принадлежит семиотике культуры и исторической психологии” [1, с. 152-153].

Соответственно, анализ стихотворения Ф.И. Тютчева предпринимается в статье ученого в порядке демонстрации своеобразия пространственно-временной организации лирики Тютчева вообще. Конкретно по поводу интересующего нас стихотворения Лотман пишет: “Парадоксальная способность Тютчева разделять “я” на того, кто смотрит, и на того, на кого **смотрят**... приводит к уникальному в лирике совмещению центра пространства и его границы” [1, с. 162].

Дальнейшая аналитическая работа исследователя сориентирована, как кажется, прежде всего, на схематичное восстановление пространственно-временного “участка”, на котором происходит лирическое событие. В полном согласии с принятой методологией, ученый не обращается к философскому категориальному аппарату. Однако его собственный теоретический инструментарий, с помощью которого он пытается дифференцировать совмещенных автором “того, кто смотрит” и “того, на кого смотрят” вряд ли можно охарактеризовать и как историко-психологический.

“Но если “точка зрения души” героини возвышается над бытовой, то “точка зрения души” автора простирается перед ней ниц:

Стоял я молча в стороне
И пасть готов был на колени...” [1, с. 163].

Как видим, ближайшее подспорье литературовед находит в совершенно новом, насколько можно судить, понятии “точка зрения души”. Именно это словосочетание заслуживает самого пристального внимания в интересующей нас перспективе. На примере появления в серьезном, выверенном исследовании этого квазитермина, мы попытаемся детализировать главный тезис первой части этой статьи.

Поскольку в статье Лотмана практически отсутствуют сколько-нибудь принципиальные оценки содержания стихотворения – в самом привычном смысле слова – мы предложим свое прочтение этого произведения. Прочтение, в такой же мере не претендующее на извлечение некоего нравственного урока, в какой чужда таких интерпретаций феноменологическая аранжировка Ю. М. Лотмана.

Мизансцена, и которой мы застаем персонажей стихотворения (при том первом естественном условии, что мы, читая, проделываем естественную работу воображения – представляем описываемые события перед “мысленным взором” и втором, не столь очевидном, что мы учитываем собственную включенность в композицию), действительно, совмещает три пространственные артикуляции.

Кроме того, лирический герой оказывается по отношению к героине в *той же* отношении *чувства*, в котором она, героиня, пребывает по отношению к “листам”. (Композиционным аргументом в пользу этого соображения является желание принять ту же позу (“и пасть готов был на колени”). Это желание свидетельствует о том, что героем владеет то же чувство, что он смотрит на героиню стихотворения “как души смотрят с высоты...”. Необязательное, но, с нашей точки зрения, продуктивное дополнение к сказанному представляет возможность и читателя стихотворения, т. е. конкретную психологическую характеристику его состояния, отождествить состояниями героев стихотворения.

“Она”, перебирающая ветхие листы, “я”, глядящий на нее, читатель, над раскрытым томиком стихов – суть *три* пространственно-временные интерпретации *одного* состояния.

Субъекта этого “состояния” назовем автором.

Само это состояние-самочувствие мы не можем обозначить ни как грустное воспоминание, ни как жалость, ни как эстетическое наслаждение, потому что в каждом из этих наименований скрыто вменение привилегированной предрасположенности к такому состоянию *по преимуществу одному из трех субъектов*. А такое вменение разрушает интуицию *предельной необязательности закрепления этого состояния за телесно (пространственно и временно) определенным субъектом*. (Стихотворением организованы три, повторим, ситуационно различные интерпретации: “она”, читающая старые письма, “я” лирического героя, которому содержание этих писем неизвестно и читатель, которому “незнакомы” ни “она”, ни лирический герой).

Это состояние в известном смысле является порождающим по отношению к пространственно-временным “вариантам” своей реализации.

Безразличие конкретного душевного само-чувствия к конкретно-телесным, пространственно-временным условиям собственной реализации можно переформулировать как принципиальную ненуждаемость этого самочувствия именно в этом теле. Ускользание души из пространства и времени сквозь состояние одночувствия, возбуждаемого словесной конструкцией, стихотворением, образует в т.н. картине мира лауну, запечатываемую актом познания.

Эстетически возбужденное я-сознание проживает отсутствие своей души в этом теле.

Сознание, научно раздраженное, делает это проживание пригодным для опыта, обнаруживая “точку зрения души” как коррелят пространственно определенной точке зрения, исчерпывающей характеристикой которой является отсутствие в несомом ею кругозоре тела носителя точки зрения.

“Точка зрения души” в тексте Лотмана – как почти-термин – есть телесно-словесная реакция на отсутствие моей души а другом теле. Это – пространствопорождающее состояние сознания. Ре-активность, стихийность, без-ответственность этого акта – оформления в термине – особенно приметна в терминоподобном словосочетании, взятом Лотманом в кавычки – родовую “рубашку” термина. Вопрос: к чему относятся эти кавычки? К точке зрения? К душе? Нет, по отдельности эти слова выступают в тексте ученого вполне самодостаточно. Кавычки свидетельствуют о естественной осторожности, с которой ученый пробует новое словосочетание на пригодность к использованию в качестве термина как символа очередной подмены связью между телами связи между душой и телом.

Научное познание (обнаружение и фиксация в качестве общезначимой, транслируемой, обладающей предсказательной силой причинно-следственной связи) представляет собой обнаружение телесной причинности там и тогда, где и когда упразднение спонтанной связности “по душе” оставляет зияние

беспричинности. (Иными словами, научная деятельность состоит, по преимуществу, в изгнании духов).

При этом в языке, обслуживающем ученое продвижение в глубь своего предмета, отвердевают вербальные отложения термины. (Не будет, вероятно, вовсе безрассудным предположение, что оформление в языке категории одушевленности/неодушевленности прямо связано с образованием собственно научного лексикона).

Цитированная литература

1. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева / Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. – Таллинн, 1993. – Т. 3.

Анотація

У статті розглядається проблема ієрархічного взаємозв'язку поетичного та філософського (наукового) висловлень на прикладі творів Ф.І. Тютчева.

Annotation

In article is considered problem of hierarchical interdependences of the poetical and philosophical (scientific) utterances on example of the poems of F.I. Tyutchev.

*Стаття надійшла до редакції 18.11.03
Стаття поступила в редакцію 18.11.03*

РАЗДЕЛ 2. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

УДК 82-94

Charles A. Ruud

F.I. TYUTCHEV AND RUSSIAN CENSORSHIP

F.I. Tyutchev's role in Russian censorship is the subject of my paper. Although Tyutchev worked nearly 30 years as a censor, he receives only peripheral attention from scholars for policing literature. Tyutchev scholars perhaps see censorship as an unsavory business and prefer to avoid the subject. The subject will probably not become more palatable, but, perhaps, more interesting if I broaden it to include controlling public opinion by an absolutist government.

My method for approaching Tyutchev and the censorship will be that of an historian. Much of value can be learned by appraising Tyutchev in chronological fashion, to focus on the evolution of his political ideology, especially as it applies to censorship.

Tyutchev, I believe, merits a place in the history of Russian political ideas. He is, of course, a major Russian poet, often counted as one the three major poets in the Russian language, but he also was a knowledgeable political thinker with long experience in Europe and was a leader in applying his political ideology in the service of the autocratic monarch.

Because the poet sometimes expressed his political ideology in extremist language, some commentators assess his ideas as the result of a deep personal conflict. Richard Gregg explains the deep fissures in Tyutchev's work and personality as rooted in the poet's suspension between East and West. Gregg believes that the extremism in Tyutchev's thought can be understood with the insights of Sigmund Freud. Because the poet spent so much time in the West and valued it deeply, he came to feel that he had betrayed Russia. A deep sense of guilt came to dominate his life, especially about the time of the European Revolutions of 1848. In order to expiate this guilt, argues Gregg, Tyutchev developed his extremist Slavophil-type theories.

Tyutchev's decision to return to Russia in 1843, Gregg continues, and then become a propagandist for the Imperial Regime was prompted by the poet's psychological need to overcome the inner chaos resulting from his life in the West: "the poet's imagination became identified with Mother Russia, who condemned her truant Western son, and called on him with deepening insistence to recognize his ancestral heritage," argues Gregg [1, p. 106].

In this passage, Gregg indulges in a flight of poetic imagination of his own. Mother Russia did not condemn Tyutchev or summon him with deepening insistence. Tyutchev, quite simply, returned to St. Petersburg in search of a job and was welcomed back with a friendly hand by government officials because he was ready to help them influence European public opinion.

Roger Conant, a second critic, also connects Tyutchev's political thought with psychosocial dislocation because of difficulties of the Russian landowning class of which Tyutchev was a member. The poet responded with a "compensatory Russian nationalism." In a time of fundamental change, Tyutchev "recoiled from a world without consecrated authority" and "took shelter in the nocturnal world of private fantasy." Conant, it seems is also given to poetic imagery when trying to describe the mind of Tyutchev. Both Gregg and Conant explain Tyutchev's political ideas as a consequence of psychological imbalance, the one because of his betrayal of Russia, the other because of social upheaval in Russia.

Nicholas Riasanovsky also stresses the extremism of Tyutchev's political ideas and classes him with "rabid Russian nationalists" and believes that the poet's attitude to the Russian people was "mystical" and not rooted in reality. He finds Tyutchev's unfinished poem to Alexander II "pathetic in its devotion to the imperial family" [2, p. 130]. Sarah Pratt also emphasizes the mystical character of some of Tyutchev's poetry and finds him conveying a "sense of anguish and fear that accompanies the possibility of total surrender to the unknown forces at work both with the universe and in one's own soul" [3, p. 152].

These major commentators in the West do not, in sum, evaluate highly Tyutchev's ideas and view them as manifestations of inner demons at play in the poet's psyche rather than rational and realistic assessments of the world around him. But as part of his defense of

the autocratic form of government, the poet's political ideas, taken as a whole, seem less extremist.

After just over 20 years living abroad – mainly in Bavaria in the diplomatic service – Tyutchev returned to St. Petersburg in the summer of 1843 to find a government position. He had been Europeanized: he wrote and spoke French like a native, was married to first one and then a second German woman (neither of whom spoke Russian), and both from the aristocracy among whom he moved easily. He was a star conversationalist in the salons of Munich.

In contrast, he wrote poetry in Russian, defended Russia in the press from critics in the West, insisted on superior spiritual qualities in the Russian people, extolled the Emperor Alexander II as the vice regent of God, and sang of an empire, uniting the Slavs under Russian protection that would stretch from the Pacific Ocean to the Elbe river. Were there two Tyutchevs and did one replace the other when he reached St. Petersburg?

In returning, he hoped for reinstatement in the Ministry of Foreign Affairs which had dismissed him because in March 1839, denied permission to take a leave from his post as senior secretary of the Russian Embassy in Turin, Kingdom of Piedmont-Sardinia, he had simply closed the Embassy and headed to Switzerland to marry Ernestine, the Baroness Dornberg. Tyutchev's first wife, Eleanora had died in Turin in 1838. The urgency of Tyutchev's trip to Switzerland was surely because Ernestine was expecting his child. They were married in July and traveled to Munich – beginning Tyutchev's so-called second Munich period – where they lived until 1843. With no salary and only a modest family stipend from Tyutchev, the couple lived with the help of Ernestine's money; Tyutchev resolved to get a job with his former employer, the Ministry of Foreign Affairs.

Tyutchev arrived in St. Petersburg when Russian authorities were attempting to answer in Europe an attack on Russian government and society by the Frenchman, the Marquis de Custine in his *Russia in 1839*, published in 1843 and an immediate European-wide best-seller in French, German, and English. A Russian edition surreptitiously made its way into the Empire past the Foreign Censorship Committee. The Marquis had visited Russia upon the personal invitation of the Emperor Nicholas I who intended that the writer would

return to the West and write favorably about Russia but the project had clearly failed.

With the support and encouragement of the Third Section, the political police, Russians published a series of works in Europe to discredit Custine and his work. They were by Xavier Labenski, who was an official in the Ministry of Foreign Affairs in St. Petersburg, N.I. Grech, a linguist and co-publisher of the conservative daily paper, *Northern Bee*, and sometime informer for the Third Section; and Yakov N. Tolstoi, a Russian writer living in exile in Paris as a result of his involvement in the Decembrist movement [4].

The controversy over Custine's book and how to respond to it was still agitating the Russian leadership when Tyutchev arrived. In St. Petersburg, the Baroness Krudener, with whom he had been intimate years before, who had since married a Russian diplomat, came to his assistance. She arranged for Tyutchev to meet the head of the Third Section and the Corps of Gendarmes, Russia's most powerful police official, A. Kh. Benckendorff.

The meeting with Benckendorff took place on 7 September, 1843. On the same day, Benckendorff, who was one of Emperor Nicholas I's trusted aides, and who was about to leave for a holiday on his country estate, described Tyutchev's ideas to Nicholas I and the Tsar liked what he heard. The two also talked about countering Custine's book [5, p. 268]*. Two days later with the approval of Nicholas I, Tyutchev set off with Benckendorff to his estate near Revel. Within days, Tyutchev, the unemployed poet and dismissed diplomat who could not support his own family, had been catapulted into discussions at the highest state level.

In the chief of the secret police, Tyutchev met an official whose personal traits were not unlike his own. Benckendorff was easy-going with respect to his official duties, an amiable host, a charming conversationalist. "He was unusually kind to me," wrote Tyutchev, "mainly because of Madame Krudener but partly from personal sympathy, and I am not so much grateful for his welcome, as much as because he brought my

* Tyutchev's pro-government inclination must have stood him in good stead in his conversations with Benckendorff. His poem of 1926 or 1927, "To the Decembrists," has been found by Lednicki to echo "official condemnation and contempt for the Decembrists" [6, p. 400].

thinking to the attention of the Sovereign who accepted it far more attentively than I could ever have hoped" [5, p. 266].

Benckendorff impressed Tyutchev, who wrote Ernestine that the chief of the secret police, widely feared in Russia, especially by writers, was "an excellent person." Tyutchev praised the disposition of his host. "He is in possession of one of the best temperaments that one could find anywhere,.. is one of the most influential of the highest persons in the state who by virtue of his position has almost unlimited power, almost as great as that of the Sovereign" [7, p. 116-117]. Tyutchev within days had embarked on a new phase of his career. Benckendorff had courted Tyutchev and had succeeded in recruiting another "honest and talented" writer to serve the regime [5, p. 265].

After a visit of five days, Tyutchev departed on 19 September and returned to Bavaria directly from Benckendorff's estate. Over six months later, in the summer of 1844, he published his first major political article in the Augsburg *Allgemeine Zeitung*, a newspaper which Tyutchev believed was "the first of Germany's political forums." Tyutchev's "Lettre a M. le Docteur Gustave Kolb," addressed to the editor of the daily, aimed to influence opinion throughout Germany. Tyutchev aimed to counter the "liberal" press across Germany which, he said, was unfairly attacking Russia and its foreign policy. He reminded the Germans that they and Russia were together the mainstay of the European state system put in place following the defeat of Napoleon and that Russia's friendship and support had been key to German recovery after 1815. Germany and Russia were now the main defenders of historical legitimacy in Europe against Western revolutionism. In the letter to Kolb, Tyutchev also defended Russia against the attacks of Custine. He aimed to show his readers that Russians and Germans belonged to the same political world and must engage in a cooperative effort to defend the status quo.

Tyutchev could well count his visit with Benckendorff a success. Just before his article appeared, in March, 1844, he had been restored to the Ministry of Foreign Affairs (in St. Petersburg), received a post as Senior Censor and his rank of kammerjunker. Tyutchev and his family returned to Russia for good on 20 September 1844, and Benckendorff, who had long been ill, died three days later. But Tyutchev had established himself as an able publicist for the regime.

Some would see Tyutchev's political views as close to those of the Slavophiles, for example Alexei Khomiakov and Ivan Kireevsky. The three shared similar backgrounds and all were sons of gentry landowners. Tyutchev was educated at the University of Moscow at the same time as the group that came together by the 1840's and formulated an internally consistent body of ideas that centered on the Slavs, especially the Russians, and the West as two distinct and mutually exclusive cultural worlds. Tyutchev's letter to Kolb did not reflect the Slavophiles' view of a deep, irreconcilable division between Russia and the West.

Led by Khomiakov their "theologian" and Kireevsky their "historian" the Slavophiles emphasized the spiritual and psychological differences between East and West and found their deepest and most characteristic expression in Khomiakov's concept of *sobornost'*, or spontaneous spiritual unity through worship with fellow Orthodox Christians. Tyutchev did not live in the Orthodox faith, as Khomiakov did, although he sensed a Christian spirit among the peasant population*.

Khomiakov and the other Slavophiles, avoided politics and state service altogether. Tyutchev, on the other hand, had long political experience and was to make his career in state service. Another important distinction: the Slavophiles did not use ideas to advance the purposes of the Imperial government but to promote spiritual values. As a government publicist, Tyutchev employed ideas in the service of the state.

Tyutchev's political views aligned more closely with the apologists and ideologists of the Imperial regime such as M.P. Pogodin, the historian and M. P. Shevyrev, the literary scholar, both from the University of Moscow, and, especially, the orientalist and Minister of Public Education, S.S. Uvarov who had formulated the principles of "Official Nationality," which became the official ideology of the government.

Tyutchev and the other ideologists for the regime put in first place in their thinking not the spiritual unity of the people – with its democratic implications – but the central role of the Russian Emperor as the source and preserver of law, morality, and civilization in the

* The Slavophil vision was of the perfect religious community on earth. See comment on this issue in G. Florovsky, "The Historical Premonitions of Tyutchev" [8, p. 346-347].

face of threats from the West, which may be summarized as revolution, subversion, and individual license.

These ideologists linked the Russian Orthodox Church to the Autocracy in indissoluble fashion. They held that the Tsar protected and promoted the Church and the Church helped maintain Christian unity and morality in the state. Both the government and the Church, Tyutchev insisted, were responsible for human souls.

A second position of the official ideologists was that the Russian people possessed a capacity for renunciation and self-sacrifice, rooted in their Orthodox beliefs, which made them submissive to authoritarian political rule. Russia, to Tyutchev, was "a land of infinite endurance" and "cohesive in its component parts, living its own organic individual life" [8, p.338].

A third characteristic of the views promoted by the official ideologists was their view of international crises, especially the European revolutions of 1848 and the Crimean War. These crises, they argued, exposed two great, rival forces in European life, one in the West dominated by turmoil and in the East by spiritual solidarity. These two forces could not permanently co-exist in Europe and the triumph of one would mean the death of the other. The result of the struggle – and the official ideologists had no doubt how it would end – would determine the future of humanity. In the meantime, Russia must be protected by a series of "intellectual dams" against threatening Western ideas. One was the system of censorship, including the Foreign Censorship Committee founded in 1828.

A.I. Krasovsky was the immediate predecessor of Tyutchev as head of foreign censorship (see the comprehensive discussion of the Foreign Censorship Committee in L.Iu. Gusman, *Istoriia nesostoiavsheisia reformy* [9]). Krasovsky presided over the Foreign Censorship Committee for 25 years, from 1832 until his death in 1857. He left his personal stamp on Russian censorship and established a system of censorship that became equated with the autocratic government; it was also an expression of the chief's own personality. Krasovsky had been an officious and malevolent chief censor who believed that virtually all foreign literature was dangerous for Russia. His eccentricities and wilfulness became legendary and so did the system he created.

When he finally died in office A.V. Nikitenko, himself a censor, argued that no word of praise should be uttered on behalf of a man who was a "fanatic and even a dissembler who all his life did everything that he could to snuff out enlightenment" [10, v. 1, p. 463].

Back in Russia, Tyutchev reacted sharply, emotionally and almost desperately to the revolutions of 1848 that swept all major Western European capitals. His response to the revolutions in 1848 was the essay, "Russia and Revolution" – written in April – and followed by the "Roman Question," written the next year. Both articles were published in Paris. Tyutchev saw the revolutions in cosmic and history-altering terms. These were his only two political essays written in charged and unrealistic terms and they were confined to 1848-49. These letters were the response of the emotional poet, not the persuasive political analyst, to the upheavals at mid-century and to the realization that the regime of Nicholas I, which he had defended before the world, was totally bankrupt. He reacted to the Crimean War and the Peace of Paris also in a deeply felt manner. But as Pigarev has rightly explained, the poet's expressed view that the Slavs must now be united under the Russians cannot be taken as deeply held [11, p. 168].

Tyutchev had the experience and technical qualifications to replace Krasovsky. His "Letter" on censorship would spell out a new course for censorship which he then implemented as chairman of the Foreign Censorship Committee.

Tyutchev possessed advantages for the job. At the time he wrote his letter on the censorship he already had an offer in hand, from the Minister for Foreign Affairs Prince M.D. Gorchakov, who was also a member of the Imperial Council. "A Letter on the Censorship in Russia," – the last of Tyutchev's four political essays and addressed to Prince Gorchakov – was written in November, 1857, and cleared the way for Tyutchev to become chairman of the Foreign Censorship Committee the next year, a post he was to hold until shortly before his death in 1873. He wrote in the flowery bureaucratic language characteristic of official communications but left no doubt that he had ideas of his own on censorship: "I believe it my duty, first, frankly to explain to you how I see the question" [12, p. 324]. Tyutchev was signaling to his superiors that they could expect from him a change in course in censorship.

The poet had in mind recasting Imperial censorship along different lines. He called on the government as a whole to change its attitude toward intellectuals and therefore toward governing. The Russian monarchy must respond to a changing society that had seen the appearance of an educated and confident class of intellectuals knowledgeable in politics and social policy and capable of expressing its views in the public press. Tyutchev believed that Russia was now going through a phase of cultural development like that of Germany prior to 1848. To put the matter another way: the poet foresaw Russia developing historically according to an established European pattern and he no longer wrote in the cosmic and emotional terms of his essays of 1848 and 1849.

Tyutchev wrote that the censorship imposed on the Russian population during the reign of Nicholas I had depressed cultural development and that "a too absolute, too prolonged repression cannot be imposed on intellectuals without resulting in serious damage to the whole social organism" [12, p. 325].

The government now must allow "a sufficient measure of freedom of discussion" but also must influence the press in a way that would educate the people. Tyutchev contended that educating the public would be easier in Russia than anywhere else. For, "if it is true, as has often been said, that the State as well as the Church is entrusted with souls, nowhere is this truth more manifest than in Russia, and also nowhere, it must be allowed, has this mission of the State been easier to exercise and fulfill." Authority must therefore assume responsibility "for guidance of the honest and loyal public spirit" [12, p. 328].

Tyutchev offered no specific proposals for tutoring public opinion, but he did argue that "feel the need to spread its influence abroad, and to make it penetrate, like an element of regeneration, like a new life, into the depths of the national consciousness" [12, p. 329]. The government must rethink the way in which it conducted its relations with the press. If not, "the hope of gaining ascendancy over minds by means of a press...will never be anything but an illusion" [12, p. 330].

For 14 years, Tyutchev remained head of the foreign censorship committee. He did more, however, than to preside over the selection of foreign books permitted into Russia. Tyutchev was an in-

novator in the creation of a form of 19th century publishing called "ofitsiozniy" and he himself uses the word to label his role in newspaper publishing that was ostensibly private and non-governmental but was in fact under government influence. Kozhinov shows how Tyutchev adroitly influenced the Moscow editor Mikhail Katkov to write articles favorable to Russian foreign policy in *Moskovskie vedomosti* [5, p. 408-411].

Tyutchev's reports as head of the Foreign Censorship Committee are important political documents. Major segments of his reports for 1858, 1860, 1863, and 1865 have been published, as has a fragment of the 1871 report*. The nature of these reports changes in 1863, the year of the Polish rebellion as Tyutchev wishes to show that the censorship is especially vigilant.

Another reason is a change in command at the top. In 1863, P.A. Valuev, the minister of the Interior, managed to capture censorship for his ministry and had repeated disagreements with Tyutchev. Tyutchev opposed a proposal by Valuev to combine preliminary censorship with post-publication censorship measure such as those introduced by the government of Napoleon III in France. "Tyutchev strongly protested this doubling up of the censorship," wrote Nikitenko [10, v. 2, p. 37]. Conflicts with Valuev led the minister to think about asking Tyutchev to resign, but he apparently thought better of it [10, v. 2, p. 168].

Tyutchev was not a political liberal, but he liberalized the foreign censorship committee. One measure of his work is in the number of foreign publications arrived in Russia. Figure of the Foreign Censorship Committee show that around 530,000 volumes were approved in 1843, and over 2,700,000 in 1863, an increase of five times in 20 years. Opposition to Tyutchev's practices in censorship, how-

* The reports are to be found in Брикман М. Ф.И. Тютчев и комитет цензуры иностранной // Литературное наследство. 19-21 (1935). – С. 565-578. The segment of the 1871 report is in Пигарев К. Ф.И. Тютчев о французских политических событиях 1870-1872 гг. // Литературное наследство. 31 (1937). – С. 774. A detailed account of the Committee's treatment of foreign publications during Tyutchev's tenure can be found in Marianna Tax Choldin, *A Fence Around the Empire: Russian Censorship of Western Ideas Under the Tsars*, Duham, 1985: ch. 3.

ever, continued within the government. The censorship reform of 1865, written under Valuev's influence, had incorporated the famous "double censorship" that Tyutchev had opposed. Further, there was growing unease within the government about Tyutchev's policies. An evaluation of the Foreign Censorship Committee by the Council of the Chief Administration of Press Affairs in 1871 declared that Tyutchev's group had permitted many "truly harmful" foreign works to circulate in Russia. By 1873, shortly before Tyutchev's death, he had written to his daughter, Anna, to praise the recent publication in Russian in *Russkii Arkhiv* of his censorship letter of 1857. He wrote, "This letter has appeared in time to show the steps backward that we have taken since 1857" [14, p. 168].

The first years of the reign of Alexander II had been for Tyutchev a promising time for reform of the censorship, but the Emperor himself was indecisive on the issue, and his subordinates disagreed on whether the press should have more freedom. Tyutchev was one champion of reform in the early years of the reign, but his influence in the government was insufficient to cause the monarch to make a decisive break with the past.

Tyutchev's ideas on censorship, at the same time, were not truly liberal. As he shows in his letter on the censorship, he wanted a press, although given some independence, to be a channel of government influence on the population. He was an advocate of *glasnost'*, an idea much discussed during the period of Great Reform when it sees Reforms and rooted in governmental thinking since the 18th century. *Glasnost'* meant the limitation of public discussion to areas of discourse mandated by an absolutist government with the dictatorial power to enforce limits and to change fit*.

As a censorship official for 30 years – and poet and propagandist at the same time – Tyutchev occupies an unusual place in the history of Russian culture. He is one of the longest-serving censorship officials on record, and he used his position effectively: he overturned the policies of his obscurantist predecessor and expanded enormously the flow of foreign literature into Russia; he employed a

* For more on *glasnost'* see Charles A. Ruud, "Glasnost' in Russian history, 1700-1917" [15].

nationalistic ideology as effective propaganda for the Russian autocracy; and he influenced the emerging private press creatively, although dishonestly. In matters of censorship, the inner demons that tore Tyutchev's bifurcated soul asunder did not appear. Censoring was a means to protect the Russian people from the hasty introduction of Western ideas.

Bibliographic references

1. Richard A. Gregg, *Fedor Tyutchev: The Evolution of a Poet*. – New York, 1965.
2. Nicholas V. Riasanovsky, *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855*. – Berkeley, 1967.
3. Sarah Pratt, *Russian Metaphysical Romanticism: The Poetry of Tyutchev and Boratynskii*. – Stanford, 1984.
4. George F. Kennan, *The Marquis de Custine and His Russia in 1839*. – Princeton, 1971.
5. Кожин В. Пророк в своем отечестве. Федор Тютчев. – М., 2001.
6. Lednicki Waclaw, *Pushkin, Tyutchev and Mickiewicz // The Slavonic and East European Review*. – 29 (June, 1951).
7. Экштут С. Тютчев: тайный советник и камергер. – М., 2002.
8. Florovsky G. *The Historical Premonitions of Tyutchev // Slavonic Review*. – 3 (December 1924).
9. Гусман Л.Ю. История несостоявшейся реформы: Проекты преобразования цензуры иностранных изданий в России (1861-1881). – М., 2001.
10. Никитенко А.В. *Дневник: В 3 т.* – М., 1955. – Т. 1-2.
11. Пигарев К. *Тютчев и его время*. – М., 1978.
12. Тютчев Ф.И. *О цензуре в России // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч.* – Спб., 1913.
13. Кириллов П., Павлова Э., Шаковской И. *Неизданные письма Тютчева и к Тютчеву // Литературное наследство*. – 1935.
14. Пигарев К. *Жизнь и творчество Тютчева*. – М., 1962.
15. Charles A. Ruud. *"Glasnost" in Russian history, 1700-1917 // Ideologie, poglady, mity w dziejach Polski i Europy XIX i XX wieku / ed. Jerzy Topolsky et al.* – Poznan, 1991.

Аннотация

В статье исследуются особенности становления и развития политических убеждений Ф.И. Тютчева, аспекты его тридцатилетней деятельности на посту цензора, а также участие поэта в укреплении идеологии русского самодержавия. Подчеркивается, что особым вкладом в развитие русской культуры была проводившаяся под руководством Тютчева деятельность по либерализации Комитета по иностранной цензуре, значительно увеличившая приток иностранных изданий в Россию. Делается вывод о том, что роль Тютчева в истории русской цензуры должна стать предметом более пристального внимания как историков, так и литературоведов.

Анотація

У статті досліджуються особливості становлення і розвитку політичних переконань Ф.І.Тютчева, аспекти його тридцятирічної діяльності на посаді цензора, а також участь поета у зміцненні ідеології російського самодержавства. Підкреслюється, що особливим внеском у розвиток російської культури була діяльність з лібералізації Комітету з іноземної цензури, яка проводилася під керівництвом Тютчева, що значно збільшило приплив іноземних видань у Росію. Робиться висновок про те, що роль Тютчева в історії російської цензури повинна стати предметом більш пильної уваги як істориків, так і літературознавців.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.03
Стаття постуила в редакцію 11.11.03*

Ф.И. ТЮТЧЕВ И РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ XX ВЕКА

Истинный защитник России это история
Ф.И. Тютчев

Современное тютчевоведение все чаще обращается к историко-философской стороне творчества великого русского поэта. И нужно заметить: вовсе не случайно. Ведь и сам тютчевский стих органично несет в себе рефлексивные моменты, связанные с историческим бытием России, ее судьбой и предназначением. Помимо самого гражданского стиха, который мотивирован происходящими в Европе и России историческими явлениями, перу Ф.И. Тютчева принадлежат и собственно историко-философские и политические сочинения, являющиеся ценным документом в становлении русского национального сознания и самосознания. Показательно, что сразу после смерти Тютчева И.С. Аксаков писал: "Тютчев был не только самобытный, глубокий мыслитель, не только своеобразный, истинный художник-поэт, но и один из малого числа носителей, даже двигателей нашего русского, народного самосознания" [1, с.286]. Столь высокая оценка подтверждается интерпретацией его взглядов о роли России в исторических делах.

В своем известном сборнике статей "Чудо русской истории" (1970) архимандрит Константин (Зайцев), обозревая катастрофизм русской истории, (ее преломление в историческом сознании), вопрошал: "Кто из духовных борцов с революцией действительно распознал ее природу истинную, как реализации "отступления" высшей и последней во вселенной силы, охраняющей Православие? Кто понимал роковую двойственность защищавшейся ими Империи, заключавшей в себе не только "Святую Русь", ею хранимую, но и целый комплекс явлений, воплощавший в себе "отступление" от Святой Руси, а потому родственных революции? Кто понимал, что не может уже, в этой стадии борьбы, идти дело о каких-либо вторичных ценностях, как бы кому дороги они ни были, а только на одной должно быть сосредоточено все внимание, на высшей и всеобъемлющей, и

что, следовательно, борьба могла идти только за восстановление (или сохранение, пока жива еще была Россия!) Православного Царства как Третьего Рима?" [2, с. 236]. Думается, что в числе этих "кто" найдется место Ф.И.Тютчеву.

Это допущение не будет гипотетическим, если обратиться к его статьям, где сконцентрированы философско-исторические раздумья. Наиболее острой, с точки зрения удачной артикуляции и агрегирования политических интересов акторов европейского политического театра действий, а также собственно тютчевского опыта разрешения точно схваченных противоречий, является записка под названием "Россия и революция" (апрель 1848 года)*.

Здесь Ф.И. Тютчев как живой свидетель событий во Франции дает понять своему адресату о произошедшем в европейской истории "роковом повороте": "В Европе существует только две действительные силы – Революция и Россия. Эти две силы теперь противопоставлены одна другой, и, быть может, завтра они вступят в борьбу. Между ними никакие переговоры, никакие трактаты невозможны; существование одной из них равносильно смерти другой!" [3, с. 272]. Столь сильный тезис нуждается как в конкретизации, так и в демонстрации аргументов его подкрепляющих. "Распря, существующая между Революциею и Россиею" видится Тютчеву исключительно из глубинных – метафизических причин. Антагонизм этих двух исторических величин** произрастает из их духовной *инаковости* (целей и исторических задач, социальных идеалов и ценностей, а также сопряженных с ними мотиваций).

"Россия – считает Тютчев – прежде всего христианская империя; Русский народ – христианин не только в силу православия своих убеждений, но еще благодаря чему-то более задушевному, чем убеждения. Он христианин в силу той способности к самоотвержению и самопожертвованию, которая составляет как бы основу его нравственной природы. Революция – прежде всего враг христианства! Антихристианское настроение есть душа Революции; это ее особенный, отличительный характер"

* Записка Тютчева-дипломата императору Николаю I.

** Для мыслителя Россия и европейские государства – суть две стороны одного целого. Таким целым была *Imperium Romanum*.

[3, с. 273]. Такое понимание бытия России – с одной стороны, и бытия Европы *способом* революционных преобразований – с другой, основывается на следующих допущениях.

Революция, инкорнированная не только в действиях*, но, прежде всего в ее лозунгах, выражается в антихристианской направленности ее идеологии. Природа данного феномена, покрывшего все пространство Европы, а не одной Франции, проста: “Человеческое я, желая зависеть лишь от самого себя, не признавая и не принимая другого закона, кроме собственного изволения, словом, человеческое я, заменяя собою Бога, конечно не составляет еще чего-либо нового среди людей; но таким сделалось самовластие человеческого я, возведенное в политическое и общественное право, стремящееся, в силу этого права, овладеть обществом” [3, с. 273].

Чтобы доказать это положение, Тютчев предпринимает попытку построить генеалогическое древо революции, не ограничивая свой взгляд обозримой (в прошлом) земной историей. Историческое мышление его опирается на христианское видение истории**, на всемирно-исторический контекст: от ее Истока до Страшного Суда и Небесного Иерусалима. Тютчеву видится ход мировых событий, смена империй и царств, логика и вектор истории, как то предвидел Дух и Даниил предрек [4, с. 195].

Именно так должны восприниматься события духовной деградации Европы, расположенные на “пути” к Революции.

Первое, с чем сталкиваемся мы, глядя на духовный облик государств Европы, так это с подготовительной “работой” Просвещения для утверждения человеческого самоволия. “Шестидесят лет разрушительной философии совершенно сокрушили в ней (Европе – М.Д.) все христианские верования и развили в этом отрицании всякой веры первейшее революционное чувство: “высокомерие ума”” [3, с. 276]. Последнее как “язва нашего века”, кристаллизовалось во внешней политике европейских государств в виде “припадков ненависти” к России, прежде всего

* Старт революции, согласно Тютчеву, приходится на 1789 год.

** См. напр.: Зеньковский В.В. Исторические прозрения Тютчева // Зеньковский В.В. Из прошлого русской мысли. – М.: Аграф, 1998. – С. 223 – 235; Тарасов Б. Христианство и политика в историософии Ф.И. Тютчева // Москва. – 2001. – № 8. – С. 180-199.

у Франции и Германии. Во-вторых, заявляет Тютчев, Революция стала возможной благодаря Реформации. Именно усилия Лютера по эмансипации “я” от традиции и авторитета Церкви, ее дисциплинарного порядка, да и весь “погром XVI века”, стали причиной последовавших “обвалов” западноевропейской истории – вплоть до полного апофеоза человеческого “я”.

Наряду с таким “своим славным предком” как М. Лютер, Революция обязана гордиться и папой Григорием VII. Фигура последнего не зря упомянута Тютчевым в его трактате “Папство и римский вопрос” (1849), ведь с его деятельностью связывается начало борьбы с императором Генрихом IV за власть. Прямым следствием этой борьбы Церкви и империи на Западе стало “глубокое искажение” самого христианского начала, что выразилось в перелицовке Церкви как неотмирного образования (“Града Божьего”) – под политическое учреждение (“Града земного”). Сделавшись “политическою силою, государством в государстве” римская церковь привязала себя “к праху земных интересов”. Отсюда Тютчев делает вывод, очень близкий к тому, что был позже сделан Достоевским* в отношении Рима как средоточия духовной жизни Запада: “Из этого устройства роковым образом вытекла из Римской церкви необходимость войны, *войны вещественной* – необходимость, которая для такого учреждения как церковь равносильно была безусловному осуждению. Из этого устройства родилась та борьба притязаний и то соперничество интересов, которое необходимо должны были привести к ожесточенной схватке между первосвященником и империей, к этому поистине безбожному и святотатственному поединку, который, продолжаясь во все средние века, нанес на Западе смертельный удар самому началу власти” [5, с. 289] [курсив наш – М.Д.].

Разумеется, появление Лютера (с его апелляцией к инстанции личной совести в деле спасения) было предопределено, как был предопределен насильственный слом прежних форм политической и культурной жизни народов Европы. Поэтому, история последних трех столетий, в которой новые поколения “тираноборцев” и созидателей иного порядка вещей – через рево-

* В “Легенде о великом инквизиторе” и Дневнике писателя за 1877 год.

люционных хаос – (Робеспьера, Наполеона, Луи Бонапарта), предстает историей утверждения человеческого “я”. В первый раз в истории человечества возникла ситуация, когда “возмущение этого я”, его захваты власти, были возведены в степень принципа, “стали действовать под видом права, присущего человеческой личности” [5, с. 290]. Имея такую содержательную наполненность, идеология эмансипированного и авторитарного “я” стала в оппозицию к той исторической силе, которая у Тютчева стоит под именем “Россия”.

Являясь христианской империей, Россия строилась на иных социально-онтологических основаниях – византийском православии и государственности, а значит, ее историческая идентичность определялась нравственной силой христианства и делом государственного служения Царю и Богу. Характер связи социальных элементов, входящих в состав империи мыслился поэтом через категорию “любовь”, в то время как в Европе он основан на грубой силе и принуждении (“железе” и “крови”)*. Неся в своем метафизическом нутре антихристианскую прогрессию человеческого “я”**, Европа выступила плотным фронтом против России. Для этого, как теперь известно, ей понадобилось разыграть “польскую карту” (польское восстание 1863 года) [3, с. 279-280], но главное – ударить по самому больному месту России, опрокинув т.н. “восточный вопрос”.

Крымская война, разразившаяся вскоре после революционных событий во Франции 1848 года, представлялась Тютчеву в свете антагонизма Революции и России как христианской империи, т.е. более правдоподобно, нежели родоначальникам славянофильского движения. Так, А.С.Хомякову происходящее в Крыму и на море представлялось чем-то само собой разумею-

* См. стихотворение “Два единства”.

** В этой связи укажем на работу современного российского философа Г.Л. Тульчинского, в которой дается интерпретация “я-принципа” в метафизическом, политическом и культурологическом ключе. Автор предлагает осмысливать феномены, помеченные Ф.И.Тютчевым, Ф.М. Достоевским и другими русскими мыслителями, с помощью категории “самозванство”. См.: Тульчинский Г.Л. Самозванство: феноменология зла и метафизика свободы. – СПб.: РХГИ, 1996. – С. 111-169.

щемся (в рамках его историософской схемы), в радужно-оптимистических тонах [6, с. 269-270]. Тютчев же, как трезво-мыслящий дипломат и политический мыслитель, полагал, что объединенный Запад пошел на агрессию, дабы преградить России путь к будущему [6, с. 268]. Всегда искренний в своих письмах к жене от 24 февраля/5 марта 1854 года (вскоре после своего возвращения из Европы и за четыре месяца до начала компании) он писал: "Ибо больше обманывать себя нечего – Россия, по всей вероятности, вступит в схватку с целой Европой. Каким образом это случилось? Каким образом империя, которая в течение 40 лет только и делала, что отрекалась от собственных интересов и предавала их ради пользы и охраны интересов чужих, вдруг оказывается перед лицом огромнейшего заговора? И, однако ж, это было неизбежным. Вопреки всему – рассудку, нравственности, выгоде, вопреки даже инстинкту самосохранения, ужасное столкновение должно произойти. И вызвано это столкновение не одним скаредным эгоизмом Англии, не низкой гнусностью Франции, воплотившейся в авантюристе [Наполеоне III – М.Д.], и даже не немцами, а чем-то более общим и роковым. Это – вечный антагонизм между тем, что, за неимением других выражений, приходится называть: Восток и Запад" [7, с. 398]. Думается, в этих словах содержится специфический фокус историософии Ф.И.Тютчева, фокус единых некогда, но ставших полярными двух исторических версий христианства.

Теперь хорошо известно как именно Господь Бог устроил судьбы России и Европы. Облученная западническими идеологиями, в начале марксистской, теперь – неолиберальной, Россия растеряла многое из своей былой христианско-государственной архитектоники, как то предвидел сам Тютчев*. Насколько верно был поставлен им диагноз общеевропейских дел и ответная реакция на них России – ответило XX столетие. И здесь показательно то, как именно *вершилась революция* на русской земле, т.е. ее сущностное измерение, проявленное феноменально. Ответы на этот вопрос можно найти в работах Н.В. Болдырева, А.Ф. Лосева, И.Л. Солоновича, С.Л. Франка, Н.А. Бердяева, Г.П. Федотова, И.А. Ильина и

* См. напр. Письмо к жене от 16/ 28 ноября 1853 года.

целого ряда современных авторов – М.В. Назарова, В.Н. Тростникова, митрополита Иоанна (Снычева), В.В. Кожина, И.Р. Шафаревича. Суть этих ответов, несколько упрощая, можно свести к тезису: Россия “впустила” внутрь западную революционную идеологию, которая поставила под вопрос ее геополитическую и культурно-историческую целостность.

Трагедия русской цивилизации чаще всего связывается с радикальными изменениями в социально-экономической сфере, неудачами России в войне с Японией, неадекватностью проводимых правительством реформ по либерализации политических отношений. Однако, как верно показал А.И. Солженицын, стихия русской революции была двусоставной: “русскую крепость” можно было разрушить взрывом революции социальной и революции национальной [8, с. 111-114]. Прав Солженицын и в том, что начало этому взрыву положил революционный элемент, продолжили “окраинные народности”, а контролировался и направлялся он Центральными державами Европы [8, с. 111]. В свете высказанного Ф.И. Тютчевым в его записке, статьях, письмах и стихотворениях, становится понятной европейская задача по раскрепощению человеческого и национального “Я”. Историческая экзистенция этих величин, прошедших горнило революции, предполагает реализацию “свободы от”: Бога, Государя, Родины, веры, истории – с последующим скачком – в царство позитивной свободы (провозглашенной в “Манифесте коммунистической партии”, трактате “Государство и революция”, редакциях советской Конституции, декларациях съездов и пленумов большевистско-коммунистической партии).

Отрицание прежнего Лица России не могло (даже в соответствии с диалектической логикой создателей этого “судьбического” проекта) не породить следующего этапа отрицания – уже России советской. На Россию надвинулась новая напасть – неолиберальный проект с того же революционного Запада. В рамках этого проекта человеческому “я”, наряду с известным набором прав и свобод, приписывается гедонистический предикат как социальная норма. Однако, подобные накаты сладки для

* Структура “плана Парвуса”.

“накипи русского общества” (Ф.И. Тютчев) – интеллигенции, но не для русского народа. Россия, как и ее бывшие территории, втягивающиеся в “цивилизованное сообщество”, вторично забыли о главном открытии Тютчева в области историософии. Закон исторического бытия России гласит: “по воле Провидения управляющего поныне ее судьбами... ее самые заклятые враги всего более содействовали развитию ее величия” [3, с. 281]. Другими словами, те, кто вынашивал или вынашивают планы ослабления России, осквернения ее святынь, расчленения ее имперского “тела” и т.д. и т.п., обречены опосредовано (через трагедию России) творить ее будущее, поскольку оно в руке одного лишь Господа. История, тем самым, есть подлинный защитник России. Об этом нужно помнить и нам, вступившим в XXI век, тенденции которого уже дали о себе знать через агрессивность недругов России и других культурно-исторических миров.

В этой связи необходимо напомнить об оптимизме поэта и дипломата. Наиболее правдоподобно-оптимистически Федор Иванович Тютчев свой взгляд на историческую судьбу своей родины выразил в строках, актуальных и ныне:

Не верь в Святую Русь кто хочет,
Лишь верь она себе самой, –
И Бог победы не отсрочит
В угоду трусости людской.

То, что обещано судьбами
Уж в колыбели было ей,
Что ей завещано веками
И верой всех ее царей, –

То, что Олеговы дружины
Ходили добывать мечом,
То, что орел Екатерины
Уж прикрывал своим крылом, –

Венца и скиптра Византии
Вам не удастся нас лишить!
Всемирную судьбу России –
Нет! Вам ее не запрудить!..

Цитируемая литература

1. Аксаков И.С. Федор Иванович Тютчев // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. – М., 1981.
2. Архимандрит Константин (Зайцев). Третий Рим // Архимандрит Константин (Зайцев). Чудо русской истории. – М., 2001.
3. Тютчев Ф.И. Россия и революция // Тютчев Ф.И. Русская звезда: Стихи, статьи, письма. – М., 1993.
4. Тютчев Ф.И. Русская география // Тютчев Ф.И. Русская звезда: Стихи, статьи, письма. – М., 1993.
5. Тютчев Ф.И. Палство и римский вопрос (с русской точки зрения)// Тютчев Ф.И. Русская звезда: Стихи, статьи, письма. – М., 1993.
6. Кожин В.В. Пророк в своем отечестве. Федор Тютчев. – М., 2001.
7. Тютчев Ф.И. Письмо от 24 февраля / 8 марта 1854 года // Тютчев Ф.И. Русская звезда: Стихи, статьи, письма. – М., 1993.
8. Солженицын А.И. Ленин: Цюрих – Петроград. Главы из книги “Красное Колесо”. – Екатеринбург, 2002.

Анотація

У статті розглядається філософія історії російського поета та дипломата Ф.Тютчева з точки зору його політичних ідей – “революції” та “Росії”. Ця проблема особливо гостро встає для Росії у ХХ столітті. У сучасному контексті історіософські пророцтва Тютчева є важливими для її подальшої історичної долі.

Annotation

The article deals with philosophy of history of Russian poets and diplomats F.I.Tyutchev from point of you the politics ideas - “revolution” and “Russia”. This problem is of especial interest from Russia in XX sentury. In contemporary contectsts the Tyutchev historyosofy is very important from later on historical destiny.

*Стаття надійшла до редакції 27.11.03
Статья поступила в редакцию 27.11.03*

ОБ ОДНОЙ ИЗ ПРОБЛЕМ ИЗУЧЕНИЯ БИОГРАФИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА

Жизнь и творчество Тютчева привлекало внимание многих выдающихся писателей, мыслителей, ученых, исследователи неоднократно писали о своеобразии судьбы литературного наследия поэта. Но тютчевоведение развивалось преимущественно в малых жанрах – предисловия к собранию сочинений, журнальной статье. Единственным и самым крупным трудом о Тютчеве до конца 19 века являлась биография поэта, написанная его зятем И.С. Аксаковым, давно ставшая классической. Но несмотря на замечательную литературную характеристику личности поэта, книга Аксакова нуждалась в существенных дополнениях и уточнениях, а также в дополнительном фактическом материале. После Аксакова о жизни и творчестве поэта писали такие известные исследователи, как В. Брюсов, Г. Чулков, Ю. Тынянов, Д. Благой, Е. Казанович, Н. Берковский, В. Касаткина. Нельзя не упомянуть двухтомник “Литературное наследство”, в котором опубликовано уникальное эпистолярное наследие семьи поэта, воспоминания и дневники современников Тютчева. Однако на сей день самыми крупными и всеобъемлющими трудами являются монографии К. Пигарева “Жизнь и творчество Тютчева” [1] и В. Кожинова “Тютчев” [2]. Но несмотря на большое количество исследовательского материала, значительные пласты биографии поэта все же остались в тени, а некоторые требуют существенного уточнения. Одним из таких полемических моментов является неудача поэта на дипломатическом поприще в Германии, где Тютчев провел более двадцати лет своей жизни. Автор настоящей статьи ставит перед собой задачу, опираясь на эпистолярное наследие семьи Тютчевых, а также на дипломатическую переписку Воронцова-Дашкова и Нессельроде, проследить за изгибами дипломатической карьеры Тютчева в Германии, восполнить пробелы, существующие в научной литературе по данной проблеме, выяснить причины, по которым поэт не

достиг успехов. Разумеется, эта тема является частью более широкой проблемы, связанной с изучением обстоятельств пребывания Ф. Тютчева в Германии, по сей день остающихся малоизвестными. В литературе, посвященной этому этапу биографии поэта, допущено немало неточностей.

Скажем, в монографиях Пигарева и Кожина высказаны две полярные точки зрения. Пигарев считает, что “на дипломатическом поприще Тютчев был неудачником. За пятнадцать лет, что он находился в Мюнхене, ... из сверхштатного атташе был произведен во вторые секретари, да так и остался в этой должности до конца пребывания в Мюнхене” [1, с. 89]. И причина кроется в том, что “поэт не умел выслуживаться” [1, с. 41]. Кожин, напротив, считает, что продвижение по службе происходило “по обычному порядку выслуги лет” [2, с. 204], а то, что дальше второго секретаря миссии Тютчев так и не продвинулся, объясняет негативным отношением к поэту Нессельроде, тогдашнего министра иностранных дел, и ставит в пример карьеру крупнейшего русского дипломата XIX в. А. Горчакова, в свое время “уволенного вовсе со службы” [2, с. 210] за противостояние политике Нессельроде. Разумеется, оба мнения заслуживают внимания. Однако приведенные исследователями аргументы не могут считаться убедительными и не проясняют затронутой здесь проблемы. На наш взгляд, при ее разрешении следует учесть, прежде всего, каким образом Тютчев оказался на дипломатической службе, как проистекала смена занимаемых поэтом чинов – только по ходатайствам родственников и начальства, воспоминания современников о характере поэта. В этом случае, можно смело говорить, что причина неудачной карьеры Тютчева кроется не в предвзятом отношении вице-канцлера или отсутствии дипломатического таланта. Скорее Тютчев, человек поэтического склада души, не подходил к дипломатической работе, требующей сосредоточенности и холодного рассудка. Проследим, в этой связи, за его обязанностями по русской миссии и динамикой карьерных назначений.

13 мая 1823 г. Тютчев причислен сверхштатным чиновником при русской дипломатической миссии в Мюнхене с переименованием в губернские секретари, что соответствовало чину 13 класса Табеля о рангах. В архиве Канцелярии МИД (АВПР)

сохранились многочисленные депеши Воронцова-Дашкова и двух его преемников – Потемкина и Гагарина, переписанные рукой Тютчева. Можно предположить, что переписка документов была основной его обязанностью.

10 мая 1825 г. Воронцов-Дашков отправил в Петербург послание: "...Беру на себя смелость ходатайствовать перед вами также и о г-не Тютчеве. ...он вполне успешно выполнял и свои обязанности по службе, что побудило меня склониться к просьбам графини Остерман, близкой его родственницы. В продолжении минувшего года графиня не раз говорила мне о том, сколь признательна была бы она, если бы попросил ваше превосходительство ходатайствовать перед государем императором о даровании г-ну Тютчеву придворного звания. Г-жа Остерман прибавляет, что о том же настоятельно просит и отец молодого человека, немощный старец, который *настойчиво домогается* (курсив мой), чтобы эта честь была оказана его сыну" [3, с. 183]. В ходатайстве Воронцова-Дашкова к Нессельроде о присвоении Тютчеву придворного звания также говорится и о том, что поэт не был обременен серьезными делами. "...Я не смею просить об оказании подобной милости как о награде за те три года, которые г-н Тютчев служил при моей миссии, *поскольку труд, которым он занимался, не имеет большого значения* и не дает ему права на сие изъявление монаршей благосклонности" [3, с. 183]. Через две недели после этого прошения 31 мая / 12 июня 1825 г. Тютчев получил придворное звание камер-юнкера [4, с. 21].

Через год 29 марта 1826 г., если следовать "Летописи жизни и творчества Ф.И. Тютчева" Г. Чулкова, Тютчева произвели в "коллежские советники со старшинством, причем вступление в чин считалось с 25 февраля 1825 г." [4, с. 23]. Тут сразу отметим неточность в "Летописи": Тютчев не мог стать коллежским советником будучи перед этим губернским секретарем. Чин коллежского советника относился к 6 классу гражданских чинов Табеля о рангах, а губернского секретаря – к 12. Один из главных организационных принципов государственной службы в России заключался в том, что государственный служащий должен был пройти ее снизу вверх целиком, начиная с выслуги низшего чина. В каждом классе необходимо было прослужить известный минимум лет (в низших классах – с 14 по 8 – обычно

3-4 г.). За особые заслуги по службе этот срок мог быть сокращен. Переход в следующий класс предполагался как занятие открывшейся вакансии.

Поскольку число высших должностей всегда было меньше числа низших, продвижение по службе в гражданском ведомстве нередко оказывалось слишком медленным и не побуждало к продолжению службы. В связи с этим в гражданской службе минимум лет в каждом классе со временем стал рассматриваться как максимум, дающий право назначения на должность более высокого класса, а при отсутствии вакансий – производства в следующий класс с оставлением на прежней должности. В качестве средства поощрения службы, имитирующего действительную карьеру, в XIX веке стало все шире применяться производство в следующий чин (ранг) без повышения в должности, что и было сделано в отношении Тютчева: его повышали в чине, но оставляли на должности второго секретаря посольства.

Выслугу лет для перевода в высший чин установила еще в 1790 г. Екатерина II, написав указ Сенату “О правилах производства в статские чины”. В нем, в частности, говорилось: “...давать чины тем из удостоенных, кто не менее 3-х лет в одном чине действительно служит, разумея до 8 класса” [5, с. 152], а сроки выслуги в чинах от 9 по 5 класс устанавливались 4, 5, 6 и 4 года. Поэтому в “Летописи” речь, скорее всего, идет не о чине коллежского советника, а о чине коллежского секретаря, чине 10 класса, следующего после губернского секретаря. В пользу этого предположения свидетельствует и то, что 31 октября 1829 г. Тютчева произвели в титулярные советники со старшинством начиная с 25 февраля 1828 г., что считалось чином 9 класса, следующего после коллежского секретаря.

В 1831 г. уже И. Потемкин, сменивший в Мюнхене Воронцова-Дашкова, ходатайствовал перед Нессельроде о присвоении Тютчеву, в то время уже второму секретарю посольства, чина коллежского асессора. Как видно из писем Потемкина к Нессельроде, Потемкин оказывал Тютчеву дружеское расположение и стремился помочь молодому дипломату не только в продвижении по службе, но и в решении материальных трудностей. Потемкин высоко ценил качества Тютчева, о чем и писал из Мюнхена 2/14 февраля 1831 г. Нессельроде: “Что касается

г-на Тютчева, то соображения о пользе государственной службы в большей мере, нежели искреннее участие, которое он во мне вызывает, побуждают меня обратить внимание вашего превосходительства на высокую одаренность сего молодого человека. Со временем редкие дарования этого чиновника послужат на пользу государства, и лишь одно для этого необходимо – такое положение, которое способствовало бы полному развитию его дарований” [3, с. 186].

Летом 1833 г. “милого Потемкина” в Мюнхене сменил князь Г.И. Гагарин, который ходатайствовал уже о прибавке жалования. Однако к тому времени были удовлетворены ходатайства, поданные в сентябре 1832 г. Потемкиным, и 10/22 августа 1833 г. к годовому окладу Тютчева, получавшему до этого 800 рублей в год, прибавили еще 200 рублей [4, с. 36]. Если следовать версии Кожина о негативном отношении вице-канцлера к Тютчеву, то логичнее предположить, что Нессельроде не должен был бы удовлетворять ходатайства Потемкина и Гагарина, всячески тормозить его продвижение. Но, тем не менее, ходатайства были удовлетворены. К тому же маловероятно, чтобы второй секретарь посольства, “не обремененный делами”, чей труд “не имеет большого значения”, не имеющий влияния в дипломатических кругах, мог представлять существенную угрозу политике Нессельроде, который тратил бы на него свое время, употреблял во зло свою власть.

31 июля/12 августа 1833 г. Тютчева произвели в коллежские ассессоры со старшинством, начиная с 25 февраля 1832 г. [4, с. 36]. Если внимательно проследить за назначениями Тютчева, то можно заметить, что сначала появлялось ходатайство начальства, потом присвоение нового чина с опозданием на год. Например, через две недели после прошения 31 мая/12 июня 1825 г. Тютчев получил придворное звание камер-юнкера [4, с. 21], через год, 29 марта 1826 г., был произведен в коллежские советники начиная с 25 февраля 1825 г. и т.д. И на дипломатическую службу Тютчев попал таким же образом – благодаря хлопотам своего богатого и влиятельного родственника графа Александра Ивановича Остермана-Толстого. Известно, что, собираясь за границу, он испросил для Тютчева место

сверхштатного [курсив мой. – М.Г.] чиновника русской дипломатической миссии в Баварии.

В конце августа 1833 г. Тютчев был направлен в столицу греческого королевства Навплию. Поэту было поручено разъяснить регентам несовершеннолетнего короля Оттона – графу Арманспегу, профессору Мауреру и полковнику Гейдену – в чем их действия вызывают недовольство петербургского двора. По возвращении все практические соображения по этой проблеме, отличающиеся глубиной и точностью анализа, Тютчевым были изложены. Однако он избрал для этого документа такую необычную для дипломатических документов форму, что его начальник нашел депешу “недостаточно серьезной”, и она не была отправлена в Петербург. Это было самое ответственное и самостоятельное поручение, которое довелось поэту выполнить за время его службы в Мюнхене. Оно не принесло ему ни славы, ни признания. После возвращения из Греции жизнь Тютчева вернулась в тихое, не обремененное заботами русло.

Служебное положение совершенно не удовлетворяло Тютчева. Ему присваивали новые чины, но не повышали в должности. Став в 1826 г. вторым секретарем миссии, Тютчев так и не поднялся выше по служебной лестнице. “Вице-канцлер хуже тестя Иакова. Тот, по крайней мере заставил своего зятя работать только семь лет, чтобы получить Лию, для меня срок был удвоен, – писал Тютчев И.С. Гагарину из Мюнхена 2 мая 1836 г. – Они правы, в конце концов. Так как я никогда не относился к службе серьезно, – справедливо, чтобы служба также смеялась надо мной. Пока положение мое становится все более и более фальшивым... Я не могу помышлять о возвращении в Россию по той простой и превосходной причине, что мне не на что будет там существовать, с другой стороны, у меня нет ни малейшего разумного повода упорно держаться службы, которая ничего не обещает мне в будущем. Боюсь, как бы *недавнее злосчастное происшествие* [курсив мой. – М.Г.] также не способствовало ухудшению моего положения. В Петербурге могут вообразить, что перемещением меня из Мюнхена они окажут мне очень большую услугу, но это ошибочно. Я охотно покинул бы его при условии действительного повышения, иначе ...” [6, с. 17]. Под “недавним злосчастливым происшествием” Тютчев имел в виду огласку, которую получило его страстное увлечение Эрнестиной Дернберг.

Тютчев познакомился с ней в феврале 1833 г. на балу. Э. Дёрнберг была дочерью баварского дипломата Христиана Гюбера Пфедфеля и внучатой племянницей известного баснописца Готлиба Конрада Пфедфеля. Их знакомство переросло в страстный роман, который длился много лет и результатом которого стал скандал. Жена поэта попыталась покончить с собой, нанеся несколько ударов в грудь кинжалом от маскарадного костюма.

В письме к И. Гагарину от 3 мая 1836 г. поэт рассказывает об этом случае, но только для того, чтобы Гагарин не "придавал значения ложным и преувеличенным слухам". Тютчев пишет: "Такова истинная правда об этом происшествии: причина его чисто физическая. Это прилив к голове. Вы ни минуты не будете в этом сомневаться, зная ее и общее положение вещей. И я жду от вас, любезный Гагарин, что если кто-нибудь в вашем присутствии вздумает представлять дело в более романтическом, может быть, но совершенно ложном освещении, вы во всеуслышание опровергните нелепые толки. Роман уже до такой степени опошлится, что, даже в смысле придания занимательности, все благомыслящие умы должны предпочитать физиологические явления романтическому приключению".

В этот же день, 2 апреля/3 мая 1836 г., Г.И. Гагарин отправил Нессельроде очередное ходатайство: "Граф, это письмо будет вручено вашему превосходительству бароном Крюденером, который слишком хорошо зарекомендовал себя сам, чтобы мне была надобность говорить вам о нем что бы то ни было. Но умоляю вас, граф, уделите самое благосклонное внимание всему, что он будет говорить вам о г-не Тютчеве, о его злополучии, о его отчаянном положении и о самой настоятельной необходимости его из этого положения вывести. При способностях весьма замечательных, при уме выдающемся и в высшей степени просвещенном, г-н Тютчев не в состоянии ныне исполнять обязанности секретаря миссии по причине того пагубно-ложного положения, в которое он поставлен своим роковым браком. Во имя христианского милосердия умоляю ваше превосходительство извлечь его отсюда, а это может быть сделано лишь при условии предоставления ему денежного пособия в 1000 рублей для уплаты долгов: это было бы счастье для него и для меня. ...ибо от г-на Тютчева уже нечего ожидать" [3, с. 194]. Как видно из

письма Гагарина, карьера Тютчева, которая и так не была успешной, уже закатилась. Гагарин так и пишет, что “г-н Тютчев не в состоянии ныне исполнять обязанности секретаря миссии” и “от г-на Тютчева уже нечего ожидать”. Видимо страсть к Э. Дернберг настолько захватила поэта, а попытка самоубийства жены так потрясла его, что вопросы дипломатической службы совсем перестали его интересовать, что и не преминул отметить в ходатайстве Гагарин. “Мой удел при этой миссии довольно странный – писал Тютчев И. Гагарину 7 / 19 июля 1836 г. – Мне суждено было пережить здесь всех и не унаследовать никому... Вице-канцлер пишет мне любезные письма и неоднократно самым благосклонным образом высказывался на мой счет. Стало быть, если он ничего не делает для меня, на это есть другие причины...” [6, с. 22]. Отголоски скандала докатились до Петербурга, и покровители Тютчева перестали принимать участие в его судьбе. Обстановка Мюнхена действовала на поэта угнетающе, и он стремился поскорее покинуть этот город, с нетерпением ожидая того момента, когда сможет вернуться на родину.

Таким образом, очевидно, что неудача поэта на дипломатическом поприще была связана с рядом причин и не может быть объяснена лишь идеологическими или личностными расхождениями Тютчева с его начальством. Напротив, Тютчев считался перспективным чиновником, были замечены его способности, его всячески продвигали по службе и стремились поддержать материально. Дело, думается, состояло, прежде всего, в самом характере поэта, не склонного к работе дипломата, требующей высоких организаторских способностей. Тютчев был прежде всего и главным образом, поэтом, для которого чувство значило больше, чем успехи карьеры; любовь к женщине заслонила необходимость соблюдения приличий, окончательно погубила его репутацию дипломата и чиновника. Двусмысленное положение, в котором поэт находился, когда его продвижение по службе не приносило ни материального поощрения, ни изменений в должностях, еще больше отталкивало его от дипломатической службы.

Цитированная литература

1. Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. – М., 1962.
2. Кожин В. Тютчев. – М., 1983.
3. “Литературное наследство”. Федор Иванович Тютчев. – 1989. – Кн.2.
4. Чулков Г. Летопись жизни и творчества Тютчева. – М., 1934.
5. Шепелев Л. Чиновный мир России XVIII в. – нач. XX в. – М., 1999.
6. Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. – М., 1984. – Т.2. Письма.

Анотація

Статтю присвячено маловідомим обставинам перебування Тютчева у Німеччині. Незважаючи на те, що цей період біографії поета вже піддано вивченню у монографіях К.Пігарева та В.Кожина та багатьох статтях, автор, спираючись на епістолярну спадщину родини поета, розкриває дійсні обставини та причини невдачі Тютчева як дипломата.

Annotation

This article is focused on the insufficiently known circumstances of Tyutchev's stay in Germany. Despite the fact that this period of the poet's biography was investigated in monographs by Pigarev and Kozhinov as well as in many articles the author discloses the real conditions and reasons of Tyutchev's failure as a diplomat on the basis of epistolary heritage of the poet's family.

*Стаття надійшла до редакції 12.11.03
Стаття постуила в редакцію 12.11.03*

УДК 82.9

Шестакова Э.Г.

КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ БЕЗУМИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА

Безумие всегда было пугающе притягательно для человека. Оно воплощало скрытые, потаенные бездны, бездны-ловушки, которые невозможно увидеть, предчувствовать и от которых невозможно уберечься. Безумие было проклятием и даром, изгойничеством и избранностью. Безумие несет собственные неотчуждаемые смысл и знание, которые невозможно актуализировать относительно заданных господствующих или же привилегированных нормативно-иерархических систем. Безумию важно актуализироваться относительно переходности, промежуточности, неопределяемости, развернутой, дрящейся самоценной и самозначащей граничности.

По мысли М. Фуко, в Европе с конца Средневековья “безумие и безумец становятся важнейшими персонажами этой культуры – во всей своей двойственности: они несут в себе и угрозу, и насмешку, и головокружительную бессмыслицу мира, и смехотворное ничтожество человека” [1, с. 35]. Пройдя с достоинством и мужеством все парадоксы и лабиринты развития европейского культурного сознания, безумие по праву станет одним из ведущих символов XX столетия, в равной мере значимых и для повседневной-бытовой реальности, и для текстов искусства, “представляющих собой идеальные модели этой реальности” [2, с. 56].

Именно в XX столетии произойдет осознание того, что понятие безумия, “не в его медицинском смысле, а в качестве определения для некоего типа допустимого, хотя и странного поведения” [2, с. 44] неоднозначно по своей сущности и не возникает *вдруг* и *ниоткуда*. За ним стоит длительная, сложная и трагическая история развития. И искусство литературы – здесь не исключение. Слово особым образом чутко и чувствительно к безумию ни как к тому, что можно измерить разумом, ни как к “сугубо человеческому”, ни как к какой-то “стихийно возникшей

разновидности среди прочих социальных видов”, и ни как простому “отклонению от социальных норм” [1, с. 117]. Слово сопричастно безумию как мере близости к Абсолюту, как “привычной и непостижимой чуждости мироздания” [1, с. 46]. Этим и обусловлена актуальность нашего исследования.

Ф.И. Тютчев – один из тех художников, которые особенно чутки и открыты “привычной и непостижимой чуждости мироздания” [1, с. 46]. Д.С. Мережковский в статье “Две тайны русской поэзии” (1915), сопоставляя поэтические личности Н.А. Некрасова и Ф.И. Тютчева, напишет так: “Понятное о непонятном, сознательное о бессознательном – в этом вся поэзия Тютчева, вся поэзия нашей современности: красота Ведения, Гнозиса” [3, с. 419]. Вяч. И. Иванов постоянно обращается к тютчевскому миру. Он выступает воплощением “любви дерзашей”, “ночной души” вечно ценного и вечно живого Средневековья, но не в варварском смысле, а в ином смысле, “когда мы “в борьбе с природой целой покинуты на нас самих”, и опять необходимую становится добродетель дерзания внутреннего” [4, с. 87, 88]. Во многом именно благодаря этому “главнейший подвиг Тютчева – подвиг поэтического молчания. Оттого так мало его стихов, и его немногие слова многозначительны и загадочны, как некие тайные знамения великой и несказанной музыки духа” [4, с. 140]. И среди этих немногих слов, *многозначительных и загадочных*, есть слова о безумии. В связи с этим цель статьи – определить культурно-эстетическую специфику безумия в художественном мире Ф.И. Тютчева как экзистенциальной основы и предтечи умонастроения XX столетия.

Безумие занимает особое положение в тютчевском мире. Причем это не общепринятая фраза-клише, а стремление изначально прояснить сущность безумия у Ф.И. Тютчева, сумевшего почувствовать, прикоснуться и проявить безумие как угрозу еще со Средневековья, “явно и неотступно присутствующую” везде и всегда и подстерегающую “хрупкое мироздание” (М. Фуко). Безумие в тютчевском художественном мире обнаруживает способность к преодолению метафорически поэтической локализации и изоляции. Оно не является одним из возможных морально-этически уза-

коненных и снисходительно, лишь оговорено, допускаемых слов о мире. Безумие откликается на зов и память культуры, стремясь вырваться из сферы классического неразумного и принятого им принципов центрации и бинарной оппозиционности. Безумие у Ф.И. Тютчева не поработано Разумом, не приняло, на глубинном экзистенциальном уровне, его норм, принципов мироощущения и смыслообразования. Оно не отождествляется исключительно с сумасшествием, а вспоминает о том, что “обладает тайным знанием и сообщается с основами бытия...” [1, с. 346]. Это определено, прежде всего, тем, что безумие сопричастно хаосу, оно является его манифестацией в пространстве культуры.

Тютчевский хаос – это изначальный, первичный хаос, онтологический по своей сущности. Он противопоставляется не порядку и гармонии, а культуре как сотворенной человеком части окружающей среды. Хаос никогда не может погибнуть и не может утратить своего, ничем и никем не заменимого голоса и позиции в мироздании. Именно благодаря этому хотя бы в *оный час* возможно ощутить и воспринять *живую колесницу мироздания* (“Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...” <*Не позднее первой половины 1829*> [5, с. 34]), т.е. обнажить и прикоснуться к хаосу в пограничный час, когда одновременно вероятно и определение, идентификация явлений, чудес как таковых, и беспомыслие как первичная, не устоявшаяся, предкультурная, девственность души. Но наряду с пограничным часом значимо и пограничное пространство, где заканчивается сотворенная, временная, хрупкая культура и начинается изначальный хаос: *беспомыслие, как Атлас, давит сушу*. Беспомыслие – начало хаоса в человеке, знак его (человека) принадлежности к несотворенному, не временному, не конечному, но к истокам и онтологическим основам мироздания. Голос хаоса возможно воспринять лишь в час *всемирного молчанья*, который ощущается через пространственные и чувственно телесные явления: *святилище небес, густеющая ночь, воды*. Голос хаоса осуществляется не только через звук и слово: *О чем ты воешь, ветер ночной?..* (“О чем ты воешь, ветер ночной?..” <*Начало 30-х годов*>). Он

осуществляется и не только через молчание, когда рождающийся мир культуры многозвучен, а хаос нем:

Откуда он, сей гул непостижимый?..

Иль смертных дум, освобожденных сном,

Мир бестелесный, слышный, но незримый,

Теперь роится в хаосе ночном?..

[5, с.88]

Голос хаоса прорывается и слышим и через явления, утрачивающие свою временную определенность и окликающиеся на зов изначального, и вследствие этого припоминающие свое предкультурное состояние. Именно поэтому важно беспамятство как эквивалент хаоса, доступный культурно-человеческому восприятию и пониманию и, прежде всего, в самом себе, не отстраненном дистанцией рационально-рассудочной или повседневно-бытовой рефлексии. Это не утрата памяти как основы идентификации мира и самоидентификации я; как условия упорядоченности, цельности и стройности мира. Наоборот, беспамятство – это обретение и прикосновение к прапамяти мироздания, где слиты все стихии, к бесформенности и потенциальности хаоса, рождающего культуру. Беспамятство единственно безумно, точнее даже так, оно наполняет безумие смыслом хаоса, проявляет их одно природность. Безумие – это попытка человека культуры проникнуть и прикоснуться к изначальности, всевозможности, потенциальности хаоса, принципиально не знающего памяти культуры как некой определенности, меры упорядоченности и упорядочивания. Но безумие, в силу своей граничности, не однородно по своему характеру и зависит от системы координат, в которой его воспринимают, от позиции и ценностных установок я.

Безумие в тютчевском мире может восприниматься и толковаться в различных системах координат. У большинства исследователей говорится о важности принципа контрастности, антиномичности, граничности, реже – о проблеме промежуточности и дополнительности в мире Ф.И. Тютчева; акцентируется на всех уровнях сложная и неоднозначная взаимозависимость, взаимоориентированность, взаимопересечение полюсных, оппозиционных поня-

тий, например, хаос/космос, день/ночь, прошедшее/будущее, верх/низ [См., например, 6-12]. Причем эту особенность, точнее, ее истоки и обусловленные ими тенденции, заметил и проанализировал уже один из первых исследователей поэзии Ф.И. Тютчева – Л.В. Пумпянский. Он еще в статье 1928 г. “Поэзия Ф.И. Тютчева” обосновывает оксюморонные по своей сущности закономерности художественного мира поэта [6]. Ю.М. Лотман в ряде своих работ, так или иначе касающихся поэзии Ф.И. Тютчева, отмечал сложную природу оппозиционности у поэта, когда, например, даже один образ может получить “два диаметрально противоположных развития” [7, с. 120]. Подобное развитие исследовательской мысли характерно и для последних работ по поэтике Ф. Тютчева. Например, Е.К. Созина в статье “Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева”, настоятельно подчеркивает значимость бинарности и ее снятия для поэта, когда “все оппозиции переживают постоянные инверсии и диффузии...” [12, с. 72].

Казалось бы, что образ безумия в поэтическом мире Ф.И. Тютчева вполне соответствует выявленным характеристикам. Казалось бы, что безумие в тютчевском мире – явная демонстрация “соединения несоединимого: романтики и барокко” (Л. Пумпянский), особенно когда в одном из ранних стихотворений, начало 1830-х гг., лирический герой вопрошает:

Вечер мгlistый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас?..
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час?
Гибкий, резвый, звучно-ясный,
В этот мертвый, поздний час,
Как безумья смех ужасный,
Он всю душу мне потряс!..

[5, с. 88]

Здесь все переплелось, смешалось и сместилось. Романтические традиции, заявленные и нагнетаемые на образном уровне, постоянно встречаются на территории общей темы (М.М. Бахтин) с барочным сознанием, “загадочным и странным” (А. Ма-

каров), для которого важны сюрреалистическая загадочность, фантазмагоричность [13], а также “обостренный интерес к осмыслению и воспроизведению противоречий, служащих источником неуловимо устремляющегося вперед жизненного потока” [14, с. 79]. С одной стороны, выстраивается ряд бинарных оппозиций контрастных понятий. Это, прежде всего, знание, традиция/неуверенность, слом горизонта ожидания, говоря современным языком рецептивной эстетики; затем вечер/утро, мертвенность/утверждение жизни, голос/безмолвие, ясность/безумие. Однако, с другой стороны, здесь важна именно развивающаяся оппозиционность, стремящаяся к своему преодолению, проникновению в запредельную, потаенно-скрытую сущность вещей и явлений. Постоянное вопрошание – свидетельство утраты миром определенности, обнажение его оксюморонной сущности, когда для лирического героя одновременно обостренно слышимы и значимы в глазе *жаворонок*, *гибкость*, *резвость*, *звучность* и *безумья смех ужасный* и когда происходит оксюморонное преобразование сущности самого я. Не случайно последняя строка начинается с местоимения, которое многозначительно и неопределенно замещает то ли *жаворонка*, то ли *безумья смех ужасный*, то ли их встречу и неслиянность в едином глазе, то ли способность я это слышать и быть чутким к особой, оксюморонной, непротиворечивости мироздания.

Причем, сложная местоименная организация стихотворения “Вечер мгlistый и ненастный...” [См. 15], построена на игре, совмещении различных точек зрения. Эти точки зрения представлены и эксплицитно не выраженным я, которое, по сути, равно замаскированному ты как риторическому адресату, и он, который принципиально не определен. Фактически, преодолевается представление и об оппозиционности, и о парадоксальности, задавая поливероятностную логику развития и осуществления смысла. Причем сложный характер местоименной организации относится не только к лично-указательному местоимению – он, но и к сравнительному союзу *как*. Последний значим тем, что одновременно определяет границу и разность между сопрягаемыми явлениями, но и здесь же, сразу же обнаруживает, в акте сближения и сопряжения, услов-

ность, иллюзорность любого разделения, разграничения. Однако подобное сравнение оксюморонно по своей сущности и тем самым тоже задает поливероятностную логику развития и осуществления смысла [См. 16]. Именно благодаря этому в мир культуры прорывается беспамятство как невозможность идентификации, тождественности и самоидентификации, самотождественности и как возможность восприятия хаоса, но при этом и возможность не утратить собственно культурное начала. Именно граничная оксюморонная сущность мироздания и способность его аутентично оксюморонного восприятия делает вероятным значимо равноправное существование изначального хаоса и вечно становящейся культуры, что только и делает возможным *живую колесницу мироздания*.

Однако в тютчевском мире у безумия есть и своя явная бинарная оппозиция, выраженная, как и принято с классической точки зрения, разумом. Так, в одном из поздних мятежно-горьких стихотворений это дано с иронической открытостью:

Не рассуждай, не хлопочи!..
Безумство ищет, глупость судит;
Дневные раны сном лечи,
А завтра быть чему, то будет.

[5, с. 88]

Рационально-рассудочное, как основная характеристика познающего я, снимается бессмысленностью, тщетностью человеческих устремлений к знанию и полноте мироздания, что поддерживается и развивается противопоставленностью дня/ночи, бодрствования/сна, раны/лечения, сегодня (текущего настоящего)/завтра (наступающего будущего), определенности, знания/непредсказуемости, судьбы. В этом контексте безумие, как некое родовое понятие, трансформировано в один из возможных, локализованных вариантов – безумство, что, казалось бы, особенно подчеркивает важность культурной оппозиции Нового времени Разум/Безумие, причем с изначальным демонстративно доминирующим позитивно маркированным членом – рационально этически понимаемым и принимаемым разумом. Безумие, казалось бы, напрочь забывает о

хаосе, беспамятстве, о *живой колеснице мироздания* и все больше окостеневают в устоявшейся культуре.

Однако, как и в предыдущем случае, Ф.И. Тютчев обыгрывает и разыгрывает оппозиционность. Безумие (точнее безумство) оказывается принадлежащим парадигме Разума. Это усугубляется, во-первых, образом *глупость судит*, что вводит безумие в семантическое пространство неразумного, превращая его (безумие) всего лишь в автономию разума, лишая тем самым не то что самоценности, но и самостоятельности, какой-либо значимости в смысле праве на признаваемое знание о мире и человеке не то что в измерении хаос – культура, но даже в семантическом пространстве собственно культурного сознания. Во-вторых, слишком явным, манифестируемым рядом романтических оппозиций, которые уже своей нарочитостью обнаруживают и утверждают собственную относительность и не значимость в смысле бездейственность, семантическую опустошенность чего-либо реально противостоящего разуму. Так, важным оказывается *Не рассуждай, не хлопочи!*... как утверждение (через актуальное нагнетаемое отрицание) рационального начала. Два раза повторенное *не*, относящееся к суетности этого, земного, повседневно-обыденного мира (*рассуждай, хлопочи*) уничтожает, фактически, уничтожает значительность романтически, да и, барочно понимаемого сна. Важно то, что день, причем ранящий день, день как следствие и как единосущное понятие рассуждениям, хлопотам, ищущему безумству, судящей глупости противопоставляется не ночи, а всего лишь сну. При этом сон не является не то что изначально, но реально лечащим, как день ранящим, началом. *Дневные раны* – это реально существующее, констатированное явление, а *сном лечи* – это всего лишь одно из возможных, потенциальных средств, но не реальный, свершившийся выход.

Причем эта смысловая игра антитетичностями поддерживается и на уровне синтаксиса. Первое предложение стихотворения – определенно-личное: *Не рассуждай, не хлопочи!*.. Значимо то, что изначально присущая определенно-личным побудительным предложениям “динамичность, энергичность и лаконичность” [17, с. 153] активизируется восклицательным знаком и многоточием. Оппозиционный ряд, задаваемый разумом, одно-

временно требует отказа у я (человека) от активности (не делай) в рационально-рассудочной сфере, но при этом активно существующего отказа, что выражается через пунктуацию. Второе предложение представляет собой более интересную синтаксическую конструкцию. Это период, объединяющий простые нераспространенные и определенно-личные односоставные предложения, но заканчивающийся сложноподчиненным предложением с изъяснительной придаточной частью, когда изъяснения требует глагол быть в различных временных формах – *быть* и *будет*. При этом период начинается с простого предложения, которое своей “нераспространенностью” утверждает, определяет и укрепляет позиции и функции безумства, глупости в мире, а также подтверждает их принадлежность сфере рационально повседневной, где значимы рассуждения и хлопоты. Обращение к я, которое предполагает и предлагает некий выход из существующей безысходности, на самом деле оказывается оксюморонным, т.е. в принципе утверждающим важность, самооценку длящихся, развернутых граничности, промежуточности. *Не рассуждай, не хлопочи*, т.к. только в этом рационально осмысленном семантическом пространстве и возможно существование *ищущего безумства* и *судящей глупости*, т.е. явлений относящихся к пространству не безумия, а всего лишь неразумного. Это в свою очередь проявляет антитетичность безумия и безумства: безумие и в романтической, и в барочной традиции значимо как одно из возможных и ценных проявлений высшего, сокровенного, тайного, непостижимого повседневностью начала. У Ф.И. Тютчева безумство слишком уж укоренено в рационально определяемом семантическом пространстве, оно является одним из результатов бессмысленной человеческой активности, ориентации на рационально принимаемый и понимаемый мир.

* В данном случае мы не будем углубляться в разницу романтической и барочной художественно-эстетических систем, проясняя генетически и типологически общее и различное в их мировоззренческих установках и специфике смыслопорождения. Значимы лишь их приверженность экзистенциально трактуемому миру и человеку, а также ориентированность на Средневековье.

При этом строка – *дневные раны сном лечи*, – где речь идет, казалось бы, о выходе, не дает его, а окончательно разрушает представление о сне как экзистенциально значащем явлении, как начале, манифестирующем романтическую и/или барочную традицию, в равной мере признающих ценность сна и ночи. Эта строка представляет собой определенно-личное предложение, обладающее, как мы помним, изначально динамичным, активным, эмоционально-экспрессивным характером.

И последующее развитие поддерживает и усиливает неоднозначность, антитетичность безумия, да и мира. Безумство оказывается независимым от человека субъектом. Человеку, и предназначено, и необходимо понять, что:

Живя, умей все пережить:
Печаль, и радость, и тревогу.
Чего желать? О чем тужить?
День пережит – и слава Богу!

[5, с. 88]

Именно человек, услышавший и воспринявший призыв – *Не рассуждай, не хлопочи!*.. – переживает жизнь, т.е. дифференцирует ее на время, пространство, чувства, ощущения, мысли, дела. Именно такой человек различными своими состояниями устанавливает и выявляет сущность оппозиций: активность переживания жизни/погруженность в жизненный поток, день/ночь, бодрствование/сон, завтра/сегодня, причинно-следственная зависимость/случай, судьба. А безумство, равно как и в данном случае сопричастная ему глупость, реализуются вне времени и пространства; они “безместны”, “бескоординатны”, просто длительны, что активизируется глагольными формами: *ищет, судит*.

Жизнь и безумство противопоставляются друг другу, обнаруживая вместе с тем и неразрывность через понятие и понимание деятельности: будь то рассуждения, хлопоты, поиски или же отказ, отход от них, иное их осмысление, ощущение и принятие, нежели традиционно рассудочно-рациональное. Объединяющим моментом выступает именно сопричастность этому началу, которое позволяет воспринять мир как некое единство. Но если, на-

пример, для Е.К. Созиной взаимодействие единого мирового сознания и индивидуального, изменение позиции и статуса человека – это, прежде всего, знак мифологизации поэтической вселенной, отклик лирического я на зов, ритм стихий, сугубо природных сил мироздания, то для нас это еще и отклик на зов и память культуры, что, по сути, снимает бинарную оппозиционность и антитечность тютчевского мира или, по крайней мере, образа безумия.

Действительно, необходимо вспомнить, что в истории европейского культурного сознания понимание безумия (при всей его традиционно узаконенной маргинальности) не было статичным. Оно развивалось и в своем развитии активно корригировало не только с хаосом, но и с такими сложными и полисемантическими явлениями и понятиями как Бог, разум, язык, история. Безумие всегда провоцировало мир и человека, заставляя их помнить о границах и разломах, о значимости переходов и метаморфоз, о невозможности окончательного и единственно возможного определения смыслов. Оно постепенно приращивало смыслы, одновременно продолжая быть обращенным и к системе хаос – культура, и к культуре как самоценной и самостоятельной сфере бытия человека. И Ф.И. Тютчев очень остро чувствовал эту вечно множественную и бесконечно граничную сущность безумия. В его мире нет однозначного определения этому сложному и ускользающему явлению, которое принимает различные лики, формы и состояния. Это и *безумство*, и *всепоглощающая бездна*, и *забытье*, и *опрометчиво-безумный грохот бурь*, и нечто, рождающееся только в диалоге-встрече, когда *Духов, гласят, неистовое пенье Внимающих безумьем поражало*, и нечто до предела традиционное, когда *Любовники, безумцы и поэты Из одного воображенья слиты!*.. И если Разум всегда будет предельно взаимосвязан, зависим от истории, от избранной, заданной системы координат, то истинное Безумие (в отличие от своих вариантов типа безумства, ориентированных на историю и Разум, доступных их пониманию) – архетипично и безысторично по своей сущности.

В художественном мире Ф.И. Тютчева как раз и важно учитывать эту сущность безумия, тем более что классическое критическое сознание, не целостное, раздробленно фрагментарное по преимуществу так и не смогло уничтожить смысл и назначение безу-

мия. Как пишет М. Фуко: “трагическое осознание безумия не дремлет, подспудное его присутствие по-прежнему ощущается под оболочкой критического сознания во всех его формах” [1, с.48]. И тем более, если учесть важность Средневекового культурного сознания для поэта, на что еще указывали, как уже отмечалось, Дм. Мережковский и особенно Вяч. Иванов. И если при этом помнить, насколько важны *законы памяти культуры* (Ю.М. Лотман). Так вот, если мы посмотрим на образ безумия в тютчевском мире именно под таким углом зрения, то увидим, что он преодолевает свою оппозиционность, антигетичность, да и парадоксальность.

Безумие постоянно оказывается самостоятельным, самооценным героем или, лучше сказать, суверенным субъектом действия, преображая мир и человека, актуализируя их относительно *законов памяти культуры* (М.Ю. Лотман). Безумие оказывается, если и не противостоящим, то и не единосущным с безумством, которое репрезентирует сферу неразумного как эквивалента безумия в классическую эпоху, отмеченную господством рациональности. И только чуткость к тайнам мироздания и память о сокровенных знаниях и безднах позволяет безумству не утратить связь с безумием и провести его (безумие) в мир повседневности, обнаружить относительность и подвижность, текучесть мироздания. Именно поэтому у Ф.И. Тютчева *безумство ищет*, т.е. находится в переходнопограничном состоянии. Оно только внешне, только формой действия подобно глупости, которая судит, и поэтому только частично, формально принадлежит сфере неразумного. Но ведь неопределенность результата поисков характеризует и сон – *сном лечи*, – о котором мы уже писали как о неопределенном, гипотетически предполагающемся и активно предлагающемся, фактически, искомом. Поэтому безумство – тоже пограничное состояние, которое можно воспринять и с точки зрения просветительского Разума, для которого важно тотальное доминирование и сфера неразумного как сфера заключения и определения всего маргинального, социально этически неприемлемого. Но безумство также можно воспринять и с точки зрения Безумия, для которого значим всегда аномальный, трагически-космический опыт постижения мироздания. А что вы-

берет человек – проблема только человека, ощущающего, не боящегося и осознанно признающего себя, у которого

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –
Но днем... [курсив наш – Э.Ш.]

(“Душа хотела б быть звездой...”
<Не позднее 1830>) [5, с. 40]

Безумие проявляет момент потрясения и прозрения человека, преодолевающего нормативно-историческую и традиционно иерархическую дифференциацию мира, оказывающегося способным и открытым к предельно личностному видению и ощущению мироздания. Безумие – это то, что смешивает и упраздняет любое разграничение, иерархию, позволяя человеку пережить космическое и культурное как личное и родное. Недаром в одном из самых потрясающих и экзистенциальных стихотворений Ф.И. Тютчева – “О чем ты воешь, ветр ночной?..” – в голосе ветра сошлись и ночь, и мир ночной души, и непонимание говоримого, и понятный язык, и родимый хаос, и внимание песни, повести любимой, т.е. изначально природное, мифологическое и культурное, сотворенное, предполагающее кодирование и дешифровку. Именно в этом диалоговстрече особенно остро проявляется беспамятство как то, что позволяет существовать и быть равноценным и *вою и голосу, понятному языку и непонятной муке, древнему и родимому хаосу*. Но *безумное сетование* – это то, относится к онтологическим основам мироздания, то, что позволяет, делает возможным встречу и диалог природного и культурного, космического и человеческого, когда одновременно значимы и бури, и то, что они – *заснувшие бури*, и активность восклицания – *не буди*, и что именно под такими бурями – *хаос шевелится*.*

* Особенно интересным с точки зрения культурно-эстетической сущности безумия представляется раннее стихотворение, озаглавленное “Безумие”, анализу которого будет посвящена отдельная статья.

Таким образом, безумие сложно и неоднородно по своей сущности в тютчевском мире. Оно архетипично, для него огромную роль играет зов и память культуры, а главное оно изначально сопричастно мирозданию, "обладает тайным знанием и сообщается с основами бытия..." [1, с.346].

Цитированная литература

1. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Пер. с фр. И.К. Стаф – СПб., 1997.
2. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб, 2001.
3. Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии // Мережковский Д.С. В тихом омуте. – М., 1991.
4. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.
5. Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. – М., 1988.
6. Пумпянский Л.В. Поэзия Тютчева // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000.
7. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. / Под общей редакцией Ю.М. Лотмана. – Таллинн, 1990.
8. Гаспаров М.А. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. / Под общей редакцией Ю.М. Лотмана. – Таллинн, 1990.
9. Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева. (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. / Под общей редакцией Ю.М. Лотмана. – Таллинн, 1990.
10. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). – М., 1997.
11. Зырянов О.В. Лирический интертекст с феноменологической точки зрения // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыт феноменологического анализа). Сб. науч. труд. – Екатеринбург, 2001.

12. Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Ф. Тютчева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыт феноменологического анализа). Сб. науч. труд. – Екатеринбург, 2001.
13. Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994.
14. Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. – М., 1990.
15. Лотман Ю.М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С.-Петербург, 1999.
16. Шестакова Э.Г. Основные типы взаимосвязи между явлением и оксюморонным способом его отображения (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX веков) // Вісник Донецького університету, серія Б, 2001. – Вип. 1.
17. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. – М., 1973.

Анотація

У статті розглядається культурно-естетична сутність божевілля у художньому світі Ф.І. Тютчева. Зокрема доводиться, що для розуміння образу божевілля треба враховувати не тільки суто поетичні особливості, але й закони поклику та пам'яті культури.

Annotation

In clause the cultural-aesthetic essence madness in the art world Tyutchev. In particular is proved, that for understanding of an image madness it is important to take into account not only actually poetic features, but also laws call and memory of culture

*Стаття надійшла до редакції 12.11.03
Стаття поступила в редакцію 12.11.03*

РАЗДЕЛ 3. ТРАДИЦИИ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

УДК 82.09

Орехов Б.В.

ОБРАЗ СЛАВЫ В СТИХОТВОРЕНИИ “ЦИЦЕРОН” В СВЕТЕ АНТИЧНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ

Сложная метафора “кровавый закат звезды римской славы”, созданная Ф.И. Тютчевым в стихотворении “Цицерон”, еще не была должным образом проанализирована учеными с точки зрения текстуальных параллелей. Заявленная в названии и акцентированная в первой строке стихотворения “римская тема” и тесное соседство в тексте с выявленными исследователями прямой цитатой из Цицерона (“мне горько, что на дорогу жизни вышел я слишком поздно и что ночь республики наступила прежде, чем успел я завершить свой путь” [1, с. 372]) заставляют обратиться к античным литературным источникам, и в первую очередь к творчеству самого Цицерона.

В 53 г. до н.э. Цицерон был избран пожизненным членом коллегии авгуров – жрецов, занимавшихся толкованием воли богов на основе особого рода культовых действий (ауспиций). Это послужило римскому оратору материалом для создания трактата “О дивинации” (“De divinatione”), где он касается проблемы предсказаний и предзнаменований. В первой книге трактата Цицерон приводит написанные от имени Урании стихи о событиях, происходивших после его вступления в должность консула:

Сам же ты, вспомни, когда ты впервые был консулом избран
И на Альбанской горе, проходя по холмам ее снежным,
<...> сам тогда наблюдал ты движенье
Плавное звезд и опасное на небе соединенье
Тех же планет с их мерцающим блеском, а также кометы
Ярким блистаньем своим приводящие в трепет, и посчитал ты
Все это знаменем грозным, резню сулящим ночную.

<...> К тому же с чего бы иначе тот факел
Феба, прискорбный предвестник войны, жаром пылая,
Прежде к зениту взлетел, а затем у небесного края
Смерти своей домогался в ту ночь. [2, с. 198]

Упомянутая здесь Альбанская гора служила одним из культовых центров Юпитера, и вновь избранные консулы совершали там жертвоприношения. В приведенных стихах Цицерон описывает, как во время ритуала увидел в небе много дурных знамений, грозящих “ночной резней”, которая сопоставлена им с заговором Катилины – одним из эпизодов римской истории, – прямо предвещающим будущее крушение Республики. Особое внимание Цицерон уделяет небесному явлению, обозначенному им как “факел Феба”, сперва взлетающий к зениту, а затем скрывающийся за горизонтом (“небесным краем”). Смысл этого знамения определен самим автором как “предвестие войны”, т.е. той самой гражданской войны, в которой и погибла “слава Рима”.

Осмелимся утверждать, что этот отрывок является текстуальным источником “кровавого заката звезды римской славы”, который созерцает Цицерон у Тютчева. Несовпадение заключается лишь в том, что в тютчевском тексте Цицерон видит падение звезды “с Капитолийской высоты”. Мы предполагаем, что Альбанская гора была замещена в сознании Тютчева Капитолийским холмом, поскольку обе эти возвышенности играли роль культового центра, а Капитолий еще и воплощал идею римской государственности: “Вот здесь Капитолий, где давным-давно, когда здесь была обнаружена человеческая голова, толкователи объявили, что в этом месте будет глава мира, высшая точка империи” (Тит Ливий 5, 54, 7).

Следует подчеркнуть, что понятие славы должно стать ключевым при раскрытии “римской темы” в творчестве Тютчева. Образы славы и Рима сопровождают друг друга в стихотворениях “Рим ночью” и “Цицерон” и затем снова актуализируются в политической статье “Папство и Римский вопрос”: “Or, c’est un titre de gloire que personne ne contestera à Rome” [3, с. 352] ‘слава, которой у Рима никто не оспорит’ [курсив везде наш – Б.О.]. Т.е. Рим напрямую соотносится с мотивом славы в образном мире поэта. По всей видимости, подобные отношения характерны для русского поэтического созна-

ния в целом. Ср. их экспликацию в “Диане” А. Фета и “Небо Италии, небо Торквата...” Е. Баратынского.

Обращает на себя внимание то, что в художественном мире Тютчева *слава* входит в систему мотивов, связанных прежде всего с образами ночных светил: “И полной *славой* тверди *звездной* / Ты отовсюду окружен” (“Лебедь”); “Небесный свод, горящий *славой звездной* / Таинственно глядит из глубины” (“Сны”); “Какой хвалой благоговейной, / Каким сочувствием живым / Мы этот *славный* день почтим – / Народный праздник и семейный? <...> Мы скажем: будь нам путеводной, / Будь вдохновительной *звездой*” (“На юбилей Н.М. Карамзина”) [4, т. 2, с. 181-182]. В последнем случае вопрос (*какой хвалой?*) и ответ (*будь звездой*) разделены 3 строфами риторики, что, однако, по нашему мнению, не мешает этим компонентам напрямую соотноситься в семантическом плане. Нетрудно заметить способность Тютчева продолжать мысль, синтаксическую конструкцию или заключать рифму, минуя довольно существенные для лирики текстовые пространства. Наиболее репрезентативно в этом отношении стихотворение “Бывают роковые дни...”, где между рифмующимися строками стоят в одном случае 4 (дни – дни), а в другом 7 (тяготеет – рассеет) стихов. Все это говорит об объемной оперативной памяти поэта, позволяющей обзирать текст целиком, заботясь о четкости его структуры.

В стихотворении “Рим ночью” *луна* (еще одно ночное светило) наполняет спящий Рим *безмолвной* славой. Категория *безмолвия*, молчания, обозначенная как центральная в названии стихотворения “*Silentium!*”, занимала важное место и в искусстве авгуров. Цицерон пишет: “Должен быть обязательно опытным тот, кто понимает, что значит “тишина” [*silentium*] у Цицерона – Б.О.]. Ибо тишиной при ауспигиях мы называем отсутствие всяких неблагоприятных примет. В этом разбирается только превосходный авгур” [2, с. 269]. Возможно, именно в описанной у Цицерона практике авгуров следует искать истоки образной системы стихотворения, ведь именно на античный контекст указывает латинское заглавие.

Вполне правдоподобным выглядит и интерес со стороны Тютчева к древним техникам предсказания, если учитывать его увлечение спиритизмом и столоверчением, зафиксированное в

дневнике А.Ф. Тютчевой: “Отец провел у меня вчерашний день. Он с головой увлечен столами, не только вертящимися, но и пророческими” [5, с. 74] (См. также стихотворение “Спиритическое предсказание”).

Но обращение к текстам римского оратора не ограничивается первой строфой стихотворения “Цицерон”. Вся вторая строфа развертывается из положения, высказанного Цицероном в трактате “О природе богов”, по проблематике близком к “De divinatione”: “А к благочестию присоединяется справедливость и другие добродетели, из которых складывается *блаженная* жизнь, похожая на ту, которую ведут боги, и уступающая ей только в одном – ей не хватает *бессмертия* небожителей, что, впрочем, никакого отношения к *блаженной* жизни не имеет” [2, с. 152]. Но если в первой строфе Тютчев опирается на слова Цицерона, то во второй отталкивается от них и вступает в полемику с оратором, которая композиционно подготавливается сопоставительно-противительной конструкцией “Так!.. но...”, следующей за прямой речью Цицерона. В то время как Цицерон говорит, что бессмертие “не имеет никакого отношения к счастью”, Тютчев утверждает, что тот, кто оказался в этом мире в его роковые минуты, счастлив (или блажен), и одним из неизменных атрибутов этого блаженства выступает бессмертье (“из чаши их бессмертье пил!”). Позже эта точка зрения вновь проявится в еще одном тютчевском стихотворении, причастном “специфически античному взгляду” [6, с. 177], “Два голоса”:

Пусть в горнем Олимпе *блаженствуют* боги:

Бессмертье их чуждо труда и тревоги... [4, т. 1, с. 129]

Здесь все представление о блаженстве бытия олимпийцев сконцентрировано в слове *бессмертье*, противопоставленном мытарствам смертных сердец.

Таким образом, название “Цицерон” указывает не только на героя стихотворения, но и на основной текстуальный источник, следуя которому в одних случаях, Тютчев оставляет за собой право полемизировать в других. Слова Цицерона, отзывающиеся во многих произведениях Тютчева, служат для поэта отправной точкой при развертывании собственной образной системы, отличающейся стройностью взаимосвязи мотивов.

Среди них мотив *славы* является узловым в том фрагменте поэтической картины мира, которая соотносится с “античной” темой.

Цитированная литература

1. Цицерон М.Т. Три трактата об ораторском искусстве. – М., 1972.
2. Цицерон М.Т. Философские трактаты. – М., 1985.
3. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. – СПб., 1913.
4. Тютчев Ф.И. Лирика. – М., 1965.
5. Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров. – М., 2000.
6. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
7. Тютчев Ф.И. Лирика. – Т.1. – М., 1965.

Анотація

У роботі вказується на ключове місце мотиву слави для розкриття “античної” теми в поезії Ф.І. Тютчева і звертається увага на не досліджені раніше зв'язки творчості поета з “De divinatione” Цицерона.

Annotation

This work emphasizes the almost unstudied before textual parallel with Cicero's “De divinatione”. The Glory is shown as a motive throwing light on the “antique” theme in Tyutchev's poetic bequest.

Стаття надійшла до редакції 10.11.03
Стаття поступила в редакцію 10.11.03

УДК 821.161.1-1.09

Марченко Т.М.

“МЫСЛИ-ОБРАЗЫ” БЛЕЗА ПАСКАЛЯ В ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА

“Стоит расположить уже известные мысли в ином порядке – и получить новое сочинение, равно как одни и те же, но по-другому расположенные слова образуют новые мысли” [1, с. 244]. Эти слова Блеза Паскаля удивительно точно иллюстрируют судьбу его литературного и философского наследия. Мысли и образы Б. Паскаля о мире, природе, сущности человека и смысле его бытия уже более трёхсот лет “блуждают” по страницам литературных произведений, будоражат воображение поэтов и прозаиков, определяют особенности их мировосприятия.

Духовные поиски и творчество мудреца из Пор-Рояля, а именно так называли Паскаля современники, с его стремлением познать человека во всей сложности, раскрыть тайны человеческого поведения, его психики и её проявление в общественном бытии, были особенно близки русским духовным скитальцам – А.С. Пушкину, “любомудрам”, А.С. Хомякову, И.В. Киреевскому, Н.В. Гоголю. Поистине гениальные вариации на темы паскалевского видения мира и человека развиваются в произведениях Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Все названные русские литераторы, так или иначе, прошли школу Б. Паскаля, ставшего в европейской культуре символом духовной и интеллектуальной неуспокоенности и нравственной честности. Однако, подлинный “ренессанс” паскалевских идей, брошенных в русскую почву ещё в XVIII веке Н.И. Новиковым, произошёл в творчестве Ф.И. Тютчева. “Мысли-образы” великого философа вошли в плоть и кровь тютчевской поэзии, дали новые ростки, обрели новый смысл в ином культурном пространстве и времени. Поэтические произведения Ф.И. Тютчева родились как своеобразный отклик на уже прозвучавшие ранее “Мысли” Б. Паскаля, вступили с ними в невидимый на первый взгляд диалог, ведь, если говорить словами М.М. Бахтина, “они соприкасаются на территории общей мысли” [2, с. 293].

Цель настоящей статьи – показать внутреннюю, диалогическую по своей сути, связь творчества Ф.И. Тютчева с философской системой Б. Паскаля, необходимую для осмысления своеобразия его поэтического мировоззрения.

В основе тютчевского трагического гуманизма лежит паскалевская дихотомия мира и человека, великого и ничтожного одновременно. Как отмечала В.Н. Касаткина, “поэзия Ф.И. Тютчева запечатлела картину вселенной, которая представлена им как двухактная величественная мистерия. Лирика поэта – это не серия парадоксов, не мозаика, рассыпающаяся на первоэлементы, из которых можно произвольно составлять любой образ. Идейная и художественная концепции Тютчева находятся в органическом единстве. В его романтической мистерии вселенского бытия – величие и драматизм, прелесть дня и страх ночи, радость жизни и трагизм смерти... и этот конфликт видимого, сущего с тайным, неразгаданным составляет главную драматическую коллизию вселенского действия...” [3, с. 35].

Наиболее близкими Ф.И. Тютчеву оказались образы “безмолвного космоса” и “бездны” как мистического воплощения многоликой бесконечности как вне, так и внутри человека. “Бездна” у Б. Паскаля и в творчестве русского поэта выступает в виде бесконечной природы и как бесконечный Бог, как бесконечное человеческое познание и столь же бесконечные потребности и желания, как бесконечная милосердная любовь. Противоречивая сущность космоса, природы, человека и его бытия, обусловлены прежде всего их бесконечностью, непостижимой для ограниченного в своих возможностях человеческого разума. Вслед за основателем неоплатонизма Плотиним, средневековыми мыслителями Эриугеном, Экхартом, Таулером, Паскаль в “Мыслях” рисует картину бесконечной природы “во всём её высоком и необъятном величии” и “совершенной простоте”, неистощимой в творчестве новых форм. “Вечное молчание бесконечных пространств ужасает меня”, – пишет философ [1, с. 246]. Его трагическое, экзистенциальное восприятие природы и космоса оказалось близким по духу и даже по интимному душевному складу поэзии Ф.И. Тютчева, отразилось в поэтическом образе “равнодушной природы”, “природы-сфинкса”:

Природа-сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может стать, никакой от века
Загадки нет и не было у ней [4, с.203].

Этими же чувствами и настроениями исполнены стихотворения “Певучесть есть в морских волнах...”, “Бессонница”, “Сны”, “Silentium”, “Поток сгустился и тускнеет”, “Из края в край, из града в град...”. Таинственно-непостижимая природа поражает человека своей необъятностью, он обращает к ней свои взоры и призывы, но не получает ответа, его “метёт могучий вихрь”, он угнетён “хладом бытия”, окутан “мёртвым молчаньем”.

Как и Б. Паскаль, Ф.И. Тютчев считал человеческое сердце особой гносеологической инстанцией. Загадки бесконечного мира нельзя до конца постичь разумом, ибо и познание беспредельно, но “интуитивно”, “сердцем”, тоже можно приоткрыть завесу тайны. Человеческому сердцу доступны великие озарения, которые не менее важны чем непосредственное знание. Так, испытывая ощущения внутренней тревоги, тоски, одиночества и даже беспомощности, созерцая мир, поэт подсознательно чувствует:

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... [4, с.87].

И, всё же, воспев таинственную жизнь природы, “смеющейся”, “лениво дышащей”, с “весенними грозами” и “первым жёлтым листом” (“Вечер”, “Утро в горах”, “Снежные горы”, “Полдень”, “Успокоение” и др.), Ф.И. Тютчев, в конечном счёте, воспринимает её лишь как “златотканый покров”, накинутый на “безымянную бездну” (“День и ночь”). Этот образ “бездны” варьируется из стихотворения к стихотворению:

Небесный свод, горящий славой звёздной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывём, пылающего бездной
Со всех сторон окружены... [4, с. 57].

В стихотворении “И гроб опущен уж в могилу...” поэт упоминает уже не “пылающую”, а “голубую бездну”:

А небо так нетленно-чисто,
Так беспредельно над землёй....
И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой [4, с.77].

Есть у поэта и “бездна, исполненная страхами и мглами”, и “пропасть тёмная” (“Святая ночь на небосклон взошла...”), и “бездна роковая” (“Смотри, как на речном просторе...”), и “оди-чалая бездна вод...” (“Ты волна моя морская”), и “всепоглощающая миротворная бездна” (“От жизни той, что бушевала здесь...”). Система контрастных сравнений, ассоциаций и параллелизмов, метафорический и символический подтексты стихов призваны в тютчевской поэзии передать идею сложности и многообразия форм мирового бытия, человеческой и природной жизни. Бездна у Ф.И. Тютчева – категория пространственно-временных отношений и синоним вечности и бесконечности. Пространство и время, окружающие землю и человека не запечатлены в реальных, “вещных”, пластических образах.

Что же представляет собой человек в обширном лоне природы? Этот вопрос был естественным в цепи рассуждений о космосе и мире великого философа. Этот же вопрос столь же естественно возникал в лирике великого поэта – он в глубоко своеобразной поэтической форме отразил философскую мысль о связи человеческого существования с жизнью вселенной, о связанности бытия природы и человеческого бытия. К поэзии Ф.И. Тютчева вполне применимо определение – “лирика самопознания”, ибо исходный принцип автора – “лишь жить в самом себе умей...” – познание мира через самого себя. И в этом аспекте своего духовного бытия русский поэт тоже близок французскому мыслителю. Б. Паскаль видит человека незаметной “пылинкой” в космосе, трагически заключённой между двумя безднами – “бездной бесконечности” и “бездной небытия”. Бесконечный космос “охватывает и поглощает человека”, но человек “охватывает” космос мыслью своей и так возвышается над ним [1, с.215]. “Человек не более как самая слабая тростинка в природе, но это – тростинка мыслящая”, – читаем у Паскаля [1, 266]. Этот же “мыслеобраз” встречаем в стихотворении Ф.И. Тютчева “Певучесть есть в морских волнах...”:

Невозмутимый строй во всём,
Созвучье полное в природе, –
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаём.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то, что море,
И ропщет мыслящий тростник?[4, 174].

Отметив столь буквальное совпадение образов у Б. Паскаля и Ф.И. Тютчева, профессор Г.Я. Стрельцова, один из ведущих современных паскалеведов, пишет: “Тютчев очень тонко угадал причину трагического восприятия космоса “мыслящим тростником”: это – именно “разлад”, утрата чувства гармонии с миром. Паскаль особенно ощущает “трещину” в человеческом вселенском бытии с точки зрения идеи космизма. Потому природа “зияет безднами” и для того, и для другого”.

Чувства разлада с самим собой и с окружающим миром дополняются у Ф.И. Тютчева возрастающим с годами ощущением скоротечности, мимолётности бытия, с уверенностью в обречённости действительности на трагические потрясения и бури, роковые мгновения. Поэзия живо отражает “страшное раздвоение” человека, посетившего сей мир “в его минуты роковые”. “Две беспредельности были во мне”, – пишет Ф.И. Тютчев в стихотворении “Сон на море”, а в стихотворении “О вещая душа моя...” сердце поэта, “полное тревоги, бьётся на пороге как бы двойного бытия...” Всё то же страшное, паскалевское раздвоение.

Сходное с паскалевским видение мира делает объяснимым появление в стихах русского поэта образа “жизни-грёзы”, “жизни-тени”. Жизнь человеческая по Паскалю – “лишь тень, промелькнувшая на мгновение и исчезающая навсегда” [1, 200]. У Тютчева эта же мысль выражена следующим образом:

Как дымный столп светлеет в вышине! –
Как тень внизу скользит неуловима!
“Вот наша жизнь, – промолвила ты мне, –
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...” [4, 105].

Душа поэта – “элизиум теней”, она живёт своей собственной, внутренней жизнью, непричастной ни радостям, ни горю внешнего мира и сам человек, оглядываясь на былое сквозь даль прожитых лет, ощущает себя лишь смутной грёзой природы... И здесь размышления поэта вновь возвращаются к образу “равнодушной природы” – она ничего не знает о горестях людских и всех своих детей поочерёдно “приветствует всепоглощающей бездной”. Круг смыкается – человек возник из небытия и уносится в бесконечность.

“Мысли-образы”, органично наполняющие поэзию Ф.И. Тютчева, превращают её не просто в картинку, пейзажную зарисовку в стихах, чарующую читателя “обаянием мерной лирической речи” [5, с. 153]. Соотнесённость поэтического таланта с духовной жизнью автора отметил в статье “Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева” его великий современник И.С. Тургенев. “Каждое его стихотворение начиналось мыслью, но мыслью, которая, как огненная точка, вспыхивала под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления; вследствие этого, если можно так выразиться, свойства происхождения своего мысль г. Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлечённою, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им и сама его проникает нераздельно и неразрывно” [5, с. 154]. Внимательный читатель и тонкий ценитель тютчевской лирики, И.С. Тургенев, по сути, описал процесс рождения “мысли-образа”. Вечные вопросы бытия, которые волнуют поэта, ставят его философскую лирику “мыслей-образов” над отдельной эпохой, над современностью, превращают её в звено многовековой интеллектуальной цепи, в часть неоконченного диалога. Участвовать в диалоге, значит “вопросать, внимать, ответственать, соглашаться...” [2, с. 318]. А значит в диалоге Б. Паскаль – Ф.И. Тютчев были не только соотечественники предшественники поэта, но и продолжатели. Вклад в него внесли братья Ф.И. Тютчева по школе “чистой поэзии”, затем поэты “серебряного века”, русские религиозные мыслители рубежа XIX-XX веков – В.С. Соловьёв, П.А. Флоренский, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов.

Цитированная література

1. Паскаль Б. Мысли // Размышления и афоризмы французских моралистов XVI-XVIII веков. – Л., 1987.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1982.
3. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И. Тютчева. – М., 1978.
4. Тютчев Ф.И. Сочинения в 2-х тт. – Т.1. – М., 1980.
5. Тургенев И.С. Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева // Чагин Г.В. Фёдор Иванович Тютчев. – М., 1990.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню особливостей сприйняття світу та людської природи видатним російським поетом XIX століття Ф.І. Тютчевим. Характер його поезії розглянуто в зв'язку з впливом філософії, “думок-образів” Блезе Паскаля – “безодні”, “безкраю”, “мовчазного космосу”, “тіні” як людського життя та ін. Зроблено висновок про діалогічний характер відносин літературних текстів та світоглядів Б. Паскаля та Ф.І. Тютчева.

Annotation

This article is dedicated to description the peculiarities of grasping the world and humans' nature by outstanding Russian poet of XIX century F.I.Tyutchev. His poetry is being considered in connection with the influence of the philosophy of B. Pascal and his “thoughts-images” – “abyss”, “endlessness”, “silent space”, “shade” and so on. The conclusion is made, that the texts of B. Pascal and F.I. Tyutchev and their world outlooks have the relations of dialog.

*Стаття надійшла до редакції 22.11.03
Статья поступила в редакцию 22.11.03*

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ПОГРАНИЧНОСТЬ В ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА И КУЛЬТУРА БАРОККО

Уже неоднократно отмечалось в литературе, что поэтический мир Ф.И. Тютчева отличается особой динамичностью. В нём, как правило, редки фиксированные, устойчивые природные состояния и положения, а во внутреннем мире лирического субъекта – однозначные и точно определённые переживания. И это не только потому, что, как верно заметил Л.В. Пумпянский, “перед нами параллелистический метод поэтической работы” [1, с. 227], при котором формируется очень немного тематических гнезд, внутри которых то или иное явление или состояние может получать прямо противоположную аксиологическую трактовку.

На наш взгляд, динамизм поэтического мира Тютчева прежде всего обусловлен своеобразием структуры его пространственно-временной модели, в описании которой важны по крайней мере два подхода, связанные с разными способами видения мира. Верно отмечалось, что большую роль в формировании и структурировании тютчевского поэтического мира играют два вида восприятия. Одно из них – физическое, при котором максимально описанными, объективированными являются каждый предмет и явление, попадающие в поле зрения автора. Другое – интуитивное, или же по определению Б.Я. Бухштаба “сверхопытное”, “глубинное”, “таинственное” познание-откровение [2, с. 35]. В зависимости от способа восприятия мира выстраивается и его пространственно-временная модель в стихотворениях поэта. С позиций физического восприятия хронотоп лирики Тютчева чётко задан и определён. Основными его временными константами являются, например, день-ночь, зима-весна, прошло-стало и т.п., а пространственными – небо-земля, горы-дол, север-юг, запад-восток и др. С точки зрения этих зримых координат, мир предстаёт достаточно очерченным. Однако лирический субъект Тютчева отличается ярко выраженной способностью видеть запредельное, и не столько даже видеть, сколько *зреть*, проникать взором сквозь видимые границы. В результате такого способа восприятия и познания мира – а именно, таинства откровения – мир мгновенно и макси-

мально расширяет свои границы, и не просто до указания более дальних его пределов, а до беспредельности, когда именно *зрится*, а не *видится*, не имеющая ни конца, ни края либо небесная, либо морская бездны, или же хаос, окружающий мир. Переход от одной пространственно-временной оппозиции к другой как при физическом восприятии мира, так и в результате откровения осуществляется скачкообразно, по принципу “было-стало”. Причём подобного рода скачки столь часты у Тютчева, что не случайно явились основой для интерпретации его поэзии в русле барочного мировосприятия. Так, В.А. Бачинин в статье “Тютчев – поэт-мыслитель” отмечает, что “мироощущение Тютчева имеет сходство с мироощущением Паскаля. Их сближает острое ощущение покинутости мира Богом, тревога и страх перед опустевшей вселенной” [3, с. 31] а также мягущееся состояние личности, потерявшей опору и впадающей в крайности. В свою очередь Л.В. Пумпянский элементы барочной поэтики прослеживает на стилевом уровне поэзии Тютчева, а именно в особом колоризме и аккустизме его лирики, явлениях, пришедших в русскую поэзию из немецкой литературы 17-18 веков и получивших наиболее полное выражение в “колористическом барокко” и аккустизме державинской школы [1, с. 243]. При всей актуальности и бесспорной значимости для Ф.И. Тютчева элементов барочного мировосприятия, всё-таки в большинстве случаев от внимания исследователей ускользает, на наш взгляд, более важный момент, заключающийся в следующем.

Бесспорно, мир для Тютчева соткан из оппозиций и противоречий. В нём противоположные явления, объекты, состояния и особенно пространственно-временные координаты предельно разведены и обособлены друг от друга. Это есть, с точки зрения поэта, некая онтологическая данность мира, от которой не уйти. Но, как нам видится, более актуальным в поэтическом мире Тютчева является не столько акцентирование бинарных оппозиций, в частности пространственно-временных, сколько через такое крайнее обособление противоположностей ярко выраженное стремление показать их некую общность и сопричастность друг другу как двух сторон гармонического целого. Пространственно-временные оппозиции потому так чётко фиксируются и обозначаются, чтобы отчётливее проявить их взаимопереход и движение-изменение внутри указанных пределов. Именно на границе-встрече двоичных противоположностей и

зидается возможность их кратковременного соприкосновения, соположения и сосуществования. Поэтому так часты в лирике поэта промежуточные временные и пространственные состояния. Маятник тютчевского времени отмеряет не только и не столько крайние временные веки, но в большинстве случаев и пограничные. Например, такие из них как *весна, вечер, полдень, полночь* и т.п. обладают той же, а может быть и большей степенью постоянства как и бинарно-оппозиционные. Именно они акцентируют внимание читателя не на устойчивом и статичном моменте бытия, а на зыбком и пограничном, которое в результате одновременного сосуществования уходящего и наступающего преисполнено внутренней динамики и борьбы. Потому так притягательны для Тютчева такие временные и переходные явления и природные состояния как *радуга, туман, дымка, сумерки, полумгла, полутьма* и т.п.

Аналогичная пограничность характерна и для пространственной организации видимого мира. Среди реалий, закрепляющих горизонтальную и вертикальную проекции художественного пространства, большая часть принадлежит тем, что лежат на границе стихий, миров и призваны свести несводимое и связать несоединимое. Это, например, *берег и пристань* (границы суши и моря) в горизонтальной проекции. Как правило, тютчевский чёлн не просто пристаёт, а именно упирается в берег или пристань и далее движение лирического субъекта не разворачивается, он остаётся на этой границе либо опять возвращается в морскую пучину. Сама водная стихия по своей природе является амбивалентной, несёт в тютчевском мире большую смысловую нагрузку.

Ю. Шатин в статье “Лирический мотив и организация художественного пространства и времени в стихотворном тексте” [4] говорит о связи отобранных поэтом мотивов с созданием пространственно-временной конструкции целого. Исследователь отмечает, что “рассмотрев традиционные мотивы движения в небе и движения в море, легко заметить, что у большинства поэтов [19 века] оба мотива находятся в обратной зависимости, то есть, чем чаще поэт обращается к небу, тем реже у него морская тема, и наоборот (типичный пример здесь: движение в небе у Баратынского и движение в море у Батюшкова)” [4, с. 24-25]. Имеющее основания подобное замечание, на наш взгляд, трудно связать с поэзией Тютчева (которого Ю. Шатин относит к поэтам неба), так как мотив моря, реки, потока т. е. в це-

лом, воды имеет в ней важное значение. Эта стихия, наиболее динамичная по своей природе, выступает одновременно и вариантом земной тверди как срединного мира, и зыбкой бездонной пучиной. Море, река, поток – это и пути, соединяющие воду и твердь, верхний, срединный и нижний миры. Это переходные и амбивалентные топосы. Являясь в лирике Ф.И. Тютчева одним из главных топосов воды также может быть как отчётливо видимым, так и воспринимаемым внутренним зрением (“Сон на море”, “Как хорошо ты, о море ночное”, “Смотри, как на речном просторе”, “Ты волна моя морская” и многие другие). Само “сверхопытное познание” в лирике поэта как правило и связывается именно с водной (причём всегда поющей) стихией, с “образом подземных вод”, “глубинных ключей” [2, с. 35]. Непременными же атрибутами фиксации вертикали являются в тютчевском мире *скалы, валы, горные вершины*. Они также выступают как посредники между мирами, ведь гора – это тоже граница: ещё не небо, но уже и не земля.

Говоря о соотношении двух противоположных способов организации пространства в лирике Тютчева, следует заметить, что доминирующей в ней является вертикаль, она подчиняет себе горизонталь и физическое пространство в художественном мире поэта деформируется не просто в сторону углубления, но и безудержного по стремительности и безграничности прорыва в мир бездны и хаоса. Вертикаль таким образом как бы вытягивается, сокращая обзор по горизонтали и максимально динамизируя художественный хронотоп. В этой связи, возвращаясь к вопросу о барочном мироощущении Тютчева, следует заметить, что оно может иметь место как отправная, начальная позиция в восприятии, определении и истолковании мира, но не доминирующий принцип его переживания и осмысления. Барочный маятник (или же качели), больше фиксирует свои крайние амплитудные точки, что и нашло отражение в ярко выраженной антитетичности и контрастности барочной поэзии. В поэзии Тютчева обозначенные и предельно разведённые бинарные оппозиции побуждают и автора, и лирического субъекта искать, находить, схватывать и удерживать именно пограничные, переходные состояния, как возможность, пусть и кратковременного, *сосуществования, события* противоположных природных и жизненных начал. Например, в стихотворении “Как неожиданно и ярко” читаем:

О, в этом радужном виденье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его – лови скорей!
Смотри – оно уж побледнело, –
Ещё минута, две – и что ж?
Ушло, как то уйдёт всецело,
Чем ты и дышишь и живёшь.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что позиция лирического субъекта в поэтическом мире Тютчева должна быть и является предельно динамичной. Трудно согласиться с мнением Л.Н. Королёвой, что “героя своего Тютчев очень часто помещает между двух беспредельностей – неба и моря” [5, с. 19]. Вернее сказать, что тютчевский субъект максимально подвижен, так как, находясь в динамичном пространственно-временном континууме, он не может не включаться в его общее движение. Более того, именно такое включение даёт возможность и лирическому субъекту, совершая определённый путь, приближаться к тому пограничному состоянию, находясь в котором можно хотя бы на миг ощутить “всё в себе и себя во всём”. С точки зрения М.М. Бахтина, именно пограничные времена и пространства являются предельно событийными. Именно здесь происходит событие встречи, взаимораскрытия бездонной души лирического субъекта Тютчева и безграничного мира. В тютчевском мире такая встреча возможна как встреча пограничных состояний. Не случайно лирический субъект стремится занять промежуточное положение, поднимаясь в горы, плывя по морю, или погружается в амбивалентное состояние сна, грёзы, дремоты, забывтья. И если в культуре барокко в отношении человек-мир ведущим и активным началом является полный контрастов и нестабильный мир, бросающий человека из одной крайности в другую, то Тютчев, наделяя субъекта своего поэтического мира предельно выраженной активностью, тем самым пытается соположить человека миру и заставляет его искать и находить возможные способы совместного гармонического состояния. Инициаторами этого встречного движения в равной мере могут выступать как лирический субъект (а вместе с

ним и авторское начало), так и мир. Последовательное чтение тютчевских стихотворений позволяет сделать следующее наблюдение: в стихотворениях, где лирический субъект выявлен и персонифицирован, именно его вопрошающий взгляд (или внутренний порыв), направленный к небу, является источником или же началом пространственно-временной динамики стихотворения на лексико-семантическом уровне; а в стихотворениях, где лирический субъект представлен неявно, источником движения является направленность и устремлённость неба к земле.

Высказанные общие замечания можно конкретизировать на материале анализа стихотворения “Странник” (1830).

Угоден Зевсу бедный странник,
Над ним святой его покров!..
Домашних очагов изгнанник,
Он гостем стал благих богов!..

Сей дивный мир, их рук созданье,
С разнообразием своим,
Лежит развитый перед ним
В утеху, пользу, назиданье...

Чрез веси, грады и поля,
Светлея, стелется дорога, –
Ему отверста вся земля,
Он видит всё и славит бога!..

С позиций авторского сознания даётся максимально положительная характеристика странника как “угодного Зевсу”, того, кому бог покровительствует. Точная рифма “*странник – изгнанник*” ещё более фиксирует его пограничное положение. Совершив путь – восхождение от дома к горным вершинам, от “домашних очагов” к богам, он по-прежнему пребывает в очередном временном пристанище, являясь изгнанником дома, гостем у богов. Всеведующее авторское сознание передаёт читателю всё зримое лирическим субъектом с высоты (взгляд сверху вниз). Это мир именно “с разнообразием своим” (строчка выделяется редкой для стихосложения первой половины 19 века формой Я4 (VI)). Но из этого *разнообразия* в третьей строфе называется всё то, что создано именно человеком, а не богами, и к чему

человек причастен непосредственно – это “*веси, грады и поля*” соединённые дорогой, начало и конец которой не закреплены в горизонтальной проекции пространства, но чётко обозначены в вертикальной – верх-низ. В такой ситуации сама дорога соединяет начало пути и конец и нейтрализует традиционные в данной ситуации противопоставления близкого и далёкого, видимого и невидимого, внутреннего и внешнего, своего и чужого. Но земля видится также отверстой, для субъекта именно *всё* становится не только зримым, но и открытым опять-таки благодаря стелящейся и связующей всё дороге. Она притягивает и влечёт странника, для него она есть способ осуществления внутреннего потенциала и неуспокоенности постоянно пребывающей в поиске души. Таким образом, земля как срединный мир оказывается не только созданием рук богов, но и рук человека, ибо всё созданное его руками выделяет при взгляде с высоты на землю странник. И славит бога человек не только за то, что боги этот мир сотворили, но прежде всего за то, что этот мир дан ему (человеку) в “*утеху, пользу, наказание*”. Только в этом мире человек реализует свой творческий, созидательный потенциал. Потому так важно для тютчевского лирического субъекта уйти от разрушающих крайностей и найти точки соприкосновения, события человеческой души и мира. На ритмическом уровне последние две строки стихотворения совпадают с двумя начальными (Я4 (I)), образуя кольцо и на семантическом уровне. Странник “*славит бога*”, ещё и поэтому он “*угоден Зевсу*”. Такое обращение концовки стихотворения к началу говорит о циклизации как одном из вариантов динамичности художественного хронотопа текста. Жизнь странника есть бесконечное движение – путь-дорога от дома к горам (небу) и с гор на землю. Как замечает Ю. Шатин, “при преимущественно горизонтальном членении [пространства в лирических текстах 19 века] время принципиально линейно (при разнообразных формах: биографическое, историческое, мгновенно-импрессионистическое, – оно каждый раз субъектно); при преимущественно вертикальном членении, время принципиально циклическое (при разнообразных формах оно каждый раз предполагает нераздельность субъекта и объекта” [4, с. 26].

Нераздельность субъекта и объекта в поэтическом мире Ф.И.Тютчева, как мы отметили выше, основывается на общем для существования мира и в нём человека погранично-динамичном способе осуществления своего бытия.

Цитированная литература

1. Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000.
2. Бухштаб Б.Я. Русские поэты. – Л., 1970.
3. Творческая индивидуальность поэта и литературный процесс. – Белгород, 1996.
4. Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература. – Даугавпилс, 1987.
5. Королёва Л.Н. Мир, человек и время в поэзии Тютчева // Пространство и время в литературе и искусстве. Методические материалы по теории литературы. – Даугавпилс, 1984.

Анотація

У статті розглядаються особливості просторо-часової організації ліричного світу Ф.І. Тютчева. Хронотоп його лірики аналізується як максимально динамічний й зосереджений на фіксації перехідних станів природи й людської душі. Ліричний суб'єкт віршів поета виступає як активний й співвіднесений з часопростором поетичного світу. Співбуття світу й людини у рамках пограничних топосів вважається суттєво важливим в організації хронотопу лірики поета на відміну від барокової контрастності й антитестичності.

Annotation

The article considers time and space organization of F.I. Tyutchev's lyrical world. Time and space in his poetry are analyzed as maximally dynamic and concentrated on fixing the transitional states of the nature and a human soul. The lyrical subject in the verses by the poet is active and correlated with the time and space of the poetic world. The co-existence of the world and the individual within the frames of boundary toposes is taken as essentially important in the organization of time and space in the poet's lyrics as distinct from baroque contrast and antithesis.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.03
Стаття поступила в редакцію 11.11.03*

СТИХОТВОРНЫЕ ЦИТАТЫ В СТАТЬЯХ О ТЮТЧЕВЕ*

Настоящее исследование представляет собой попытку проверить гипотезу о том, что всякое появление стихотворной цитаты в составе прозаического текста с неизбежностью деформирует этот текст, придавая ему, с одной стороны, ярко выраженную эстетическую функцию [см.: 1], а с другой – прозимеризуя его и создавая, соответственно, на границе стиха и прозы контактные зоны, в которых особенно активно идет метризация прозаической части прозимерума**.

В качестве материала нашего исследования мы решили использовать наиболее известные статьи о поэзии Ф.И. Тютчева, написанные русскими поэтами и критиками с середины XIX по середину XX вв.: “Русские второстепенные поэты” Н. Некрасова (1849, фрагмент статьи, посвященный Тютчеву и его стихам), А. Фета “О стихотворениях Ф. Тютчева” (1859), В. Соловьева “Поэзия Ф.И. Тютчева” (1895), Ю. Айхенвальда “Тютчев” (1906), В. Брюсова “Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества” (1910) и В. Ходасевича “О Тютчеве” (1928) [2-7]. Эти статьи представляют разные этапы критического осмысления творчества великого поэта и различные подходы к этому осмыслению: от критических замечаний современников до философской и художественной эссеистики. Не менее важно и то, что все авторы статей (кроме Айхенвальда) сами были известными поэтами, что не могло не наложить отпечатка на стиль и ритм их исследований, имеющих более или менее художественный характер.

Нам представилось интересным рассмотреть по возможности широкий спектр параметров цитирования стихов в этих

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта совета по грантам и государственной поддержке научных школ Президента РФ “Научная школа Гаспарова” “Поэтика как точная наука”, № 00-15-98845.

** Подробнее о прозимерии см.: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 411-561.

статьях. Прежде всего, это общее количество цитат в каждой статье и относительная плотность цитирования, которое мы предлагаем оценивать с помощью отношения количества цитат к количеству страниц текста (при подсчетах учитываются только те цитаты, которые помещаются в середину страницы и выделяются особым шрифтом; цитаты внутри текста не учитываются). В нашем материале абсолютные показатели (количество стихотворных цитат в статье) выстраиваются следующим образом: Некрасов – 37 цитат, Брюсов – 28, Соловьев – 21, Айхенвальд – 19, Фет – 18, Ходасевич – 8, а относительные, учитывающие объем статьи (среднее количество цитат на странице) – так: Брюсов – 2,55, Некрасов – 2,32, Айхенвальд – 1,58, Ходасевич – 1,33, Соловьев – 1,31, Фет – 1,20. Как видим, расхождения носят незначительный характер.

Разумеется, эти показатели описывают явление цитатности только в самом общем виде. Уточнить их позволяют дополнительные параметры. Прежде всего, это характер цитирования стихотворений: целиком или небольшими фрагментами. Некрасов решительно предпочитает первый вариант: в его статье процитированы полностью 24 тютчевских стихотворения, причем они пронумерованы подряд; такой, условно говоря “демонстративный”, тип цитации был характерен для критики начала XIX в., например, для статей Пушкина и Белинского.

Ближе всех к этому традиционному типу цитирования стоит Соловьев, процитировавший в своей статье о Тютчеве целиком восемь его стихотворений и одно посвященное поэту стихотворение Фета. Фет приводит целиком пять стихотворений Тютчева и – для сравнения – два пушкинских.

Из других принципов исходят три остальных критика, цитирующих Тютчева для подтверждения тех или иных собственных наблюдений или умозаключений – в основном, соответственно этому, отдельными строфами или строками: у Айхенвальда приводятся целиком только три стихотворения, у Брюсова – одно, у Ходасевича – ни одного.

Не менее важным показателем оказывается также средняя величина цитаты; здесь лидирует, разумеется, снова Некрасов, цитирующий стихотворения, как мы помним, по преимуществу целиком. В его статье процитировано 437 стихотворных строк; средний объем

цитаты составляет 11,8 строк, на страницу в среднем приходится 27,3 строк стихотворного текста. У Соловьева процитировано 207 строк, средняя длина цитаты – 8,8 строки, плотность цитирования равна 13,4 строк на страницу; у Фета – 150 строк, средний объем – 8,3 строки, плотность – 10. Далее в порядке убывания идут Айхенвальд (113; 5,9; 9,4), Брюсов (90; 3,2; 8,1) и Ходасевич (24; 3,0; 4,0). Как видим, показатели плавно убывают в зависимости от времени написания статьи и от перехода от “демонстрационных” работ современников к попыткам осмысления уже хорошо знакомого читателю-адресату литературного явления.

Во всех статьях, кроме айхенвальдовской, наряду с Тютчевым, цитируются и другие поэты; как правило, они используются для сравнения тютчевской поэзии (в его пользу) со стихотворениями других авторов: Лермонтова (у Некрасова) и Пушкина (у Фета и Ходасевича). Фетовская стихотворная характеристика поэзии Тютчева цитируется в статьях Соловьева и Брюсова. Кроме того, Соловьев цитирует в своей статье Шиллера в переводе Фета, а Фет – Мюссе, Шекспира (дважды) и Шенье. Таким образом, цитатный фонд анализируемых статей позволяет в первом приближении определить контекст русской и мировой поэзии, в который вписывают современники и последователи лирику Тютчева.

Больше всего “чужих” стихотворных цитат оказывается в статьях Фета и Соловьева, для которых вообще характерно обильное использование стихотворных “аргументов” в критических сочинениях. Характерно, что наиболее “художественная” статья о Тютчеве, принадлежащая перу Айхенвальда, “чужих” стихотворных строк вообще не содержит.

Зато именно у него чаще всего встречаются стихотворные цитаты из произведений Тютчева, не выделенные в отдельные строки, нередко при этом перефразированные; очень часто они предваряют выделенные в отдельные строки цитаты или следуют непосредственно за ними.

Вот образец айхенвальдовского стиля, включающего как собственно цитаты из стихотворений поэта, так и их стилизации: “Итак, свидетель ночи, поэт хаоса, мудрец безумия, Тютчев в то же время страстно любил космос в его ласкающих, лазоревых проявлениях; его пленяла майская идиллия мира, — весна, “бездействие глубокое”

созерцающей души, “тысячи и тьмы первых листьев”, “роскошный Генуи залив”, южное солнце, под лучами которого он “заслушивался пения великих средиземных волн”, и в упоении восклицал он: “О этот юг, о эта Ницца!” Север называл он сновидением безобразным, и в родных местах его молодость, его детский возраст смотрели на него чуждо, “как брат меньшей, умерший в пеленах”; его южная душа тосковала по тем краям, где “лавров стройных кольханье зыблет воздух голубой”. Он радостно следил за победой солнца над темнотою ночи, когда “дымно-легко, мглисто-лилейно” оно порхает в окно и затем все увереннее и определеннее разгорается “животрепетным сияньем”. Глубоко чувствуя трагические тени в природе, он все-таки тешил себя ее мирными картинами, ее *Stilleben*, ее очаровательной радугой, которая “полнеба охватила и в высоте изнемогла”. Видя смерть и ее неуклонное приближение (“кто смеет молвить: до свиданья! — чрез бездну двух или трех дней?”), часто говоря о скоротечности жизни, он все-таки благословляет новых, молодых “гостей”, сающихся “за уготованный им пир”:

*Когда дряхлеющие силы
Нам начинают изменять,
И мы должны, как старожилы,
Пришельцам новым место дать...*

Другой способ цитирования Тютчева непосредственно в тексте используют Некрасов и Фет, перечисляя в статьях по несколько названий или первых строк тютчевских стихотворений подряд, и Брюсов, обильно цитирующий строки Тютчева в качестве примеров его стихотворного мастерства. Например, “Так, он охотно употреблял внутренние рифмы и ассонансы, например: “В какой-то неге онеменья”, “И ветры свистели и пели валы”, “Кто скрылся, зарылся в цветах?”, “И без вою и без бою”. “Под вамп немые, глухие гроба”, “Неодолим, неудержим”, “Неистощимые, неисчислимы” и т. п. Понимал Тютчев и то значение, какое имеют в стихах аллитерации. Вот несколько более ярких примеров: “Как пляшут пылинки в полдневных лучах”, “Ветрило весело звучало”, “Объятый негой ночи”, “Сладкий сумрак полусонья”, “Тихий, томный, благовонный”, “Земля зелена”... Эта заботливость приводила Тютчева иногда к настоящим звукоподражаниям, как, например, в стихах: “Кругом, как

кимвалы, звучали скалы”, “Хлещет, свищет и ревет”, “Блеск и движение, грохот и гром”...

В результате этого в прозаическом монолите статей создаются локальные цитатные “поля”, состоящие из метрически организованных фрагментов тютчевского текста.

Интересно посмотреть также, как распределяются стихотворные цитаты внутри статей наших авторов. Как правило, стихи Тютчева появляются в них достаточно поздно, вслед за более или менее пространством прозаическим введением. Долее всех воздерживается от тютчевских цитат Фет. При этом других авторов он начинает цитировать сразу – уже в эпиграфе; с фетовской стихотворной цитаты начинают свои рассуждения о Тютчеве также Соловьев и Брюсов.

Большинство тютчевских цитат, таким образом, сосредоточено в центральных, собственно аналитических частях всех наших статей, где и возникают прямые прозиметрические контакты тютчевского силлабо-тонического стиха и прозы поэтов-критиков.

Надо сказать, что практически все статьи отличает высокая степень метричности. Так, уже начала всех статей (кроме некрасовской, посвященной не только Тютчеву) не противоречат метрической интерпретации: Фет – “Давно хотелось мне поговорить...” (Я5)*; Соловьев – “Говорят, что в недрах русской ...

* При метрической разметке прозаического текста использовались методики, описанные в работах: Красноперова М. Модели лингвистической поэтики. Л., 1979; Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 138-146.

Здесь и далее в статье используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и их аналогов в прозе: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей (или в прозе – четыре стопы условного хоря подряд).

Значком “+” обозначаются группы строк разного размера (Я4+3 – четырехстопная и трехстопная ямбические строки одна за другой).

Значком “/” отделяются друг от друга условные стихотворные строки; при этом метрическая часть прозаического текста дополнительно выделяется курсивом.

(Х4); Айхенвальд – “Ключ к поэзии Тютчева дал Вл. С. Соловьев...” (Ан4); Брюсов – “Книжка в триста небольших стихотворений...” (Х6); Ходасевич – “Тютчев был одним из самых // замечательных русских людей...” (Х4+Ан3). Статья Айхенвальда к тому же и завершается ямбическим фрагментом: “Великое, как солнце, существует для всех”.

Обращает на себя внимание тот факт, что в статьях о поэте используются – как это видно уже из начальных отрывков – не только самые распространенные тютчевские размеры – двухсложники (прежде всего, ямбы, занимающие в его ритмическом репертуаре 81 %, и хорей, доля которых – более 15 %*, но и все остальные силлабо-тонические метры. Так, уже на первой странице статьи того же Айхенвальда мы обнаруживаем их все один за другим: “...не захватывал таинственной основы...” (Х6); “Тютчев слышал и видел в природе...” (Ан3); “быть может, в том и заключается его...” (Я6); “что он никогда и не будет закончен” (Амф 3) и т. д.

Однако интереснее всего посмотреть, как метризуется проза, попадая в зону контакта со стихотворной речью. Мы рассматривали в качестве таких зон абзацы (прозаические строфы), непосредственно предшествующие цитатам и следующие за ними. Элементарные подсчеты показали, что метрически упорядоченные фрагменты встречаются и в тех, и в других строфах достаточно часто: перед цитатами в диапазоне от 50 (у Некрасова) до 96% (у Брюсова) случаев, после – от 61 (у того же Некрасова) до 89% (у Фета). Чаще всего появляется метр перед стихами у Брюсова (96%), Фета (89%) и Айхенвальда (84%); реже – у Соловьева (70), Ходасевича (63) и Некрасова (50). После стихов показатели плотнее: у Фета – 89%, у Брюсова – 86, у Айхенвальда – 84, у Соловьева – 80; у Ходасевича – 63, у Некрасова – 61. Таким образом, менее всего метризуется проза в статьях Некрасова и Ходасевича, более всего – у Брюсова и Фета. Интересно при этом, что среди десяти статей Соловьева о поэзии его работа

* Подробнее об этом см. нашу статью: Стихотворные цитаты в критических статьях В.Соловьева // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. Материалы Десятых Лосевских чтений. М., 2004 (в печати).

о Тютчеве имеет максимальные показатели метризации в пределах ближайших абзацев.

Если рассмотреть далее случаи, когда метрические отрезки в прозе непосредственно предшествуют стихотворной речи или следуют сразу за ней, нетрудно убедиться, что здесь картина несколько меняется: на первое место выходит Айхенвальд (63% метрических контактов перед стихом, 58 – после), за ним идут Соловьев (40-60), Фет (39-44) и Брюсов (46-36); Некрасов (28-22) и Ходасевич (25-13) и здесь заметно отстают, хотя и меняются местами. Пример такого “стыка” метров при переходе от стиха прозе в статье Соловьева –

“Вот отчего нам ночь страшна (Я4).

“День” и “ночь”, конечно, только / видимые символы...” (X4+3).

В ряде случаев можно говорить о появлении своеобразной метрической рамы, окружающей стихотворную цитату с двух сторон; см. например, в статье Айхенвальда: *“Вообще, надо лишь человеку сказать заветное слово,*

– И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его.

Значит, в недрах вселенной таятся еще неведомые миры...”; здесь четыре строки четырехстопного ямба окружены условными строками четырехстопного анапеста.

Наконец, особенно интересными представляются те случаи, когда метр, возникающий в прозаической части статьи, совпадает с метром цитаты. В нашем материале таких случаев тоже достаточно много: у Соловьева такие совпадения наблюдаются в 40% случаев до стиха и в 55 – после, у Брюсова – соответственно, в 61 и 29, у Айхенвальда – в 52 и 32, у Фета – в 39 и 44. Значительно меньше совпадений обнаруживается у тех же Некрасова (33 – 16) и Ходасевича (25 – 13). Хотя и среди них находятся вполне выразительные примеры – например, у Некрасова: *“Вот несколько стихотворений, которые подтверждают нашу мысль:*

Утро в горах

Лазурь небесная смеется...” (Я4)

или у Ходасевича: “Но своего истинного и исключительного величия достигал, *когда внезапно открывалось* ему то, чего “умом не понять”, когда не дневной ум, но “ночная душа” вдруг начинала жадно внимать любимой повести

Про древний хаос, про родимый!” (тоже Я4).

Но самый знаменательный вариант – совпадение метра при непосредственном контакте стихотворной цитаты и случайного метра в прозе, чаще всего создающее своеобразный эффект перетекания прозы в стих и обратно. Именно здесь обнаруживается абсолютное лидерство Айхенвальда, как известно, прославившегося своим умением изображать в своих критических эподах стиль (а значит – и ритм) произведений описываемого автора. При этом очень часто в контактных зонах стихотворной цитате непосредственно предшествуют фрагменты из стихов Тютчева. В целом же (с учетом цитат в прозаической записи) метр прозы переходит в стиховой у Айхенвальда при непосредственном контакте в 47% случаев, а поддерживает стихотворный – в 11%. Несколько меньше этот показатель у Брюсова (36 – 11) и Фета (17 – 33), еще меньше – у Некрасова (16 – 16), Соловьева (20-10) и Ходасевича (25 – 0).

Приведем несколько примеров подобного перетекания. Так, в статье Соловьева четырехстопный ямб возникает сначала в прозе, а затем подхватывается в стихотворной цитате: “*расцветченная и / позолоченная вершина, / а не основа мироздания:*

*На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов”.*

Аналогичным образом в статье Фета пятистопный ямб прозы продолжается в цитате: “*остановиться на прелестном образе:*

*“Фонтан журчал; недвижимо и стройно
Соседний кипарис глядел в окно”*

(здесь наиболее интересен контраст ритмических форм: трехударной “прозаической” в статье и четырехударной в стихотворении).

Если стихотворной цитате предшествует несколько условных разноstopных строк, может возникать своего рода вариативность при выделении их stopности:

“Наконец, он и прямо исповедует свою/ любовь к природе / в восторженных стихах:

*Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-земля!”* (из статьи Брюсова).

Не менее выразительно выглядит подобное перетекание и после цитаты. Например, у Фета после стихотворения Пушкина:

*“Отрада бедная в судьбе моей унылой,
Останься век со мной на горестной груди...”*

С готовым чувством бесконечной грусти и покорности приступает поэт к сожжению письма”;

после стихотворения Тютчева:

*“В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...”*

Не продолжая выписки, заметим, что не только каждое стихотворение, почти каждый стих нашего поэта дышит какою-нибудь тайной природы, которую она ревниво скрывает от глаз непосвященных”. Ср. У Брюсова:

*“Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей.
Любовь для Тютчева всегда страсть...”*

Айхенвальд, как уже говорилось, часто использует в контактных зонах прозы точные или слегка перефразированные строки Тютчева:

И в стихотворении Mal'aria он говорит, что даже любит / сие незримо / во всем разлитое, таинственное зло —

*В цветах, в источнике прозрачном как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе Рима!*

В одном случае случайный прозаический метр оказывается связанным со стихотворной цитатой еще и при помощи случайной же рифмы – интересно, что происходит это как раз в рассуждении Фета о “гармоническом слиянии” в стихотворении “Последняя любовь” двух размеров:

*“О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...”*

И не отыскивал поэт...”

В этом случае Фет невольно заключает дольниковую строку Тютчева в раму Я4, словно бы возвращая цитируемому стиху утраченную меру; однако более широкий контекст позволяет говорить о том, что в отрывке, окружающем “нерегулярную” цитату происходит такое же, как в ней, “гармоническое слияние” различных метров:

“Также гармонически сливаются (X5) (на 77 стр., LXVII) в стихотворении “Последняя любовь” (Я6) два различных размера (Ан2):

*“О, как на склоне наших лет (Я4)
Нежней мы любим и суеверней...” (Дол4)*

И не отыскивал поэт (Я4) тех мужественных созвучий, которые так энергично разбивают / последний стих (Я6+2) (стр. 51, XLIII):

*“Ах, и не в эту землю я сложил
То, чем я жил и чем я дорожил” (Я5).*

В этом отрывке перед нами – целая сюита различных метров, причем ее “прозаическая” часть парадоксальным образом оказывается более урегулирована, чем дисгармонический тютчевский дольник, крамольная свобода которого компенсируется метрической упорядоченностью фетовской прозы.

В целом можно констатировать, что стихотворная цитата чаще предваряется возникающим в прозе метром в статьях Брюсова, Айхенвальда, Ходасевича и Некрасова, а поддерживает его – в статьях Фета и Соловьева. При этом как общая степень насыщенности критической прозы метром, так и метрическая активность контактных зон значительно превышают средние по-

казатели “естественной” метричности, характерной для всякого русского прозаического текста.

Таким образом, можно считать предложенную нами гипотезу о непосредственном ритмическом (проявляющемся в метризации) воздействии стихотворной цитаты на прозаический текст, включающий ее, более или менее убедительной.

Цитированная литература

1. Баевский В. С. Стихотворная цитата в тексте // Русская филология. Ученые записки Смоленского гуманитарного университета. – Смоленск, 1994. – Т. 1.
2. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем в 15 т. – Л., 1990. – Т. 11. Кн. 2.
3. Фет А.А. Сочинения: В 2 т. – М., 1982.
4. Соловьев В.С. Литературная критика. – М., 1990.
5. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. – М., 1994.
6. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1975. – Т. 6.
7. Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. – М., 1991.
8. Новинская Л.П. Метрика и строфика Ф.И. Тютчева // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М., 1979.

Анотація

У статті висувається та підтверджується гіпотеза про безпосередній ритмічний вплив віршових цитат на прозаїчний текст, що підлягає метризації, яка перевищує середні показники.

Annotation

The article puts forth and substantiates the hypothesis of the immediate rhythmic influence of the poetic quotes on the prosaic text, which acquires metric properties, exceeding the average indices.

*Стаття надійшла до редакції 17.11.03
Статья поступила в редакцию 17.11.03*

УДК 82.08

Іванченко Л.В.

МІФ ПРО НІЧ (Ф.І. ТЮТЧЕВ ТА Б.-І. АНТОНИЧ)

Тема даного дослідження нав'язана критичною літературою, в якій привернуло увагу те, що, говорячи про творчість і Б.-І. Антонича, і Ф. Тютчева, дослідники вживають поняття “міф”, “міфологізація”. Такі відмінні художні світи – і подібна не часткова, але фундаментальна характеристика. Отже, постає питання, яке ставить проблему у загальному вигляді: завдяки яким культурним механізмам відбувається перетинання творчих пошуків авторів, що належать до різних епох та різних національних менталітетів*. Хоча, як показує В.Кожинів, час між поколіннями – поняття, притаманне швидше свідомості, аніж реальності [1, с.7-8]. Тим більше це слушно, коли взяти до уваги долю творчої спадщини Ф.Тютчева, яка актуалізувалася на межі століть, набувши значення предтечі символізму. Культурологічний рівень пов'язує вказану проблематику з актуальним науковим завданням. Щоб зробити розмову більш конкретною, ми обрали тему, спільну для обох поетів, яка посідає важливе місце в їхніх художніх системах. Це тема ночі. Нічна символіка характеризується загальністю і багатством. Пов'язана з антропоцентричною філософією, вона стає адекватним вираженням онтологічної проблематики і щоразу виявляє глибину полярного значення. Тому образ ночі з більшою чи меншою частотністю зустрічається у творчості багатьох митців. І не випадковим стає те, що для поетів, які не стикалися ні в реальному, ні в художньому житті, образ ночі стає наскрізним, а тема ночі набуває ключового значення. Отже, зіставлення образу ночі у поетичному доробку Ф. Тютчева та Б.-І. Антонича стало метою нашої статті. Далі викладено основний матеріал дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

* Немає жодних відомостей про те, що Б.-І. Антонич був знайомий із поетичним доробком Ф. Тютчева.

Дана проблема раніше не ставала предметом спеціального дослідження. На межі XIX-XX ст. критика осмислювала філософський зміст поезії Тютчева у дусі естетичних теорій кінця століття; все наполегливіше говорилося про Тютчева як предтечу символістів, все частіше писали про потяг поезії Тютчева до ночі, хаосу, безумства і т.п. Критики намагались підкреслити нічне, зловісне у спрямуванні думок і почуттів поета. Поезію Тютчева називали “поезією ночі”, а самого поета жертвою безодні таємниць і безкінечності. Особливу увагу Тютчеву приділяли В. Соловйов, С. Франк, Д. Дарський, В. Брюсов, О. Блок, А. Бєлий. Час не охолодив науковців: згідно вказівнику І.О. Корольова та О.О. Ніколаєва, на 1973-ій рік дослідницький каталог нараховує 2585 назв. Тому зауважимо лише, що наукове вивчення поетичної спадщини вже з кінця XIX століття намагалося подолати однобічність трактування. Бо хоча ніч є одним з центральних понять художнього світу Тютчева, намагання наблизити поета до символістів, виділяючи світ нічного таємничого хаосу в його поезії, натрапляє на опір художнього матеріалу. Поняття ночі відіграє важливе значення при з’ясуванні філософських заasad його світогляду, але не набуває домінантного значення.

Коли говорити про художній світ Тютчева, то образ ночі важливий не лише як вираження гармонії між думкою і почуттям, натхненням і свідомістю, що підкреслив В. Соловйов. Хоча втілення у чуттєвих образах вищої істини наблизило тютчевську творчість до модерної поезії. В. Соловйов виводив специфіку поезії Тютчева, більше того, розумів як джерело змістовності і читацької принади усвідомлення і відчуття “темного коріння світового буття” [2, с. 288]. І саме ця риса, на його думку, зумовила особливе місце поета у всій російській літературі і стала “ключем до всієї його [Тютчева] поезії” [2, с. 288].

До того ж, у даній роботі важливо, що ніч, точніше протиставлення дня і ночі – традиційна для романтизму тема – дає можливість побачити і зв’язок із традицією, і зародження нових рис, які знайдуть свій розвиток у мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Час, простір і людина у творах нічної тематики – це ті аспекти, які дають можливість побачити специфіку художнього світу.

Споглядання нічної природи з його асоціативним характером людської душі і природного життя у Ф. Тютчева ми зустрі-

чаємо в небагатьох віршах, зокрема “Здесь, где так вяло свод небесный”, “Песок сыпучий по колени”, “Вчера в мечтах обво- роженных” тощо.

Темпоральне означення “ніч” поглиблює свою семантику, набуваючи ознак символу однієї з сторін буття. Ліричний суб’єкт Тютчева відмежовує нічний світ від денного, виділяє його як час особливого душевного стану і особливого стану всесвіту:

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу;
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.
(“Видение” [3, с. 40])

Картина ночі подана дуже урочисто, що пояснюється як поетичною традицією розмови на серйозну тему, так і авторською емоційністю. Урочистість створюють універсалізація подій, образи давньогрецької міфології і загальне відчуття причетності до сакрального. Містичне відчуття природи зближує вірш із романтичною традицією. Тютчев відчуває появу граней всесвіту як рідкісне одкровення, видіння, властиве лише обраним і пророкам. У даній поезії знімаються просторові межі. Буття сконцентроване у єдиній точці – безпосередня даність у поетичному теперішньому, що поряд із поняттям хаосу є аллюзією ідеї животворення. Тютчев звертається до образу платонівського діалогу “Федр”: боги і людські душі їдуть на святковий бенкет до самого краю небесного зводу на колісницях із чудовими конями. З’яви і дива постануть перед душами людей і богів у споглядальному трансі. А “всесвітнє мовчання” – обов’язковий елемент божественного споглядання (про це згадує зокрема Плотін). Світ як побачений у пророчих снах образ переносить деміургічний акт Бога у духовну сферу людини: романтична творча людина відкриває дива і з’яви у хаосі підсвідомого. Постає топографічна вертикаль: між нижнім небут-

тям і горішнім істинним буттям світ граничного згущення, яке супроводжує перехід з одного стану в інший.

Тема таємничої ночі одержує у Тютчева нове звучання завдяки поняттю хаосу. Не зважаючи на те, що у наведених рядках порівняння поєднує ніч з хаосом, тотожність цих понять не є однозначною, оскільки над водною стихією хаосу – його антипод небо, причал Творця. Друге поняття нічного світу, важливе для розуміння Тютчевської лірики, – сон. Семантичні комплекси “хаос” і “сон”, які самі характеризуються багатством смислів, органічно вливаються у тематичне коло, витворюючи цілісний образ ночі.

Поняття “сон” у Тютчева підкреслює інший стан порівняно з реальністю або актуалізує привабливу для романтиків тему несвідомого. Саме значення темного прихованого життя людської душі – тієї безодні, що сягає первісних інстинктів і хаотичного стану, наближає сон до ночі. Змалювання світу у стані нічного сну впливає з тютчевського розуміння ночі як стихії хаосу, яка вдень оповита золотим килимом світла (“покров златотканый”, “золотой ковер”), а після заходу сонця поглинає усі прояви природного життя. Сон як процес, при якому свідомість поступається місцем підсвідомості, постає виявом іманентної ірраціональності ночі:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь и – звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

(“Сны” [3, с. 52])

Якщо образ сну відіграє у Тютчева швидше метафоричну роль, то образ хаосу має тісний зв'язок із міфологією. Хаос, що міститься в глибинах світобудови і є підвалиною людської особистості, – важлива тема, введена поетом у російську художню свідомість. Про страшну неосяжну таємницю, яку природа приховує від людини, Тютчев говорить у багатьох поезіях, які прямо або опосередковано пов'язані з нічною тематикою (“О чем ты воешь, ветр ночной...”, “Вечер мгlistый и ненастный...”, “День и ночь” та інші). Дуже часто реалізується первісне значення поняття “хаос” – “безодня”, яке завжди семантично пов'язується із підсвідомістю, безкінечністю, неосяжністю. Поет переступає за

межі первісної гармонії природи і вдвляється, а точніше, вслуховується у хаос – ту глибіню світової ночі, в якій тонуть усі барви, форми, акорди: “И бездна нам обнажена // С своими страхами и мглами...” [3, с. 113].

З імпресіоністичної спрямованості лірики Тютчева, яку відзначають дослідники прямо чи опосередковано, випливає наступна особливість. Для нього ніч – це насамперед звуковий образ, що пробуджує творчу інтуїцію (пластичність образу *невідомого* має свою специфіку). Яскравим прикладом є вірш “Ночные голоса” (у деяких виданнях назва подається за першим рядком):

На мир дневной спустилася завеса;
Изнемогло движенье, труд уснул...
Над спящим градом, как в вершинах леса,
Проснулся чудный, еженочный гул...

Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном. [3, с.89]

Важлива деталь, підкреслена Ю. Лотманом: “Гул” у Тютчева незмінно позначає ентропію звука” [4, с. 574]. Це зумовлено внутрішньою логікою поетичної моделі: ентропія підвищена, коли бракує інформації.

Нічний світ Тютчева – персоніфікований тому, що він безпосередньо пов’язаний із внутрішнім світом ліричного суб’єкта. Пластичність розгорнутого образу Тютчева збагачує емоційне наповнення символу і привносить визначеність семантики. Коли поет звертається до образних аналогій, він розширює асоціативні зв’язки власного тексту, вводячи у нього і значення першоджерела символу, але і символ, вступаючи у нові парадигматичні зв’язки змінює своє наповнення. При розв’язанні теми життя та смерті (фізичної, або духовної) Тютчев звертається до традиційних поетичних образів дня і ночі, сну і безодні. Ніч – явище, протиставлене дню, небуття. Тому це слово найчастіше позбавлене означень. Натомість його парадигма (тінь, морок, темрява,

темрява нічна, сон), елементи якої можуть виступати синонімами, витворює цілісний емоційний і семантичний образ.

Образ ночі живить енергія антиномій. Тютчев чутливий до полярних сторін дійсності. Темпоральне протиставлення ДЕНЬ – НІЧ пов'язане у Тютчева з іншими опозиціями, зокрема, ЛЮДИНА-ПРИРОДА, ЖИТТЯ-НЕБУТТЯ, СВДОМЕ-ПІДСВДОМЕ. Ці опозиції, посівши чільне місце у новітній культурі, зумовлюють актуальність творчості Тютчева. Просторово-часовий вимір елементів опозицій є дуже показовим і заслуговує на окреме дослідження. Зазначимо лише, що дочасовий хаос породжує свідомість, а безкінечність породжує час. А де ж місце людини? Картина змінюється залежно від того, що домінує у свідомості: чи автор цілком занурюється у стихію індивідуалізму чи, навпаки, людська особистість блідне на тлі грандіозності світобудови. У вірші “Смотри, как на речном просторе...” виявляється подвійність тютчевського ставлення: настрої виявляється не конгруентним щодо бажання злитися із безоднею, при чому нівелюється людська особистість і душа. День, на думку Тютчева, прекрасний і благодатний, але ніч з її страхами і тінями автономна щодо дня. Вона приваблива (“Дай вкусить уничтоженья” [3, с. 90]) і жахлива одночасно. Оскільки ніч – це стихія для ліричного суб'єкта Тютчева, то не має сенсу пізнавати її таємниці. Прилучитись до таємничих глибин космічного життя означає “слиться с беспредельным” (“О чем ты воешь, ветр ночной”). Жага злиття породжена відчуттям, що людська душа – “в узах заключенный дух”, який “на волю просится и рвется”. Хаос уявляється первинним, джерелом усякого буття, з якого постає і сама природа. Хаос – сутність, а природа – його вияв. Небажання заблукати в небутті робить для Тютчева хвилини, коли “за оболочкой зримой” можна побачити темну сутність природи, її самість, є бажаними і цінними. Ніч страшна, бо невідомо, що у ній, і водночас вона бажана.

Постійна загроза дифузії зі світом, відчуття нетривкості людського становища у світобудові (“И ропщет мыслящий тростник”) породжують онтологічну напругу, що зумовлює наявність бінарних опозицій у художньому світі Тютчева: це спосіб самовизначення у позачасовій і позাপросторовій світобудові. З іншого боку, згадувана подвійність ставлення і бачення себе і

свого місця, відсутність опозицій у позалюдському світі призводять до їхнього взаємопроникнення і взаємовизначеності.

Архаїчні образи, повнота зовнішнього враження і внутрішнього відчуття; цілісність і близькість внутрішнього відчуття змалюваного, яке автор вміє пробудити в читачеві, дають підстави говорити про міфотворення Тютчева. Вадим Кожинов вважає міфотворче бачення – передумовою справжнього мистецтва (це здатність поєднати у творчому пориві всю повноту людського буття – від фантазії дитинства з її необмеженою волею до спокійної дещо відстороненої мудрості старої людини) [1, с. 34].

Поет і філософ Володимир Соловйов, розмірковуючи над близькістю Тютчева до свідомості ХХ століття, наголошує, що для нього природа – жива, одухотворена істота. Її образи не просто потрібні для розкриття думок про людину, її складного внутрішнього світу, але вона живе своїм власним життям. І вже людина не підкорює природу, а стає частиною її, більше того, прагне гармонійного злиття.

Домінування натурфілософської проблематики є також характерною рисою лірики західноукраїнського поета Богдана Ігоря Антонича. Протягом свого короткого віку, подібно до Тютчева, він був знаний у колі сучасників, які постійно цікавились літературним процесом: читачів, критиків та діячів на ниві української та польської культури. Нецікавий для радянської цензури Антонич протягом кількох десятиліть згадувався лише літературознавцями діаспори і був ще раз “відкритий” сучасними дослідниками, яких привабила непересічність його таланту, одночасний зв’язок з українською традицією та модерністичними пошуками. Для Б.-І. Антонича ніч також є одним з полюсів його поетичної системи, який допомагає досягнути світоглядну характеристику ліричного суб’єкта.

Різні смислові шари образу ночі накреслились вже у першій збірці “Привітання життя”. При цьому виділяються такі значення. По-перше, ніч постає як елемент системи романтичної образності, тло, на якому розгортаються незвичайні події (приклад – “Балада про тень капітана”, де навіть саме авторське жанрове визначення підкреслює зв’язок твору з романтичною традицією). Вже на цьому смисловому рівні помічаємо певну різницю між поетичними світами. Антоничу притаманний раціоналізм, який не порушує цілісно-

ті змалювання душевних порухів, у Тютчева ж навіть конкретика образів підкорена вираженню ірраціонального. Зіставлення, порівняння, паралелі Тютчева, пробуджуючи в читача щоразу нові асоціації, розкривають не просто стан душі, а пульсацію, внутрішній рух життя. Зіставлення душевних станів людини з природними явищами завжди було в поезії, “зображення незримих, найпотаємніших порухів душі крізь зриму діалектику явищ природи – це те, що поезії дав Тютчев” [3, с. 27].

По-друге, образ ночі в Антонича відбиває прадавнє людське відчуття порухів підсвідомості. Ніч – пора, коли неспокій піднімається із дна душі, зринають у свідомість усі не сповнені бажання і невимовна підсвідома туга охоплює серце (стан, коли ця туга перероджується у лють від неспроможності щось змінити передано у вірші “Собака й місяць”; поезія “Лунатизм” – напружений монологічний вилив лунатичного відчуття влади місяця: художнє відбиття зв’язку людської психіки із місячними ритмами).

І, нарешті, важливе семантичне навантаження несе зв’язок образу ночі з процесом творчості “...заслониш очі тишею, немов руками, а тоді почувеш спів, почувеш вірші” (“Вірш про вірші”) [5, с. 55]. Ніч – час натхнення, коли слова самі приходять до душі, і серце поетове стає, мов переповнена чаша: виникає потреба перелити їх у вірші. При цьому для розуміння антоничевої ночі варто звернути увагу на *два моменти*: з темою ночі пов’язується біблійний мотив одкровення: “Я ждав так довго, я ждав на хвилю ту, як врешті зрозумію життя таємний глузд” – “Об’явлення” [5, с. 56]. Це одне. Другий важливий момент ми зустрічаємо аж у третій збірці “Три перстені”: поезія – “похмуре мистецтво” [5, с. 94]. Що означає цей перефраз? Життя у серці перетворюється на пісню. Пісня (музика) – щось невимовне, невисловлюване наповнює поетову душу, потребує виходу. Свідомість, щоб досягнути щось, все намагається оформити у вигляді слова. Але, щоб добрати відповідне слово, розуміння має бути первинним. Тут виникає протиріччя, яке непокоїть поета. Тому пристрасно й вимогливо шукає він відповіді в природі, місті й людині, щоб втамувати спрагу знання. Власне останні два смислових прошарки – людська підсвідомість і проблема творчості –

поглиблюються у подальших збірках поета і, синтезуючись, народжують міфосвіт* Антонича.

Нічна скупість форм зумовлює напружену концентрацію думки над сутністю буття. Якщо у Тютчева на перший план виступає персоніфікація оточуючих реалій, явищ (яка зокрема досягається і через образи античної міфології), метафоризовані елементи урочистих процесій, то Антонич бачить нічний світ крізь призму української міфології. Для прикладу візьмемо поезію “Знак дуба”:

За греблею трьох днів і трьох ночей, де вир заляклий,
безодня зелені в півсоннім півбутті безкрая.

Прив’язані до пнів, попутані вітри й бог ляку,
столиций, хитрий бог, що все нове обличчя має.

Приземні блискавиці-змії сковзають пнями,
слизькими від роси, що молоком холоне в склицю.
Ніч марнотратна нищить надмір форм, як зайві плями,
лиш дуб, мов скнара, береже монет зелених листя.

Зоря на промінь сперлась, мов на кий, стоїть над яром,
де борсуком у лігві зло сховалось і притихло.
Чадять урочища мокравин, цвіль кадить рудим пожаром,
а ніч, як чорний буйвіл, в рогах місяць – шерсті віхоть.

Безумна безліч форм. Багатство, що призначене для мар,
А ввиш пустеля неба – людський ляк і захват, мертве світло,
Лиш дуб – рослинний лев, над лісом гордий і скупий монарх,
Підводить вранці сонця жезл над марнотратним світом.

[5, с.173]

Полісемантичність образів, їхній зв’язок з народною традицією разом із наголошенням іншого, специфічного стану світу (“півсонне півбуття”) відмежовують змальований світ від реального. Ми бачимо, як через тотемічну значимість образів відбувається сакралізація нічного світу. Часова циклічність і універсальність зображення поглиблюють зв’язок із міфом. Щододалі ав-

* Поняття, введене Мариною Новиковою [6, с. 93].

тор поглиблює цю особливість, поетична уява долає лінійність часу, що викликає асоціації з міфом. Для Антонича ніч – це інший бік життя, коли під сонячною оболонкою проступає бездонна глибінь сутності. У Тютчева ми знаходимо зовсім інші зв'язки із реальністю. Хоча ніч у нього зриває благодатний покров із денного світу, нічний світ розгортається, як правило, у іншій площині, ніж реальність: він або підноситься угору, і тоді відчуваємо прилучення до чогось світлого, навіть сповненого святості, або заглиблюється у мікрокосм, актуалізуючи темні хаотичні образи, одночасно жакливі і привабливі, як шлях до гармонії парусника Лермонтова. В Антонича немає подібного розшарування. Але є те, що пов'язує сприйняття ночі обома поетами, – розуміння її як істинного стану буття, відчуття зв'язку із першопочатком.

У міфології хаос позначає невпорядкований стан матерії, поєднання початку та кінця, принцип безперервного. Це всезагальне становлення, в якому не можна виокремити жодної форми. Але змальоване поетами – це не лише відчуття, це зримі образи. Тому можна зробити висновок, що в обох поетів ніч – це світ на межі хаосу і ладу. Це підтверджує позиція ліричних суб'єктів з їхньою пізнавальною настановою. Але у гносеологічній проблемі ми натрапляємо на розбіжність: для Тютчева світ принципово непізнаний, для Антонича ж пізнання – надмета ліричного суб'єкта. І це закономірно. Адже поети належали до різних культурних контекстів. Антонича вже характеризувала нова свідомість. Для нього іманентною була закладена символістами впевненість у здатності мистецтва зазирнути далі й глибше емпіричного знання. Звідсіля й палке прагнення ліричного суб'єкта віднайти слово, “яке б дорівнювало чомусь більшому, ніж воно саме” [7, с. 6]. І прагнення це пов'язане з пошуками міфу кризовою свідомістю. Поетичний матеріал дозволяє стверджувати про творення гармонії художньої дійсності на противагу негармонійному реальному світу: мається на увазі, зокрема, цикл “До музи” із першої збірки, друга книга “Велика гармонія” і останній розділ “Книги Лева”. У Тютчева зовсім інший спосіб побудови художнього світу. Він ґрунтується на прагненні відтворення миті або процесу, який відбувається у душі людини, як це ми бачимо у наведеному прикладі, де поетичний сюжет створює проро-

цьке відчуття. Або ж, іноді разом з тим, цей таємничий порух відбувається у природному житті: так у “Видінні” людина вловлює стан всесвіту, і налаштувавшись на природну хвилю, стає причетною до світової таємниці.

Крім усього сказаного, у гносеологічній проблематиці є ще один ключовий момент. Більшу частину лірики і Ф. Тютчева, і Б.-І. Антонича дослідники відносять до філософської. І це безперечно. Коли мова заходить про “поетичну міфологію”, також ця теза обґрунтовується і підкріплюється поетичним матеріалом. Але у подібному випадку виникає принципове протиріччя, оскільки аналітично-пізнавальна діяльність не тільки не дорівнює, але і протистоїть синтетичному міфологічному сприйняттю. Дослідниця О.К. Созіна вносить суттєве уточнення, спираючись на класику романтизму. Її зауваження про те, що у поетичному світі суб’єкт не пізнає, а усвідомлює себе, і, власне, суб’єктом є свідомість, що себе усвідомлює, знімає протиріччя.

Новоєвропейська філософія розчленувала світ, обмеживши пізнання. Але доба романтизму висунула на перший план нову форму знання альтернативну аналізу. “У творчості Тютчева, – пише Созіна, – синтетична форма знання виявляється у споглядально-інтуїтивному чуттєвому сприйнятті світу (вчувствованні в мир), насамперед – світу природи, космосу. Кінцевим результатом синтетичної діяльності розуму є не руйнування світу, але його креаціоністське творення – творення світу як міфу” [8]. Найдавніша форма світу міф стала адекватною формою кожного значного поета другої половини ХІХ – початку ХХ століття (Г.П. Козубовська). Таким чином можемо твердити, що художня свідомість російського і українського поетів засвоїла суб’єктно-об’єктну тотожність, обґрунтовану Шеллінгом, зближивши таким чином поетичні системи, які відокремили час і культурне середовище. Вірші Тютчева і Антонича розповідають про певні події з життя свідомості, засвідчені ліричним суб’єктом. Якщо узагальнити, то подія фактично одна – одкровення буття. При цьому особливе місце в обох поетів посідає розмова поета із всесвітом. Хвилини осяяння – це не споглядання, а саме розмова. Поет прилучає читача до істини (хоча ситуація розповіді не обов’язково акцентується), і в цьому полягає

його особлива місія у світі. Причому напруга обов'язку позначилася на всій творчості Антонича.

Якщо нічний світ Тютчева знаходиться у стані сну – цій протилежності реальності, основою якої є людська пам'ять і, як правило, переживає момент осяяння, то Антонич відкриває для читача місячний світ, який подібно до місяця розчиняється у сонячному світлі, як розповідач. Для нього немає питання “що відбувається?”, тому нічний світ наповнений реаліями і якостями. Але для нього є питання “навіщо?” “який смисл має круговерть існування?” Питання про те, що для людини, яка тимчасово живе на Землі стає запорукою безсмертя, об'єднує мислителів. У цьому ракурсі важливим постає співвідношення категорій часу і вічності. Пластичне відтворення конкретних явищ у Тютчева завжди підкорене експресивній настанові, у Антонича зображення більш об'єктивоване, це певним чином “річ у собі”, яка будучи частиною внутрішнього життя ліричного суб'єкта, розширюється до поняття середовища і витворює власні закони, яким підкорюється ліричний суб'єкт Антонича. Спостереження над природним життям – універсальна форма пізнання власної особистості, більше того, цілісність людини перевіряється близькістю до природи.

Саме намагання осмислити буття в усіх його проявах робить, на нашу думку, правомірним зіставлення художніх світів російського і українського поетів. Адже обидва поети створюють відчуття таємниці, безмежності світу, його неоднозначності. Вони проникають у внутрішній світ людини, відкривають нам самих себе.

“Якщо окремі поети і цілі літературні напрямки переходять від одного типу смислоутворення до іншого, то для Тютчева характерно, часто у межах одного вірша, поєднання найрізноманітніших й історично несумісних поетичних систем. Одні слова в нього несуть бароково-алегоричну семантику, інші пов'язані з романтичною символікою, треті активують міфологічний шар значень, що оживлює риси глибокої давнини, четверті з виключною точністю і простотою позначають світ речей в його предметній конкретності” [4, с. 560]. Ці слова Ю.М. Лотмана, на нашу думку, пояснюють, чому читацький досвід поєднує твори, незалежні один від одного. Зв'язок між цими текстами не уявний і не випадковий, а витворений смисловими прошарками, які належать до різних культурних традицій і породжують художній діалог.

Підсумовуючи все сказане, варто зробити певні узагальнення. Висновком з даного дослідження стали наступні положення:

1. Ніч – один з центральних образів поетичної системи як українського, так і російського автора. Ніч – гранично напружений час внутрішнього життя ліричного суб'єкта, тому й такий важливий. Це пограничний період між хаосом і явою, між свідомістю і підсвідомістю, між людиною і всесвітом. На відміну від Тютчева у Антонича немає повної гармонії між натхненням і роздумами, бо перехід від відчутого до почутого занадто болісний.
2. В поезії Ф. Тютчева та Б.-І. Антонича знаходимо подібні грані нічної тематики, але цілий ряд особливостей зумовлює своєрідність і непересічність образу. Навіть одні і ті ж самі поняття мають різне наповнення, як то нічні страхи в Антонича пов'язані із прищепленими у дитинстві забобонами щодо невідомого, у Тютчева це страх перед самим собою, безоднею власної душі.
3. Образ ночі виявляє неподібність ліричних суб'єктів і способу організації художнього світу поетів, не зважаючи на звернення до одних і тих самих традиційних понять і образів.
4. Нічна тематика у Тютчева – вплив передромантичної, і ширше – культурної, традиції і водночас глибинне особистісне відчуття. В Антонича це поняття внутрішнього життя, яке пов'язавшись із традиційним народним світоглядом, сакралізувалось.
5. Міфологізація відбувається як завдяки введенню міфологічної образності (характерно, що у Тютчева це образи грецької міфології, в Антонича – слов'янської), так і завдяки настанові на універсалізацію змальованого.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку пов'язані із більш детальним дослідженням елементів літературних напрямків, що вплинули на творчість українського та російського авторів (зокрема, романтизм і бароко), а також виявленням спадкоємності художніх напрямків.

Цитированная литература

1. Кожин В.В. Пророк в своем отечестве (Ф.И. Тютчев и история России XIX века). – М., 2001.
2. Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990.

3. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2-х т. –Т. 1. Стихотворения / Вст. статья Л. Кузиной и К. Пигарева. – М., 1984.
4. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб, 1999.
5. Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998.
6. Новикова М. Міфосвіт Антонича // Сучасність. – 1992. – № 9.
7. Пайман А. История русского символизма. – М., 1998.
8. Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. http://poetical.narod.ru/statii_s/tytchev1.htm

Аннотация

Данное исследование посвящено сравнительной характеристике художественных миров российского поэта XIX века Ф.И. Тютчева и западно-украинского поэта XX века Б.-И. Антонича. Основой для такого сопоставления послужила философичность лирики поэтов с их одновременной способностью создавать “поэтическую мифологию”. Автор пытается отследить те культурные механизмы, которые сделали возможным пересечение в читательском опыте наследия поэтов, живших в разной временной и культурной среде. Исследование выполнено на материале стихотворений ночной тематики, которая занимает важное место в художественной и мировоззренческой системе авторов.

Annotation

The given research is devoted to the comparative characteristic of the art worlds of the russian poet of XIX century F.I.Tyutchev and the western-ukrainian poet of XX century B.-I. Antonych. As a basis for such comparison has served lyrics philosophy of poets with their simultaneous ability to create “poetic mythology”. The author tries to trace those cultural mechanisms which have made possible crossing in reader's experience of a heritage of the poets living in the different time and cultural environment. Research is executed on a material of poems of night which subjects takes the important place in art and world outlook system of authors.

*Стаття надійшла до редакції 14.11.03
Стаття поступила в редакцію 14.11.03*

ТЮТЧЕВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭЗИИ К.Д. БАЛЬМОНТА

В творчестве К.Д. Бальмонта, одного из ярчайших представителей поэзии русского символизма, обнаруживается глубокий интертекстуальный пласт, связывающий его поэзию с поэзией предшествующей эпохи, в частности – с творчеством Ф.И. Тютчева. Мы остановимся на анализе взаимосвязей основных мотивов поэзии Бальмонта к. XIX – начала XX века с поэзией Тютчева. При этом важно, не разделяя на циклы и сборники, рассмотреть творчество Бальмонта как единый Текст, элементы которого не только взаимодействуют внутри него, но и вступают в диалог с другими Текстами, культурами, впитывая в себя их “слово” и делая его своим.

При таком подходе становится особенно очевидным, что символист Бальмонт не только вступал в диалог с различными культурами в своих художественных текстах, но и обладал диалогическим сознанием, связывающим различные культурные тексты в единый Текст. Особенно актуальным для Бальмонта оказался диалог с поэзией Тютчева. Влияние Тютчева на поэзию символистов отмечалось исследователями, но творческие связи Тютчева и Бальмонта еще не были предметом специального исследования. Сами символисты называли Тютчева “предсимволистом”. Бальмонт вступил в диалог с Тютчевым, пытаясь ответить на вопросы, поставленные поэтом в его творчестве, и по своему развил идеи Тютчева в своих стихотворениях. Символистов, в том числе и особенно Бальмонта, на первом этапе творчества привлекала импрессионистическая составляющая творческой манеры Тютчева, на чем, например, акцентировал внимание В. Брюсов: “Пушкин умел определить предметы по их существу; Тютчев стремился их определить по их впечатлению, какое они производят в данный миг” [1, с. 217].

Свое восприятие полноты жизни, бытия, воплощенное в образах природы, Тютчев стремился запечатлеть через оттенки

настроения, малейшие изменения внешнего мира, созвучные глубинным движениям его души:

Так, в жизни есть мгновения –
Их трудно передать,
Они самозабвения
Земного благодать...

[2, с. 108]

Поток сгустился и тускнеет,
И прячется под твердым льдом,
И гаснет цвет, и звук немеет...

[2, с. 54]

Соединение звука и цвета, попытка передать полноту одного мгновения – это признаки импрессионистической манеры письма. Бальмонт в своей статье “Несколько слов о символистской поэзии” отмечал: “Импрессионизм...суть нечто иное как психологическая лирика” [3, с. 466]. Интуитивно, с помощью анализа собственных мимолетных впечатлений, можно приблизиться к сути вещей. Сравним с приведенными выше отрывками из Тютчева бальмонтовское восприятие мира:

Все, на чем печать мгновенья,
Брызжет взором откровенья.
Веет жизнью вечно цельной,
Дышит правдой запредельной.

[4, с. 51]

Свежий запах душистого сена мне напомнил детские дни.

[4, с. 36]

Бальмонт через синкретичное постижение внешнего мира пытается проникнуть в полноту бытия, в вечность, “в невозможное”:

Ветра вечернего вздох замирающий.
Полной Луны переменчивый лик.
Радость безумия. Грусть непонятная.
Миг невозможного. Счастья миг.

[4, с. 35]

Бальмонту было всегда свойственно стремление к “стихийным” символам – символам природных и космических сил. В первый период творчества Бальмонта эти символы только намечаются, а во второй период (сб. “Горящие здания” (1900), “Будем как Солнце” (1903), “Только Любовь” (1903)) получают полное развитие. В них жизненная и творческая активность поэта выразилась по-новому. Здесь Бальмонт предстает как человек стихии, подвластный ей и ее признающий. Он сам – стихия. Ему любо принимать разнообразнейшие лики, и в каждом лике он самотождественен. Он льнет любовно ко всему, и все входит в его душу, как солнце, влага и воздух входят в растение. Любимыми символами поэта становятся символы стихий, составляющих первоэлементы мироздания: Солнце (огонь, пламя, костер, звезды); Земля (пустыня, равнина, горы); Вода (Океан, море, водопады, реки, озера, пруды); Воздух (ветер, буря, грозы, гром). Образы-символы стихий в поэзии Бальмонта часто рождают прямую ассоциацию с тютчевской лирикой. Тютчева интересуется бытие и составляющие его элементы, которые находятся как бы в постоянной борьбе противоречий.

Показательным примером тютчевского интертекста в поэзии Бальмонта является мотив одной из модификаций стихии воздуха – ветра, который Бальмонт избирает темой диалога с Тютчевым, точнее, с его стихотворением “О чем ты воешь, ветр ночной?”. Двучастная композиция стихотворения представляет ситуацию диалога:

О чем ты воешь, ветр ночной?

О чем так сетуешь безумно?..

[2, с. 54]

Тютчев соединяет контрастные понятия: “понятым языком” твердится о “непонятной муке”, страшные песни – это любимая повесть. Поэт проводит параллель: стихия – человек, ветер – душа, вводя при этом для определения последней пары единый эпитет “ночной”: “ветр ночной”, “душа ночная”. Здесь ветер – не легкая стихия, проявление жизни, а враждебная всему живому сила, изменчивая, противоречивая (“странный голос твой,/ То глухо жалобный, то шумно”), родственная непонятной стихии хаоса. В.Н. Касаткина отмечала: “Для Тютчева ХАОС –

тоже стихия, но не материальная, земная, как вода, огонь, воздух, а противоположная матери-земли”. [5, с. 26]

Ветер является не менее важным символом и у Бальмонта. Поэт писал: “Мне понятны вершины, я на них всходил, мне понятно низкое, я низко падал, мне понятно и то, что вне пределов высокого и низкого. Я знаю полную свободу...” [6, с. 39] – удивительное признание, так напоминающее по своей сути стихию ветра, столь же свободную, вмещающую в себя безмерность всего мира. “Играющий ветер” – символ несвязанности, свободы сил – сквозной образ-мотив в творчестве Бальмонта:

Я жить не могу настоящим,
Я люблю беспокойные сны...

Я в бегстве живу неустанном,
В ненасытной тревоге живу...

(стихотворение “Ветер” [6, с. 28])

В одноименном стихотворении из сборника “Будем как Солнце”:

Ветер, ветер, ветер, ветер,
Ты готов опять вспорхнуть.
Стой! Куда, неугомонный?
Вечно – прямо, снова – в путь.

[6, с. 98]

Стихотворение “Заветы бытия”:

Я спросил у свободного ветра,
Что мне сделать, чтоб-быть молодым.
Мне ответил играющий ветер:
“Будь воздушным, как ветер, как дым!”

[6, с. 99]

И таких примеров великое множество. Но удивительно близким Тютчеву по своему содержанию и интонации является стихотворение Бальмонта “Я вольный ветер, я вечно вею”. Прибегая к прямой цитации, Бальмонт открывает сборник эпигра-

фом, взятым из стихотворения Ф. Тютчева "Видение": "Есть некий час всемирного молчания". Таким образом, поэт отсылает нас к тютчевскому тексту и делает это осознанно, задавая "тютчевский" тон всему сборнику. Лирический герой стихотворения "Я вольный ветер, я вечно вею" вступает в диалог тютчевского стихотворения "О чем ты воешь, ветер ночной?" и пытается по своему ответить на поставленный лирическим героем Тютчева вопрос. При этом получается ситуация двойного диалога: прямой диалог тютчевского героя с ветром и диалог Бальмонта с Тютчевым, опосредованный поэтическими текстами. На вопрос: "О чем ты воешь, ветер ночной?" Бальмонт отвечает: "Я вольный ветер, я вечно вею..." – заменив эпитет "ночной" на "вольный", потому что его пространство и время – не только ночь, а вся вечность, все живое, что он "лелеет", "ласкает", о чем "взывает". Ветер описан через дыхание, дуновение, как символ с множеством значений. Дуновение, вздох, дыхание, движение – связаны с принципом жизни, животворящим духом. Выстраивается ассоциативная цепочка: "воздух-дыхание-дух". Ветер "вздохнув немеет", ему даже внемлет "лазурь немая", он – "духовная стихия", начало всего живого (если рассматривать ветер как одну из модификаций стихии воздуха). У Тютчева ветер "ночной", связанный с хтоническим началом, с ночью, которая вместе с ХАОСОМ является прародительницей сущего.

С греческого языка Хаос переводится как "зев", "зеваю", "зияю" и означает "разверстое пространство" [7, с. 583], что сродни стихии воздуха. Сущность Хаоса заключается в двух первоосновах – в воздухе (ветре) и в воде. У Бальмонта ветер – изменчивый ("взметаю тучи", "расту циклоном", "и снова легкий, всегда счастливый"), но и "нежный", "счастливый", "легкий", духовный и вечный, веящий "забвеньем".

Таким образом, Бальмонт подводит нас к основной теме в творчестве Тютчева, с которой и пытается полемизировать с позиций своего времени, -- к теме зарождения мироздания и микрокосма человеческого "я", помещенного в этот макрокосм, находящегося в постоянном диалоге с собой и миром, с одной стороны, и созвучным ему, с другой. У Тютчева погружение в бездну мироздания – это и погружение в бездну человеческой души, где происходит постоянное противопоставление Хаоса и гармо-

нии. Бальмонт в анализируемом стихотворении уходит от этого противоречия, его ветер – высшая сила, изменчивая, властная, но счастливая, находящаяся в вечной гармонии с мирозданием.

Еще один мотив, конструирующий поэзию Бальмонта и Тютчева, – мотив Ночи, неразрывно связанный с упомянутыми выше стихиями, в частности, со стихией Хаоса. И здесь Бальмонт “подключает” свою концепцию к тютчевской, придавая тютчевской теме новое звучание.

Для Тютчева ночная стихия – темная, страшная сила, “мертвый час”. Когда она “густеет”, “беспмятство давит сушу”. Ночь – “гремящая тьма”, “бездна”, “с своим страхами и мглами”. Хаос сочетается с беспмятством, со сном:

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспмятство, как Атлас давит сушу...

[2, с. 34]

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами...

[2, с. 40]

При этом Тютчев сочетает стихию Хаоса со сном, забвеньем. Сон здесь становится градацией смерти, ночного мира, а бес-телесная, мертвая, ночная стихия страшна для человека. Поэтому он как “сирота бездомный” стоит “лицом к лицу пред пропастью темной”, поэтому душа, сердце человека быются “на пороге как бы двойного бытия”. Человек так же раздираем противоречием, как и весь мир, как стихии – он бытийствует и в том мире, и в этом.

Бальмонт также воспринимает ночь как символ, связанный с основанием мироздания. Но его ночь – это не мрак, не страх, это что-то совсем иное:

Погрузились мы в море загадочных снов,
В царстве бледной Луны...

Как отрадно в глубокий полуночный час
На мгновенье все скорби по-детски забыть...

[4, с. 30]

Полночной порой загорится Луна,
Душа непонятной печали полна...
[4, с. 33]

Ночь Бальмонта многолика. Она проявление успокоения, отрады, уводящей в царство снов, что сродни Тютчеву, у которого категория сна сопровождает мир ночной; она наполняет душу “непонятной печалью”, она же может заставить человека трепетать в преддверии ночи:

Вечерний час – предчувствие полночи.
– В предчувствии полночи душа дрожит.
[4, с. 35]

Лишь иногда в тревожный час ночной
Невольно ум в тоске изнемогает...
[4, с. 32]

Бальмонт опосредованно отсылает нас к предшествующим образам, сюжетам, мотивам тютчевского поэтического текста, проявляющимся на различных уровнях – содержательном, сюжетном, интонационном. Это реминисценция основных мотивов творчества Тютчева, но развернутая более широко, всеохватывающе. Ночь Бальмонта тоже наполнена таинством, заставляющим трепетать душу, наполнена тайной, скрывающей основные тревоги и страхи человека. Но при этом уход ночи и приход дня вызывает грусть в душе лирического героя:

Вся природа казалась больною
И как будто молила меня,
И грустила, прощаясь с Луною,
В ожидании знойного дня.
[4, с. 33]

Грусть героя связана с потерей открывшегося знания, с тоской о небе, о том мире:

Душа непонятной печали полна,
Исполнена дум несказанных,
Тех чувств, для которых названия нет...
[4, с. 33]

Душа погружена в бездну бытия, открывающегося на стыке двух миров – ночного и дневного. Именно потому, что человек находится “на пороге двойного бытия” (а существование на пороге невозможно), он пытается сделать свой выбор. Одна из главных оппозиций в творчестве Бальмонта – “свет-тьма” – расширяет символическую образность его произведений до космической всеохватности. Выстраивается вертикаль: “бездна-человек-небо”, где от основ мироздания, с его хаосом и гармонией, человек пытается вырваться к небу, к свету. У Бальмонта этот выход в царство света, к “бесконечной красоте” совершается, потому что мраку дана власть лишь на мгновение, чтобы созрела “новая волна” возрождения:

Мир исполнен восхищенья миллионы лет,
Видя тайну превращенья тьмы в лучистый свет.
[4, с. 47]

Подобный мотив, но с иной интоницией, можно уловить и в стихотворении Тютчева “Последний катаклизм”:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них.
[2, с. 35]

По мнению Платона, ХАОС – это место разделения и расчленения стихий. Тютчев тоже говорит о “новом возрождении”, но с совершенно другим оттенком смысла: в последний миг разрушения мира все опять покроет первобытный океан, но это уже не будет темное начало, ассоциирующееся с Хаосом, это будет проявление высшей силы, проявление “божьего лика”. Таким образом, над темнотой все равно воссияет свет.

Мы попытались проанализировать лишь некоторые мотивы тютчевского интертекста в поэзии К.Д.Бальмонта. Одна из его особенностей – открытость. В поэзии Бальмонта происходит слияние голосов Тютчева, Бальмонта и читателя-интерпретатора, выявляющего эту взаимосвязь, что способствует рождению нового Текста, новых в нем смыслов.

Цитированная литература

1. Корецкая И. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России к. XIX – н. XX вв. – М., 1975.
2. Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. – М., 1986.
3. Русская литература XX века. – Л., 1991.
4. Бальмонт К.Д. Светлый час. Стихотворения и переводы. – М., 1992.
5. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И. Тютчева. – М., 1978.
6. Бальмонт К.Д. Стихотворения. – М., 1990.
7. Мифологический словарь. – М., 1991.

Анотація

Стаття присвячена аналізу інтертекстуальних зв'язків і дослідженню основних мотивів та образів-символів у поезії Ф. Тютчева та К. Бальмонта.

Annotation

The article is dedicated to the analysis of intercontextual bonds, fundamental motives and image-symbol investigation in Tyutchev's and Balmont's poetry.

*Стаття надійшла до редакції 11.12.03
Стаття постуила в редакцію 11.12.03*

ПРОБЛЕМА ХАОСА: Ф. ТЮТЧЕВ И РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ

Как известно, модернистское мировоззрение исходит из мирообраза хаоса. “Художник ощущает необходимость вывести порядок из хаоса” (И. Стравинский), “Автор – глаз, созерцающий хаос” (А. Белый) – все эти высказывания о том, что предпосылкой создания художественного произведения является хаос.

Что же такое хаос? В.Н. Топоров описывает данное явление следующим образом: “К характеристикам хаоса, регулярно повторяющимся в самых разных традициях, относится связь хаоса с водной стихией, бесконечность во времени и пространстве, разъятость вплоть до пустоты или, наоборот, смешанность всех элементов (аморфное существование материи, исключаящее не только предметность, но и существование всех стихий и основных параметров мира в его раздельном виде), неупорядоченность и, следовательно, максимум энтропических тенденций, то есть абсолютная изъятость хаоса из сферы предсказуемого (сплошная случайность, исключаящая категорию причинности)”. [11, т.2, с. 581]. Отсюда видно, что хаос представляет собой множественность, некоторые характеристики которой взаимозаменяемы, а иные противоречат друг другу (как связь с водной стихией и разъятость вплоть до пустоты).

Понимание хаоса неоднородно уже в античности. Во-первых, существует мифологическое восприятие хаоса как источника, как энергии порождения. Само слово произошло от древнегреческого корня *chaos* – зеваю, разеваю. Зияющее пространство, бездна, может быть пустой и заполненной, локализованной и нелокализованной, в ней может происходить зарождение новой жизни и разрушение. В античной мифологии хаос – источник параллельного процесса теогонии и космогонии, его существование в прошлом, в настоящем же чувственном космосе он существует в виде хтонических существ вроде титанов, киклопов, которых Зевс заточил в Тартар, что можно трактовать

как замкнутый до поры, но грозящий вырваться в любую минуту хаос. У Гесиода в “Теогонии” хаос помещен среди первопотенций наряду с Геей, Тартаром и Эротом. Данная трактовка хаоса отрефлектирована у орфиков, где он представляет собой звено в порождении Хронос – Хаос – андрогин.

Другая трактовка хаоса – физическая, философская, представлена, в частности, у Платона (первоматерия) и Аристотеля (место, где находятся физические тела). С данными концепциями соотносится трактовка хаоса у стоиков – как “место, вмещающее в себя целое” (Секст Эмпирик), как вместилище вещей.

В древнегреческом понимании хаоса, таким образом, присутствуют два аспекта: вмещение и порождение, и они взаимосвязаны и взаимообусловлены. У древних римлян хаос видится прежде всего в его разрушительной сущности. Так, Сенека говорит, что хаос – это “бездна, где все рушится и тонет”.

Далее хаос актуален для мировоззрения барокко, – там очень мощно обнаруживается его присутствие в реальном бытии, но осознание этого оборачивается столь же мощным призывом к человеческому духу сконцентрировать свои творческие усилия и попытаться его познать, гармонизировать (при полном сознании, что эти усилия могут оказаться безрезультатными). У романтиков же присутствие хаоса представляется о более явным, чем в барокко, и творческая личность отличается прежде всего “чутьем к хаосу” (Шеллинг) и в природе, и в собственной душе. Это чутье у романтиков усиливает творческий импульс. В модернистском осмыслении хаоса существуют обе эти тенденции – и барочная, и романтическая – и данная категория приобретает универсальный характер.

Описанная выше множественность пониманий категории хаоса свидетельствует о том, что реальный хаос, хаос как таковой вряд ли можно себе представить, находясь в пределах человеческой мысли и человеческой культуры.

Сама мысль о хаосе, определение его – уже структурирование, вычленение, полагание предела, то есть нечто хаосу противоположное. Точно так же точно так же и переживание, “след смысла в бытии” (М.М. Бахтин), как только направляется на хаос, сразу же превращает хаос в нечто совершенно иное, потому что оно представляет собой его эмоциональное включение в

систему связей, свойственную данному индивиду. То есть хаос существует и помимо человека, там, где есть хаос, – человека нет, и наоборот: там, где есть человек, – нет хаоса. Поэтому все, что человек говорит о хаосе, – есть его окультуренные формы.

Человек начинает думать о хаосе тогда, когда подходит к определенной границе, за которой – он ощущает – наступает ли его несуществование, или же существование в совершенно иной, непредставимой для него системе координат. Актуализация хаоса связана с нахождением на культурном и личностном рубеже, который проблематизирует связь между человеком и тем, что находится вне его, когда вся внешняя реальность ставится под сомнение и воспринимается как угроза самому существованию человека, одновременно и сам человек становится для себя и проблемой, и угрозой. В данной ситуации попытки осмыслить, то есть окультурить хаос органически связаны с активизацией человеческого творчества, особенно художественного, и в акцентировке его универсальной мирозозидающей роли (очень характерна концепция барочного теоретика искусства Э. Тезауро, считавшего метафору способом познания мира).

Так как данная категория является способом познания непознаваемого, а познание, как правило, движется от известного к неизвестному (как смерть обычно определяется через различные способы жизни), то и хаос в дальнейшем развитии культуры определяется не субстанционально, а скорее атрибутивно (через его отдельные признаки, не противоречащие человеческой культуре – например, бесконечность) и обстоятельственно (в плане его местонахождения) – и прежде всего в соотношении с его противоположностями – гармонией, культурой.

Целью данной работы является сопоставление трактовки хаоса в поэзии Ф. Тютчева и в философских трудах младших символистов – Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока.

По мнению ряда исследователей, хаос – одна из главнейших категорий мировидения Ф. Тютчева. Именно таким образом определяется хаос в его поэзии. Об “особого рода взаимодополнительности” [1, с. 15] хаоса и космоса говорит С.Н. Бройтман. Ю.М. Лотман пишет о взаимосвязанности гармонии и хаоса в природном мире: “... хотя природа имеет два лика, хаотический и гармонический, – свой язык, оказывается, присущ обоим ...

возможно общение между хаотической природой человеческой души и природным хаосом. Более того, человек может понимать и тот и другой их них” [2, с. 155]. В данном случае проявился общий подход Ю. М. Лотмана к культуре как к системе знаков: человек и природа находятся в чисто механическом соответствии и контактируют друг с другом как шифр и ключ к шифру, хаос в человеке взаимодействует с хаосом в природе, гармония – с гармонией. В этом плане гораздо более адекватным тютчевской поэтической системе представляется подход М.М. Гиршмана к произведению “как к эстетическому бытию-общению, осуществляемому в художественном тексте, но к тексту не сводимому” [3, с. 20] и его же утверждение о рождающемся в процессе этого общения “единораздельном слове хаос-мир, в котором содержится, из которого развиваются и в котором совмещаются противостояния и контрасты” [3, с. 24].

Следует отметить, что Ф. Тютчев имеет дело с окультуренным хаосом. Так, в оде “Урания” он пишет о Г.Р. Державине следующее: “Твоей всеильною рукою / Закрылись Януса врата”. Упоминание Януса – отсылка к “Метаморфозам” Овидия, где именно таким образом маркируется амбивалентная в плане разрушения и порождения сущность хаоса. Перед нами двойная отсылка (к Державину и Овидию), определяющая возможность постижения и окультуривания хаоса. Особенно четко данная закономерность проявляется в стихотворении “О чем ты воешь, ветр ночной?..”, на котором мы остановимся подробнее не только потому, что оно является одним из центральных в осмыслении интересующей нас темы, но и потому, что именно к нему чаще всего обращаются русские символисты.

В этом стихотворении хаос окультурен, что особенно ясно и видно в третьем четверостишии: “О страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый, / Как жадно мир души ночной / Внимает *повести* любимой!”. Хаос, как видим, проявляется в человеческом мире в сугубо человеческих и культурных формах – повести, песни. Конечно, нельзя сказать, что это человек таким образом преодолел хаос, ведь, как отмечает М.М. Гиршман в своем разборе данного стихотворения, создаваемая здесь созерцательная гармония “исключает участие, действие, действенную включенность в созерцаемое” [3, с. 25]. Песня и

повесть – не создание человека, но обращения в человеку хаоса на понятном ему, человеку, языке (“Понятным сердцу языком / Твердишь о непонятной муке”). Мука непонятна, а песнь страшна именно потому, что в них, несмотря на человеческое обличие, прозревается внечеловеческое, хотя и по-человечески оформившее себя бытие.

И в процессе развертывания стихотворения это человеческая оформленность как бы совлекается со стихии, и по мере этого совлечения из окультуренного хаоса рождается хаос подлинный, внечеловеческий (“О, бурь заснувших не буди – / Подними хаос шевелится!..”). Рождение этого хаоса – итог стихотворения, и естественно, что здесь оно кончается, потому что там, где есть хаос, – заканчивается человеческое слово, оно буквально в этот момент обрывается (начинающийся обрыв маркируется знаками препинания – дважды повторенный восклицательный знак вместе с многоточием). Следует отметить, что это прозревание сквозь окультуренный хаос хаоса реального, шевелящегося, оказывается возможным вследствие того “бессильного ясновидения”, о котором пишет Ф. Тютчев в одном из писем, то есть вследствие такого взгляда, который способен представить все происходящее в бытии как происходящее вне и помимо личности, вследствие взгляда, самоустраивающего человека из бытия, интенции неучастия. То, что Ф. Тютчев может увидеть и несуществование мира (“Последний катаклизм”), и несуществование человеческого “я” (“Бесследно все – и так легко не быть!”), обуславливает его провидение хаоса и как вмещающего в себя человека, и как полностью, во всей своей бесконечности вмещающего себя в человека.

Однако хаос в данном стихотворении соотносится со своей противоположностью: “... перед нами выстраивается и развертывается уникально тютчевская единое или едино-раздельное слово хаос-мир...” [3, с. 24]. Это означает, что не только мир присутствует в хаосе, но и хаос в мире существует. Например, в стихотворении “Как сладко дремлет сад темно-зеленый...” с явными аллюзиями на “Тени сизые смешались...”, хаос проявляется лишенным источника звучанием: “На мир дневной спустилася завеса, / Изнемогло движенье, труд уснул... / Над спящим градом, как в вершинах леса, / Проснулся чудный, еженочный

гул...” (Сравним: “Тени сизые смешались, / Цвет поблекнул, звук уснул. / Жизнь, движенья разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул”).

В этом единораздельном слове “хаос-мир” единым, то есть прилагаемым к обеим соединяемым категориям признаком является беспредельность. По сути, главный вопрос, перед которым стоит здесь человеческое сознание, звучит по-паскалевски: “Что значит человек в беспредельности?” и, как производный от предыдущего – “Что значит беспредельность в человеке?”. Как и у Паскаля, человек здесь находится между двумя безднами – бесконечностью и небытия. С одной стороны, “он с беспредельным жаждет слиться”, но, с другой стороны, как только возникает такая возможность, сразу же появляется мысль о самоуничтожении: “Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!” (слияние с беспредельностью естественным образом отменяет существование человеческой личности).

Человек, таким образом, оказывается тонким средостением между двумя беспредельностями, двумя стихиями – внутри и вовне. И в стихотворении “Сон на море”, и в стихотворении “Как океан объемлет шар земной...” сходное смысловое движение: человек одновременно созерцает внешнюю стихию (море, океан) и стихию свою, личную – сон. В развертывании стихотворения в обоих случаях стихия внешняя переносится во внутреннюю реальность личности. В “Сне на море” об этом сказано прямо “Две беспредельности были во мне, / И мной своевольно играли оне”. И в этом стихотворении явно на строящийся во сне мир накладывается проникающий в него хаос: “Я в хаосе звуков лежал оглушен, / Но над хаосом звуков носился мой сон”; “И мир подо мною недвижим сиял, / Но всей грезы насквозь, как волшебника вой, / Мне слышался грохот пучины морской” (обратим внимание на сходную со стихотворением “О чем ты воешь, ветер ночной?..” трактовку хаоса – это звуковая сторона природной стихии, “вой”). Созерцание внешнего хаоса, таким образом, оказывается фактом внутренней реальности, и когда Ф. Тютчев пишет: “И мы плывем, пылающею бездной / Со всех сторон окружены”, то понимать надо так, что “пылающая бездна” – это не только небо и океан, но и те же стихии внутри личности, и “со всех сторон” следует понимать более чем буквально.

но. Человеческая личность не вместилище, а стоящая на грани уничтожения и в то же время в этом своем стоянии бесконечно устойчивая граница между двумя беспредельностями.

Итак, Ф. Тютчев подходит к реальной границе бытия и человеческой личности. И действительно, в данной ситуации человеческое, и тем более поэтическое творчество кажется невозможным. Но поэт, прозревая нечто реальное, но невысказанное – хаос, отвечает ему деянием также невысказанным, но реальным – творчеством. Так, в стихотворении “Видение” Ф. Тютчев пишет: “Тогда густеет ночь, как хаос на водах, / Беспмятство, как Атлас, давит душу, / Лишь Музы девственную душу / В пророческих тревожат боги снах”.

Теперь перейдем к русским символистам. Сразу отметим, что данная категория, у Ф. Тютчева реализуемая в художественном целом, у символистов актуализируется и переходит в рефлексию внехудожественную, в философскую прозу. Поэтому в данной работе придется сопоставлять два разных типа речи, что в ситуации общего охудожествливания философии, свойственного серебряному веку, представляется хотя и проблематичным, но адекватным данному культурному контексту.

Впрочем, такое сопоставление начал уже Вл. Соловьев в статье “О красоте в природе”, и именно в интересующем нас аспекте. Полностью приведя стихотворение Ф. Тютчева “Как хорошо ты, о море ночное...”, Вл. Соловьев пишет: “Хаос, то есть само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическая ценность таких явлений, как бурное море, зависит именно от того, что под ними хаос шевелится” [4, т. 2, с. 362]. Обратим внимание на своеобразие цитирования разобранного выше стихотворения “О чем ты воешь, ветр ночной?..” – без кавычек. Дело не только в распространенности и узнаваемости данной цитаты, но и в том, что шевелящийся хаос здесь становится естественной и универсальной данностью, которую Вл. Соловьев эстетизирует, делая предпосылкой проявления красоты. В целом же, конечно, соловьевская концепция хаоса соотносится не только с Ф. Тютчевым, хотя безусловно ему близка ощущением антиномичности и универсальной динамики тварного мира. Именно здесь – сфера действия хаоса: “Хаос, т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безу-

мия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного, – вот глубочайшая сущность и мировой души, и основа всего мироздания” [5, т. 7, с. 125]. Это демоническое начало дробления и разложения является основой проявления божественного могущества, “борьбы Божественного Слова и адского начала” [6, с. 356]. Именно в этом динамическом плане творение является постоянным атрибутом бытия: “творение – есть постепенный и упорный процесс”, состоящий “во все более и более глубоком и полном объединении материальных элементов и анархических сил, в преображении хаоса в космос” [6, с. 356]; “Космический ум в явном противоборстве с первобытным хаосом и в тайном соглашении с раздираемой этим хаосом мировой душой ил природою, которая все более и более поддается мысленным внушениям зиждительного начала, творит в ней и чрез нее сложное и великолепное тело нашей вселенной” [4, т. 2, с. 388]. В этом отношении Вл. Соловьев в своей интерпретации хаоса безусловно близок античности (в ощущении хаоса как предпосылки созидания, рождения). С другой стороны, вертикально-иерархическое строение космоса явно античности чуждо. Интересно, что хаосу места в этой иерархии как будто нет, он разлит по всему тварному бытию, шеллингианская интуиция всеприсутствия хаоса, актуализация хаоса в “ночной душе” личности, безусловно роднит его с Ф. Тютчевым. Однако тютчевский трагизм у Вл. Соловьева снимается в своеобразном имперсонализме: “Самостоятельность или самосодержательность, нашей личности есть только формальная, действительно самостоятельной и содержательной она делается, лишь утверждая себя как подставку другого, высшего” [4, т. 1, с. 255]; “Отдаваясь этому другому, забывая о своем “я”, человек... на самом деле удерживает себя в своем истинном значении” [4, т. 1, с. 255]. Тютчевское стояние на границе, желание и невозможность полного растворения личности в бесконечности здесь трансформируется в выхождение личности за свои пределы. Двойственность личности, таким образом, сводится к единому началу, в то время как в сфере бытия эта двойственность оказывается непреодолимой: “Двойственность, несомненно, есть основной факт мировой жизни” [4, т. 1, с. 83].

Не только Вл. Соловьев, но и другие символисты обращаются к тютчевскому стихотворению “О чем ты воешь, ветр ночной?..”: “Дивиться ли тому, что столь многих смущает и безумит властно звучащая в его музыке песня древнего, родимого хаоса?” (Вяч. Иванов о музыке Скрябина – [7, с. 386]; “Художник не хочет видеть окружающего, потому что в душе его поет голос вечного, но голос – без слова, он – хаос души. Для художника хаос этот – “родимый хаос”, в закономерности природы внешней видит он свою смерть, там, в природе видимости – подстерегает его злой рок” [8, с. 337]; “В эпосе, в тревоге свадеб и битв – неустанных событий, прежде всего Городецкий видит спасительный маяк, без которого он потерял бы путь и заблудился бы в неверной и широкой своей стихии, в “родимом хаосе” лирики” (А. Блок о С. Городецком – [10, т. 5, с. 15].

Следовательно, идущая от романтиков мысль о соприродности хаоса творческой личности, о том, что художник чувствует присутствие хаоса и во внешней реальности, и в собственном внутреннем мире, является актуальной в данном культурном контексте. Обратим внимание, что рядом с хаосом здесь возникает близкое ему, но не тождественное понятие стихии, маркирующее именно присутствие хаоса в природном и человеческом космосе и являющееся поэтому способом окультуривания хаоса, то есть представлением его в культуре.

Ближе всего к человеческой жизни хаос у Вяч. Иванова, он буквально стоит за любым человеческим проявлением. Вяч. Иванов вообще не говорит о хаосе вне человека, в природном бытии, поэтому понятие хаоса у него синонимично понятию стихии – спонтанным проявлением человеческой души. Стихия здесь является, по-видимому, действием сверхличного в личности, именно поэтому она отождествляется с мистикой Диониса: “В этом стихийном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге” [7, с. 29]. Дионисийское, стихийное начало растворяет личность во всеобщем, и грань между дионисийской растворенностью и возвратом к собственному “я” оказывается тонкой и легко переходимой.

Хаос, стихия у Вяч. Иванова – не непосредственно бытийные категории, а в гораздо большей степени, чем у других символистов, претворены, окультурены, увидены сквозь призму чужих контекстов: через дионисийский миф, который, опять-таки, воспринят не непосредственно, а через Ницше, хаос воспринят им также через Ф. Тютчева, через Вл. Соловьева. Поэтому хаос, стихия у Вяч. Иванова противостоят не космосу бытия, а космосу культуры, хотя при этом стихия оказывается первичной: “*Всякая культура по отношению к стихии есть modus по отношению к субстанции*” [7, с. 362]. Это значит, что отношения между стихией и культурой носят органический характер, стихия может быть естественно претворена в культурный космос. Процесс этого претворения разворачивается в вечности, и, собственно; здесь на уровне культуры, как у Вл. Соловьева на уровне бытия, хаос, стихия оказываются источниками бытия, то есть создают основание для изменения наличного состояния культуры, для культуротворчества. Именно как взаимодействие и даже как взаимное стремление друг к другу начал стихии и культуры, варварства и эллинства, их взаимопроясняющее переплетение представляет Вяч. Иванов мировой культурный процесс в статье “*О веселом ремесле и умном веселии*”: “*И вечно повторяется старая сказка о похищении Елены дикими любовниками; вечно варвар Фауст влюблен в Прекрасную, и Хаос ищет строя и лика, и скиф Анахарсис путешествует в Элладу за мудростью строя и меры*” [7, с. 66].

Обратим внимание, что именно хаос “*ищет строя и лика*”, то есть он является активным, движущим началом, он бесформен сам по себе, но форма ему необходима. Отсюда у Вяч. Иванова следует взаимообусловленность дионисийского и аполлонического начал, которые суть проявления стихии и культуры. “*Аполлинийские – оформливающие, скрепляющие, центростремительные элементы личных расположений и влияний внешних были необходимы гению Ницше как грани, чтобы очертить беспредельность музыкальной, разрешающей и центробежной стихии Дионисовой*” [7, с. 28]. Характерно, что взаимодействие этих двух начал у него затем входит в виде составляющей во взаимоотношения варварства и эллинства – как уже было сказано, основных элементов мирового культурного процесса. В той

же статье “О веселом ремесле и умном веселье” он пишет: “Оба мира относятся один к другому как царство формы к царству содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис” [7, с. 64]. Итак, у Вяч. Иванова хаос соотносится с личностью, поэтому он не только окультурен, но и сам активно ищет претворения в культуру. У него с наибольшей четкостью отрефлектирована творческая продуктивность и одновременно опасность дионисийского растворения в стихии, чреватого потерей индивидуальности и реальных жизненных ориентиров. Отсюда вытекает органическая необходимость претворения поэтом собственного внутреннего хаоса в духовный космос, а затем, имея в душе этот претворенный хаос, он легче улавливает стихийные токи мироздания.

В отличие от Вяч. Иванова, А. Белый понимает под хаосом все бытие вне человека, вне его переживания и слова. Это понимание в статьях А. Белого выдержано абсолютно последовательно: и человек, и художник стоят перед “океаном бушующего хаоса” [9, с. 116], “бунтующим хаосом” [10, с. 202]. Именно поэтому для А. Белого мир непознаваем, и об иллюзорности всякого (и научного, и художественного) познания он говорит, исходя из хаотичности, стихийности, текучести реального мира: “Познающий есть всегда неопределенный рев бессловесной души, познаваемое – встречный рев стихий жизни, только словесный фейерверк, возникающий на границе двух непереступаемых бездн, создает иллюзию познания” [9, с. 438].

Таким образом, именно мировой хаос конституирует потребность в творчестве: “Лики этого творчества – игра солнечных лучей над океаном бушующего хаоса” [9, с. 111], он же рождает образы художественного творчества: “Содержание этих образов есть единство мирового хаоса и музыкальной стихии души, оно распадается на двоицу – на дух музыки и на безобразные хаос нас окружающего бытия, образ ложится над бездною хаоса, закрывая его от нас, как бы щитом, но содержанием своим он срастается с хаосом” [9, с.116]. Следовательно, творчество само по себе и художественное творчество хаоса отнюдь не отменяют, не преодолевают, лишь скрывают его (как у Ф. Тютчева День скрывает Ночь), но при этом хаос является для них порождающей прапочвой.

Эта универсальная порождающая сущность хаоса особенно глубоко осмысленна в статье “Эмблематика смысла”. Все основные категории бытия у А. Белого являются порождениями хаоса: “... первое лицезрение хаоса есть время; созерцание содержаний как вещей в себе есть пространство, вот почему в логическом распорядке это первое созерцание отображается как последовательность... все это – стадии падения в бездну хаоса, противопоставленную норме познания как Логоса” [9, с. 129]. Падение в эту бездну оказывается для человеческого сознания необходимым, так как все категории сознания образуются в результате этого падения: “Хаос создал все виды религий, все виды действительности, все виды предметов действительности” [9, с. 130]. Более того, хаос и человеческое познание оказываются необходимыми друг другу, и в процессе их взаимодействия А. Белый видит возможность их схождения в одну точку: “Только с вершин логического познания открывается вид на хаос, дается нам право переживать хаос, хаос становится критерием действительности. Только в воронке хаотического смерча самый хаос становится образом и подобием логического познания, познание оказывается пронизанным хаосом, хаос становится самой действительностью познания” [9, с. 130]. Отсюда, в принципе, недалеко до джойсовского хаосмоса, домашнего, прирученного хаоса постмодернизма. Однако хаос у А. Белого не может быть ни приручен, ни соединен с космосом. Даже в самой точке возможного схождения с космосом познания возникают отношения динамического соположения, хаос остается “бездной”, остается “бунтующим”. Личность, осуществляющая взаимодействие хаоса и космоса, должна находиться вовсе не на границе, а одновременно “на вершинах логического познания” и в “воронке хаотического смерча”, то есть внутри каждой из взаимодействующих категорий. В такой позиции личность не может сохранить свою цельность, откуда следуют лейтмотивные констатации разорванности современного сознания: “Мы – не мы вовсе, а чьи-то тени...”, “Где теперь цельность жизни, в чем она?”, “Никогда еще противоречия сознания не сталкивались в душе человека с такой остротой, никогда еще дуализм между сознание и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не были так отчетливо

выражены”. [8, с. 59, 29, 181]. Возможно, и его апелляция к Дионису также связана с мыслью о “разрыве ткани”, и, следовательно, для того, чтобы создать образ, познать мир, творческая личность приносит в жертву самое себя.

Итак, у А. Белого хаос представляется универсальной бытийной категорией, в нем актуализируется мифологическая интенция порождения. Однако создание из хаоса художественных образов не только не отменяет его существования, но лишь оттеняет его беспредельность, являясь, как у Ф. Тютчева, “покровом, раскинутым над бездной”. Данная модель взаимоотношений хаоса и космоса вызывает к жизни тютчевскую же антиномичность в осмыслении личности.

В отличие от А. Белого, у А. Блока категория хаоса относится лишь к природному бытию, причем не только вне человека, но и внутри него: “В хаосе природы, среди повсюду протянутых нитей, которые прядут девы-судьбы, нужно быть постоянно настороже; все стихии требуют особого отношения к себе, потому что все имеют образ и подобие человека” [10, т. 5, с.38]. Хаос и есть клубок запутанных, непредсказуемых связей между человеком и природой, то, что создает их изначальное единство. На этом изначальном единстве, по-видимому, и основывается мифологическое мирозерцание, здесь причина, из-за которой первобытный человек начинает осмысливать явления природы по аналогии с собой.

А. Блок исходит из дуализма хаоса и космоса: “Хаос есть первобытное, стихийное безначалие, космос – устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос, стихия таит в себе семена культуры; из безначалия рождается гармония” [10, т. 6, с. 161]; “Порядок – космос, в противоположность беспорядку – хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учат древние. Космос – родной хаосу, как упругие волны моря – родные грудам океанских валов” [10, т. 6, с. 161]. Здесь мы снова встречаемся с хаосом окультуренным, в трактовке данной категории античность воспринята через Вл. Соловьёва.

В приведенных выше словах А. Блока отчетливо видна, во-первых, противоположность этих двух категорий именно как состояний природного бытия – неупорядоченного и упорядоченного. Во-вторых, столь же четко здесь проявлено своеобра-

зие взаимоотношений хаоса и космоса. Если у А. Белого мы встречаем “освещение” то у А. Блока речь идет именно о снятии, точнее, о претворении хаоса в космос, которое становится возможным именно потому, что они родственны друг другу.

Однако это претворение не совершается раз и навсегда, хаос присутствует в реальности постоянно: “Просто нужно быть слепым духовно, не заинтересованным в жизни космоса и не чувствительным к ежедневному трепету хаоса, чтобы полагать, будто формирование земли идет независимо и своим чередом, никак не влияя на образование души человека и человеческого быта” [10, т. 5, с. 381].

Отсюда следует, что и процесс претворения хаоса в космос происходит постоянно и совершается в культуре, в искусстве: “Искусство есть только космос, творческий дух, оформливающий хаос (душевный и телесный мир). О том, что мир явлений телесных и душевных есть только хаос, нечего распространяться, это должно быть известно художнику. Строить космос можно только из хаоса” [10, т. 8, с. 362]; “Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного (а не в нем и не на нем) (данное: психология – бесконечна, душа – безумна, воздух – черный) творит космос” [10, т. 7, с. 220]; “Этот хаос, исказивший гармонию, требует немедленного оформливания, как жгучий жидкий металл, грозящий перелиться через край. Опытный мастер сейчас же направляет свои усилия на устройство этого хаоса” [10, т. 5, с. 161].

Как видим, мысль о претворяющей сущности искусства повторяется А. Блоком очень настойчиво. При этом, заметим, под хаосом понимается уже нечто другое: “мир явлений”, “душевный и телесный мир”, то есть то, что дано субъекту внутри и вовне его. Собственно, это лишь часть хаоса (хотя вряд ли можно дробить хаос). Речь идет о том, что есть органические взаимоотношения хаоса и космоса в ноуменальном мире, где процесс рождения, творения, упорядочивания происходит естественно, где действует Божественная сила, и, с другой стороны, есть хаос мира феноменального, мира явлений, где данный процесс осуществляет творческая личность. В том, что для А. Блока разделение на мир сущностей и мир явлений, мир ноуменов и мир феноменов существенно, вряд ли можно сомне-

ваться, не только потому, что это двоemiрие буквально носилось в воздухе, но и потому, что его первая юношеская поэма — о Платоне, а в статье “Крушение гуманизма” он пишет о Канте.

Собственно, этот процесс упорядочивания мира явлений творящим субъектом и создает человеческую культуру, почему А. Блок и употребляет понятия “культура” и “гармония” как синонимичные, подразумевая под гармонией прежде всего порядок (“из хаоса рождается космос, стихия таит в себе семена культуры” [10, т. 6, с. 161]).

Что касается взаимоотношения хаоса и стихии, то эти понятия у А. Блока не вполне тождественны. Надо сказать, что А. Блок размышляет о стихии гораздо больше, чем А. Белый и Вяч. Иванов. Данное понятие А. Блок прилагает прежде всего к природному, а затем уже к человеческому бытию: “Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями, он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой” [10, т. 6, с. 366]. Понятие стихии А. Блок связывает и с социальными явлениями, и с поэтическим творчеством.

Такая разноплановость связана, очевидно, с тем, что стихия представляет собой некое единое начало, проникающее собой и природное, и эмоциональное, и национальное, и творческое бытие. Стихия — это, конечно, не сам по себе первозданный хаос, но хаос сконцентрированный и действенный. Собственно, это действенное, преобразующие начало и приковывает к себе внимание А. Блока.

Осмысление А. Блоком этого понятия, на первый взгляд, выглядит противоречивым. С одной стороны, стихия органически связана с культурой. С другой стороны, стихия противоположна и даже враждебна культуре: “Перед лицом разбушевавшейся стихии приспущен надменный флаг культуры” [10, т. 5, с. 355]; “Всякий деятель культуры — демон, проклинаящий землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее. Сердце сторонника прогресса дышит черной мезтью на землю, на стихию, все еще не покрытую достаточно твердой корой” [10, т. 5, с. 356]. Дело не только в том, что во втором случае речь идет о “машинной” культуре, порывающей связи с природой, не прислушивающейся к голосу стихии (статья “Стихия и культура”), а в первом — о долженствовании, об идеальной перспективе

творческой личности (статья “О назначении поэта”). Тут сложность другого рода: речь идет об амбивалентности проявлений стихии, о ее сущностном безразличии к человеку и его миру. “Космос – родной хаосу”, но хаос не подозревает об этом родстве и, концентрируясь в стихию, сокрушает культурный космос. О приближении такого рода катастрофы и предупреждает А. Блок в статье “Стихия и культура”: “Так или иначе – мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилось стрелка сейсмографа. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком кружевном аэроплане, высоко над землею, а под нами – громыхающая и огнедышущая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы” [10, т. 5, с. 359]. Следует обратить внимание, как в этой статье пересекаются и взаимодействуют различные смыслы понятия “стихия”: действие уже свершившегося землетрясения – природной стихии – оказывается столь же разрушительным и непредсказуемым, как возможное действие стихии народной.

Но вот вопрос – почему “*всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушайте Революцию*” [10, т. 6, с. 20]? Ведь она – тоже природная стихия, и проявляется столь же катастрофично. И А. Блок не отворачивается от этого: “*Она сродни природе... Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное... Она легко калечит в своем водовороте достойного, она жестоко обманывает многих... но – это ее частности, того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда – о великом*” [10, т. 6, с. 12]. Как, опять же, для этически чуткого А. Блока гул “о великом” сочетается с обманом и разрушением? И еще более явно та же проблема в дневниковой записи 5 апреля 1912 год: “*Гибель Titanic’a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан)*” [10, т. 7, с. 139]. Все это – гибельные, разрушительные проявления стихии, все равно, природной или социальной, их невозможно предотвратить, их бессмысленно бояться. Блоковское отношение к стихии восходит, возможно, к пушкинскому: “*Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном урагане...*”, или же к тютчевскому: “*Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...*”

ваться, не только потому, что это двоемирие буквально носилось в воздухе, но и потому, что его первая юношеская поэма – о Платоне, а в статье “Крушение гуманизма” он пишет о Канте.

Собственно, этот процесс упорядочивания мира явлений творящим субъектом и создает человеческую культуру, почему А. Блок и употребляет понятия “культура” и “гармония” как синонимичные, подразумевая под гармонией прежде всего порядок (“из хаоса рождается космос, стихия таит в себе семена культуры” [10, т. 6, с. 161]).

Что касается взаимоотношения хаоса и стихии, то эти понятия у А. Блока не вполне тождественны. Надо сказать, что А. Блок размышляет о стихии гораздо больше, чем А. Белый и Вяч. Иванов. Данное понятие А. Блок прилагает прежде всего к природному, а затем уже к человеческому бытию: “Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями, он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой” [10, т. 6, с. 366]. Понятие стихии А. Блок связывает и с социальными явлениями, и с поэтическим творчеством.

Такая разноплановость связана, очевидно, с тем, что стихия представляет собой некое единое начало, проникающее собой и природное, и эмоциональное, и национальное, и творческое бытие. Стихия – это, конечно, не сам по себе первозданный хаос, но хаос сконцентрированный и действенный. Собственно, это действенное, преобразующие начало и приковывает к себе внимание А. Блока.

Осмысление А. Блоком этого понятия, на первый взгляд, выглядит противоречивым. С одной стороны, стихия органически связана с культурой. С другой стороны, стихия противоположна и даже враждебна культуре: “Перед лицом разбушевавшейся стихии приспущен надменный флаг культуры” [10, т. 5, с. 355]; “Всякий деятель культуры – демон, проклинаящий землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее. Сердце сторонника прогресса дышит черной мезью на землю, на стихию, все еще не покрытую достаточно твердой корой” [10, т. 5, с. 356]. Дело не только в том, что во втором случае речь идет о “машинной” культуре, порывающей связи с природой, не прислушивающейся к голосу стихии (статья “Стихия и культура”), а в первом – о долженствовании, об идеальной перспективе

творческой личности (статья “О назначении поэта”). Тут сложность другого рода: речь идет об амбивалентности проявлений стихии, о ее сущностном безразличии к человеку и его миру. “Космос – родной хаосу”, но хаос не подозревает об этом родстве и, концентрируясь в стихию, сокрушает культурный космос. О приближении такого рода катастрофы и предупреждает А. Блок в статье “Стихия и культура”: “Так или иначе – мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилось стрелка сейсмографа. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком кружевном аэроплане, высоко над землею, а под нами – громыхающая и огнедышущая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы” [10, т. 5, с. 359]. Следует обратить внимание, как в этой статье пересекаются и взаимодействуют различные смыслы понятия “стихия”: действие уже свершившегося землетрясения – природной стихии – оказывается столь же разрушительным и непредсказуемым, как возможное действие стихии народной.

Но вот вопрос – почему “всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушайте Революцию” [10, т. 6, с. 20]? Ведь она – тоже природная стихия, и проявляется столь же катастрофично. И А. Блок не отворачивается от этого: “Она сродни природе... Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное... Она легко калечит в своем водвороте достойного, она жестоко обманывает многих... но – это ее частности, того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда – о великом” [10, т. 6, с. 12]. Как, опять же, для этически чуткого А. Блока гул “о великом” сочетается с обманом и разрушением? И еще более явно та же проблема в дневниковой записи 5 апреля 1912 год: “Гибель Titanic’a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан)” [10, т. 7, с. 139]. Все это – гибельные, разрушительные проявления стихии, все равно, природной или социальной, их невозможно предотвратить, их бессмысленно бояться. Блоковское отношение к стихии восходит, возможно, к пушкинскому: “Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном урагане...”, или же к пюгчевскому: “Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...”

Кроме того, в статье “Интеллигенция и революция” А. Блок подчеркивает преобразующий характер действия стихии: “Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым, чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью” [10, т. 6, с. 12]. Но эти объяснения лежат на поверхности. Более глубинной причиной, на наш взгляд, является своеобразное положение стихии между двумя мирами. Ведь борьба хаоса и космоса происходит в мире ноуменальном, мир же феноменов – “лживая, скучная, безобразная наша жизнь” – или лишенный напора привычный хаос, или, в крайнем случае, пошлый порядок в котором нет ничего от космоса. Стихия же – прорыв ноуменального мира в феноменальный, и поэту важно ощутить само присутствие мира ноуменов, пусть даже одной его стороны – хаоса, пусть даже ценой собственной гибели.

Итак, у А. Блока сохраняется соловьевская реалистичность, бытийность в осмыслении хаоса, также как и противостояние хаоса и космоса. При этом осуществляется проникновение хаоса в жизненную реальность, А. Блок ощущает присутствие хаоса в обыденной человеческой жизни. Хаос не только приближается к жизненной реальности, но и конкретизируется, приобретая форму стихии, отчего так напряженно и повторяется мысль о претворении хаоса в художественном космосе. У А. Блока доведено до предела романтическое ощущение всеприсутствия хаоса, поэт – “сын гармонии” – творит в мире, где гармонии места нет, постоянно видя “чудовищное жизни” [10, т. 5, с. 161]. Не только вовне, но и внутри себя он не может не ощущать отсутствие гармонии как непоправимую личную утрату, но одновременно и не может не вслушиваться в жизненный хаос. Вслушивание это прежде всего приводит к предельно острой постановке проблемы мира, где неотличимы “ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба” [10, т. 5, с. 346]. Эта неопределенность, текучесть вызывает к жизни поэтическое творчество как органическую необходимость внесения закона и меры, то есть закономерности, на основе которой восстанавливается целость бытия.

Следует отметить, что у русских символистов категория хаоса оказывается в основании своеобразной парадигмы: именно

он мотивирует актуализацию древнего магического слова, апелляцию к заклинательной силе слова и, следовательно, проявленности в нем музыкальной стихии. (Обратим внимание, что и свойственную символистам и воспринятую от Вагнера трактовку музыки не просто как искусства, а как стихийного начала, заложенного в бытии, в природе, также можно прочесть и у Тютчева: “Так – гармонических орудий / Власть беспредельна над душой / И любят все живые люди / Язык их темный, но родной. / В них что-то стонет, что-то бьется, / Как в узах заключенный дух, / На волю просится, и рвется, / И хочет высказаться вслух...” (Ю. Ф. Абазе) Музыка в этом стихотворении своим воздействием разительно напоминает хаос в уже разобранным стихотворении “О чем ты воешь, ветер ночной...” – и звуковыми ассоциациями, и энергийными проявлениями, и соединением чуждости и родственности).

Отсюда далее возникает проблематизация творческой личности и ее отношений с мирозданием, а также целый ряд культурных концепций (борьба духа музыки и цивилизации А. Блока, эллинизм и варварство Вяч. Иванова и т.д.) – так формируется мирообраз хаоса, то есть хаос оказывается в основании особого мира.

Тютчевское творчество, таким образом, можно представить как соединяющее звено между романтиками и модернистами в формировании мирообраза хаоса, его универсализации. Особенность этого формирования состояло в том, что Ф. Тютчев, как мы видели, исходя из хаоса окультуренного, приходит к созерцанию подлинного хаоса, и останавливается на границе между бытием и небытием, бесстрастно глядя в обе бездны. Символисты же вновь идут по дороге Ф. Тютчева: их хаос предельно окультурен, “отстоян” во множестве контекстов – и это при том, что буквально на пороге было уже вполне реальное, жизненное его воплощение. Но возможно, это было вполне закономерно: ведь обращение к античному, барочному, романтическому, своего собственному хаосу обозначает не только расширение границ культуры, “одомашнивание” хаоса. Оно еще и представляет собой многократно повторенное заглядывание за грань культуры, в котором проявляется жизнеспособность данного культурного организма, то есть постоянную готовность пе-

рейти в иное качество, пусть даже ценой собственной гибели. Модернизм как раз и был явлением, в котором, в результате обращения к хаосу, “воля к жизни” и “воля к смерти” были так сильны и взаимобратимы, что он буквально пережил свою смерть. Об этом свидетельствует даже сам термин “постмодернизм” – то есть жизнь модернизма в том, что было после него, и основные категории – “смерть автора”, “смерть героя”, и самое главное – “хаосмос” – единораздельное слово, маркирующее окончательное перенесение всех границ внутрь человеческой личности.

Перспективой данного исследования может быть анализ категорий хаоса в поэтическом творчестве акмеистов и футуристов.

Цитированная литература.

1. Бройтман С. Н. О чем ты воешь, ветр ночной? // Анализ одного стихотворения (“О чем ты воешь, ветр ночной?..” Ф.И. Тютчева). – Тверь, 2001.
2. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. Избранные статьи. – Таллин, 1993. – Т. III.
3. Гиршман М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии // Анализ одного стихотворения (“О чем ты воешь, ветр ночной?..” Ф. И. Тютчева). – Тверь, 2001.
4. Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. – М., 1988.
5. Соловьев Вл. Сочинения: В 10 т. – СПб., 1911-1914.
6. Соловьев Вл. Россия и Вселенская Церковь. – М., 1911.
7. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994
8. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
9. Белый А. Символизм. Книга статей. – М., 1910.
10. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Л., 1963.
11. Топоров В.Н. Хаос// Мифологический словарь. М., 1982.

Анотація

Стаття присвячена порівнянню концепції хаосу в поетичному творчості Ф. І. Тютчева і в філософських працях Вяч. Іванова, А. Белого, А. Блока. Дослідження призводить до висновку, що поезія Ф. І. Тютчева є єдиною ланкою між романтиками і модерністами у формуванні світообразу хаоса.

Annotation

The article is dedicated to the comparison of the concept of chaos in Tyutchev's poetry and philosophical works of Vyach. Ivanov, A. Belyi and A. Blok. The research brings to the conclusion that Tyutchev's poetry is a connecting link between the romanticism and modernism in the formation of the world image of chaos.

*Стаття надійшла до редакції 22.11.03
Статья поступила в редакцию 22.11.03*

УДК 821. 161. 1.-1.09 Белый

Бережная Д.И.

ПОЭЗИЯ Ф.И. ТЮТЧЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. БЕЛОГО

Поэзия Тютчева явилась предметом глубокого философского и эстетического осмысления для русских символистов, которые называли поэта своим родоначальником, открывшим принцип символизации. Именно символисты – Брюсов и Белый – стали, вслед за Вл. Соловьевым, едва ли не первыми, кто начал серьезно изучать творчество Тютчева после более двух десятилетий забвения.

Известно, что отношение А. Белого и других символистов к наследию Тютчева сформировалось во многом под влиянием статьи Вл. Соловьева “Поэзия Ф.И. Тютчева”, опубликованной в 1895 году [1]. По мысли философа, вера Тютчева в одухотворенность природы, воплощение в ней мировой души, избавила поэта от раздвоенности между разумом и поэтическим чувством, интуитивным постижением смысла жизни. Под “златотканым покровом” дня он прозревает “темный корень” жизни, в художественном воплощении которого Тютчеву нет равных. Тютчев одинаково чуток к дневному “космическому” облику мира и к его ночной “хаотической” стороне. Это противостояние он открывает и в человеке, и в мироздании, и в “душе мира” – России, спасение которой – “риза чистая Христа”.

А. Белый часто обращался к образам и мотивам именно тех тютчевских текстов, которые послужили предметом рассмотрения Вл. Соловьева. Это стихотворения “День и ночь”, “О чем ты воешь, ветер ночной?..”, “Святая ночь на небосклон взошла...”, “Эти скудные селенья...” и др. Образы “демонов глухонемых”, “дневного покрова над бездной” в сознании человека и во всем мироздании, выделенные Соловьевым, стали лейтмотивными в творчестве А. Белого. Однако, видение поэзии Тютчева Белым далеко не во всем совпадает с соловьевским.

К лирике Тютчева Белый обратился уже в своей ранней статье “Апокалипсис русской поэзии”(1905): в поиске Живой Души

русской поэзии Тютчев идет от “народной цельности” пушкинского творчества к индивидуализму, ко встрече и борьбе с мировым хаосом в глубинах своего духа. Мировой хаос он видит и под истончившимся покровом природы. Если Вл. Соловьев писал, что “и без греческой мифологии мир был полон для него [Тютчева] и величия, и красоты, и красок” [1, с. 106], то А. Белый, напротив, подчеркивает, что “творчество Тютчева произвольно перекликается с творчеством Эллиады” [2, т. 1, с. 382], т.к. Тютчева роднит с античной Грецией видение хаоса.

А. Белый иначе, чем Соловьев, относится к дуализму поэтического вдохновения и разума у Тютчева. В статье “Арабески” (1911) [2, т. 2, с. 149-220] он писал, что формула “мысль изреченная есть ложь” несправедлива, так как является утверждением, будто истина, смысл и ценность отрезаны от жизни, а существование представляется набором бессмысленных звуков и знаков. Но это не так – мир познаваем. Правда, в главе “Магия слов” книги “Символизм” Белый изменяет угол зрения на слова Тютчева: формула “мысль изреченная есть ложь” справедлива, если мысль выражена в понятиях. “Но живое, изреченное слово не есть ложь <...> вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего <...> слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания, с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир – мир звуковых символов” [2, т. 2, с. 227], которые выражают сокровенную сущность микро- и макромира.

А. Белый вновь обратился к “*Silentium!*” в статье “Трагедия творчества. Достоевский и Толстой”, в которой он выступил в защиту художественного “молчания” Л. Толстого в конце жизни: “Тут Тютчев прав: “Взрывая, возмутишь ключи; / Питайся ими – и молчи”. Тут – “мысль изреченная” есть только ложь. Углубление внутренней жизни начинается с великого опыта “молчания” [2, т. 2, с. 415].

В статьях “Жезл Аарона”(1917) и “Поэзия слова” (написана в 1916, а издана в 1922 году) Белый противопоставил “дионисийское” начало поэзии Тютчева “аполлоническому” сознанию Пушкина, тютчевскую метафоричность – пушкинской

“звукописи”. Сотканный из образов “ковёр пленительной Майи” тючевской поэзии “распадается в темные глаголы природы; а эти глаголы – лишь хаос!” [3, с. 17] – хаос, который страшит бессильного перед ним поэта. Белый, вслед за Вл. Соловьевым, воспринял Тютчева прежде всего как гениального певца “темного корня” мира, имманентного ему, но грозящего разрушением и поэтому требующего преодоления. Вл. Соловьев видел Тютчева гармонично соединившим в себе чувство и разум и преодолевающим хаотическую “бездну безобразия” обращением к христианству. Белый же усматривал в поэзии Тютчева трагедию “дневного сознания”, бессильного перед обнаруженной им не познаваемой рассудочно бездной. Проблема рассудочного и внерассудочного познания является одной из центральных в философии Белого. По мысли символиста, необходимо погрузиться в стихийную бездну, изучать и описывать ее, но не в рассудочных абстрактных понятиях, а при помощи живого поэтического слова, слова-заговора, метафоры. В богатстве метафор, звукописи и ритмико-интонационной структуры (“мелодии”) лирики Тютчева Белый видел торжество поэта над хаосом, поэтическое осмысление того, что не может быть понято логически (“Жезл Аарона”[4]).

Уже в 1909 году А. Белый серьезно изучал ритмическую структуру поэзии Тютчева и других русских классиков. Поэзия Тютчева явилась частью того материала, на котором Белый выработывал свой метод прочтения художественных текстов. Строгий “формалистический” подсчет был использован для исследования не только формы текста, но самого “формосодержательного процесса”, в результате которого он возник. Статистика “ритмических кривых” лирики Тютчева дала Белому основания в главе “Лирика и эксперимент” книги “Символизм” назвать его наиболее интересным в ритмическом отношении из русских поэтов [2, 1, 217]. На основании подобных подсчетов, “квинтэссенции цитат”, в книге “Поэзия слова” (1922) Белый описал суммарный облик природы у Тютчева и сравнил его с образами природы у Пушкина и Баратынского. К ритму и мелодии в поэзии Тютчева Белый обращался и позднее – в исследовании “Ритм как диалектика” (1929).

Лирика Тютчева оказалась во многом созвучной поэзии и “лирической прозе” символиста. Белый перенес в свое художественное творчество тютчевскую поэтику повтора, вариации и лейтмотива, объединяющих небольшие фрагменты в единый текст, и философскую насыщенность этого текста. Как и в поэзии Тютчева, в творчестве Белого постоянно звучит тема катастрофичности мира и пограничного состояния человека в нем. Многие лейтмотивы творчества Белого восходят к поэзии Тютчева: про- и сопоставление дневной и ночной стихий; дневной покров над бездной безымянной; роковая встреча; образ “демонов глухонемых”; образ пророка-безумца (восходящий, безусловно, и к поэзии Пушкина); стояние на вершине и на пороге между двумя мирами; стремление раствориться в стихийном универсуме. Белый нередко вводит тютчевские мотивы в свой текст, используя прямую и скрытую цитацию: “как в ужасе застывшая зарница” (“Осень”), “твои роковые разрухи, / Глухие твои глубины” (“Родине”), “мы – роковые глубины, / Глухонемые ураганы” (“Карма”), “и разольется над лугами / В ночь умножаемая тень – / Там отверзаемыми мглами / Испепеляющими день” (“Иду я в поле за плетень...”), “покров угрюмой ночи”, “воздушный – / полог / дней / над тайной тайн дневных – / и мир пустых теней / ночей и дней” (“Прости”), “несутся в ночь. А ночь – без дна” (“Гранит”), “сорвав дневной покров, / она / бессонницей ночей / повисла – / без слов / без времени, без дна, / без примиряющего смысла” (“Страсть”), “год минул встрече роковой, / как мы любовь, лелея, млели” (“Ссора”), “глухою тяжестью ночей / лежат, раздавлены, – равнины. / Разъята надо мною пасть / Небытием слепым, безгрезным; / свою глухонемую власть / низводит в душу гнетом грозным” (“Ночь”), “бессмыслица дневная / сменяется иной – / бессмыслица дневная / бессмыслицей ночной” (“Железная дорога”), “над головой – пустынные высоты, / внизу – таинственно окаменели скаты <...> над головою Вечностью старинной, / бездонно-темной, разверзалась пропасть” (“Возврат”), и др.

В стихотворениях 1908 года “Рок” и “Волна” Белый использует мотив стихотворения Тютчева “Весенняя гроза”(1828):

“Рок”:

Твердь изрезая молнии жгучей
Копиевидным острием,
Жизнь протуманилась – и тучей
Ползет в эфире голубом.
<...>

Восстанет из годин *губитель*
В тумане дымно *грозовом*,
Чтоб в поднебесную обитель
Тяжелый опрокинуть гром
[5, с. 319].

[Здесь и далее выделение курсивом принадлежит мне – Д.Б.]

“Весенняя гроза”:

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба
Смеясь, на землю пролила
[6, с. 12].

Как и “Весенняя гроза”, “Рок” написан ямбом. Кроме того, пропуску ударения в строке “громокипящий кубок с неба” соответствует пропуск ударения у Белого: “чтоб в поднебесную обитель”. Ритмическая “цитата” тоже должна была напомнить читателю стихотворение Тютчева. Образ неба в стихотворении Белого (грозовая *твердь*) – вполне Тютчевский, но “опрокидывает гром” не “ветреная Геба”, а “копиеносец седовласый”, “тучегонитель роковой” – это даже не Зевс, а сам неотвратимый Рок. Образ грозы в стихотворении Белого практически теряет пейзажный характер и приобретает символическое значение расплаты лирического героя “за жизнь, покрытую обманом”. Таким образом, Белый стремился продолжить обнаруженную им мифотворческую тенденцию Тютчева “к воплощению хаоса в формах античной Греции” [2, т. 1, с. 382].

Нередко в одном стихотворении Белого соединены несколько тютчевских мотивов. Так, в стихотворении “Волна” сплетаются мотивы “Весенней грозы”: волна “свой *кубок пролила*”; “*Silentium!*”, “О чем ты воешь, ветр ночной?...”, “Как океан объемлет шар земной...”: волна “как *ночи темь*”, “зовет... к себе...: *уснуть*”, “*слушай глубину: / В родимую ты кинешься волну, / Что берег дней смывает искони*”.

Лирическая проза А. Белого так же, как и его поэзия, просвечена мотивами Тютчева. Обратимся к поздней малой прозе Белого – лирическому роману “Котик Летаев”, “поэме о звуке” “Глоссолалия” и “Запискам чудака”. Эти произведения написаны в один период творчества Белого (1916-1918 гг.) и сходны по своей структуре: тексты состоят из небольших фрагментов, объединенных не столько сюжетом, сколько системой лейтмотивов. Этот художественный принцип восходит к типу связи между поэтическими текстами, который очень характерен для Тютчева.

В “Глоссолалии”, основная тема которой – имманентность слова и мироздания, Белый развивает идеи, восходящие к поэзии Тютчева: “не то, что мните вы, природа /... В ней есть любовь, в ней есть язык...” [6, с. 81]. Многие философские фрагменты “Глоссолалии” пронизаны тютчевскими мотивами: “ствол общий [языка], иль корень, *подпочвенен, темен и глух* <...> образ мысли, понятие, суть зависимые переменные слова; независимая, непременная величина его — звук; и он нудит, *зовет за порог: в ночь безумия, в мироздание слова, где нет ни понятия, ни образа слова — есть твердь — и пуста, и безводна она; но дух Божий — над нею*” [Здесь и далее выделение жирным шрифтом принадлежит А. Белому – Д.Б.] [7, с. 13]; “*мировая ткань “мира в начале”... лик Духа, творящего бурную и калимую ткань; эта ткань — мировой кипяток, — как покров, на том Духе... сквозь него точно демоны глухонемые, — на нас Элогимы стремят безглазольные взоры свои; и творят нам “Начала”: то было “в начале” земли*” [7, с. 13].

В повести “Котик Летаев” слово Тютчева вынесено в эпиграф. Несколько измененные строки стихотворения “Тени сизые смесились...” (1830) – “Час тоски невыразимой... / Все – во мне... И я – во всем!” – открывает первую главу повести, “Бредовый лабиринт”. Этот эпиграф, наряду с эпиграфом к предисловию, становится смысловым кодом ко всему тексту лирического романа Белого, в котором повествуется о постепенном болезненном отрыве сознания ребенка от мироздания, в котором оно ранее было растворено. Х. Шталь-Швэтцер показал, что в первой главе “Котика Летаева” “отражается процесс отграничения сознания от космоса, ведущий от целостного сознания к сознанию,

построенному на дуализме субъекта и объекта” [8, с. 193]. В описании первых “мигов сознания” в первой главе Белый вновь цитирует строку стихотворения “Тени сизые смешались...”: “ничто, что-то, и опять ничто; снова что-то; все – во мне, я – во всем... Таковы мои первые миги...” [9, с. 19]. В “Записках Чудака” Белый подобным образом описал переживания своей юности: “в том месте, где я ощущал свое “я”, исчезло оно... – Ты – все: Ты и ветер, и травы, и месяц”. / – “И мысли о мире, и мир”... / “Нет ничего, что не Ты”. / “Тебя нет: растворен и разъеден в объятиях вечности”... я чувствовал, что впервые рождаюсь” [10, с. 300]. Другой фрагмент “Записок чудака” восходит к мотивам стихотворений “Тени сизые смешались” и “Silentium!”: “казалось: от ежедневных поступков зависит история... *был я всем, что я видел: ветрами, деревьями, месяцем... но Нелли шептала испуганно мне: – “Затаись... и молчи”... / Мы, таясь, молчали.*” [10, с. 303].

В “Котике Летаеве” присутствует мотив немоты и глухоты, восходящий к мотивам стихотворений Тютчева “Ночное небо так угрюмо...”, “Бессонница”, “Не то, что мните вы, природа...”, “Silentium!”. У Белого он функционирует как один из вариантов мотива отрыва личного сознания от мирового “Я”, укрепления “порога” сознания [11, с. 163]. Отсюда – трагическая невозможность “высказать себя”: “глухонемая тоска тяготит” [9, с. 101].

Таким образом, тютчевское слово приобретает в прозе Белого значение лейтмотива, связывающего отдельные фрагменты в единый текст, а отдельные тексты – в некое подобие лирического цикла. Такой “цикл” у Белого включает в себя как поэтические, так и прозаические тексты. Это открытое художественное пространство, расширяющее свои смыслы за счет подключения интертекста Тютчева, который присутствует в тексте Белого прежде всего в виде системы узнаваемых образов-мотивов и менее очевидных для читателя ритмических фигур. Белый практически не использует тютчевский русский пейзаж и мотивы любовной лирики Тютчева. Его привлекают мотивы, связанные не с образом окружающей действительности, а с поэзией стихийных глубин мира, “темного корня” жизни, – те мотивы, на которые обратил внимание Вл. Соловьев.

Цитированная литература

1. Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. Литературная критика. – М., 1990.
2. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. – М., 1994.
3. Белый А. Поэзия слова. – Пб., 1922.
4. Белый А. Жезл Аарона. – СПб., 1917.
5. Белый А. Избранное. – Ростов-на-Дону, 1996.
6. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. – М., 1965. – Т. 1.
7. Белый А. Глоссолалия. – М., 2000.
8. Шталь-Швэтцер Х. Композиция ритма и содержания в прозе А. Белого // Москва и “Москва” Андрея Белого. – М., 1999.
9. Белый А. Котик Летаев. – М., 2000.
10. Белый А. Записки чудака. – М., 1996.
11. Шталь-Швэтцер Х. О понятии действительности. Повесть А. Белого “Котик Летаев” // Литературное обозрение. – 1995. – № 4/5.

Анотація

У статі досліджена наявність деяких мотивів лірики Ф.І. Тютчева у поезії та художній і теоретично-філософській прозі А. Белого.

Annotation

The article investigates and interprets Tyutchev's intertext in A. Bely's poetry, fiction and theoretical philosophic works.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.03
Стаття поступила в редакцію 11.11.03*

ТРАДИЦИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ГУМИЛЁВА

Проблему наследования традиции Тютчева акмеистами освещали В. Мусатов [1] и С. Видошенко [2], изучавшие стихи О. Мандельштама и А. Ахматовой. В связи с этой проблемой заслуживает особого внимания и творчество Н. Гумилёва, создателя акмеизма, его теоретика и наиболее последовательного практика.

Учитывание Гумилёвым опыта Тютчева как явление типологическое отметили Г. Струве и М. Баскер. “Визионерство” Гумилёва, по их мнению, сродни тютчевской поэзии “тайновидения и тайнослушания” [3, с. 12].

Более детально интересующую нас проблему рассмотрел Ю.В. Зобнин, исследовавший роль традиций Тютчева в становлении натурфилософии поэта-акмеиста [4]. Гумилёв как наследник классической традиции введён исследователем в контекст современной поэты литературы в её сопряжении с философией. Традиция Тютчева понята как одна из основополагающих, повлиявшая, в частности, на концепцию природы и человека у Гумилёва. Доказывая эти положения, Ю.В. Зобнин приводит ряд биографических фактов, подтверждающих роль творчества Тютчева в становлении Гумилёва-поэта, исследует отдельные мотивы и образы, восходящие к тютчевским. Так, по наблюдениям исследователя, в стихотворении Гумилёва “Естество” образ покрова природы восходит к тютчевскому “покрову златотканому” в стихотворении “День и ночь”.

Особое внимание Ю.В. Зобнин уделил признаваемому им несомненным сходству христианского мироощущения поэтов.

Однако необходимо уточнить отношение к тютчевской традиции Гумилёва как основоположника и теоретика акмеизма. Актуальна, прежде всего, проблема поэтического слова, поскольку акмеисты ощущали себя преемниками Тютчева в переосмыслении роли такого слова. Необходимо также расширить круг мотивных и образных соотнесений творчества Тютчева и Гумилёва.

Как ранние немецкие романтики и наследовавший им В.А. Жуковский, акмеисты вернулись к вопросу о возможностях слова, которое было нужно им, чтобы передать всё богатство духовного мира личности. По мнению теоретиков нового направления, символисты исказили главную функцию слова – номинативную, для них образное слово стало намёком на высшую реальность, отношения между формой и содержанием были нарушены, слова потеряли “самоценность” и стали “зыбкими” [5, с. 17, 18].

Осознавая необходимость возратить слову его “вес”, смысловую наполненность, Гумилёв писал: “Акмеизм <...>, в сущности, и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы будет создавать поэт <...>, принимающий слово во всём его объёме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном, – требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом” [5, с. 117].

Над вопросом о возможностях слова размышлял и Тютчев. Его лирику принято считать поэзией затруднённой семантики [6, с. 248]. Поэтическое слово Тютчева особенно содержательно и способно создать живописно-выразительную картину.

Приведём пример почти осязаемой образности у Тютчева:

Сентябрь холодный бушевал,
С деревьев ржавый лист валился,
День потухающий дымился,
Сходила ночь,
Туман вставал. [7, т. 1, с.190]

Такой драматизирующей мир тяжестью наделены реалии природы и в стихах Гумилёва, образы которого столь же отчётливы:

Как этот ветер грузен, не крылат!
С надтреснутою дыней схож закат,
И хочется подталкивать слегка
Катящиеся вяло облака. [8, т. 3, с. 46]

Для акмеистов, как и для Тютчева, важно слово звучащее, сохраняющее в этом звучании глубину и полноту содержательности. Уже в ранней лирике Гумилёва возникает мотив звучащего слова. Поэт противопоставляет его не озвученному знанию, хранящемуся в книгах, которые не читают [8, т. 1, с. 267, 273].

У Тютчева таким языком, где слово, подобно поэтическому, звучит и выражает душу, наделена природа:

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.

Но есть и те, кто не слышит языка природы:

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили
И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза! [7, т. 1, с. 81]

Как и герой Тютчева, лирический герой Гумилёва наделён способностью слышать язык природы.

За то, что я теперь спокойный
И умерла моя свобода,
О самой светлой, самой стройной
Со мной беседует природа. [8, т. 3, с. 105]

Каждый пыльный куст придорожный
Мне кричал: “Я шучу с тобой,
Обойди меня осторожно
И узнаешь, кто я такой!” [8, т. 3, с. 102]

Вследствие того, что оба поэта слышали язык природы, они были причастны “мировому ритму”. Лирический герой Тютчева умеет “вопрошать” природу, видеть за внешним внутреннее. Лирический герой Гумилёва – поэт, и он способен “расковывать косный сон стихий” [8, т. 3, с. 46]. Это уже углубление темы языка природы и слышания его. В 1916 г. Гумилёв писал о сокрытом земного бытия: “Знаете ли Вы эти красные зимние прутья? Для меня они олицетворение всего самого сокровенного в природе. Трава, листья, снег – это только одежды, за которыми

природа скрывает себя от нас. И только в такие дни поздней осени, когда ветер, и дождь, и грязь, когда она верит, что никто не заметит ее, она чуть приоткрывает концы своих пальцев – вот эти прекрасные прутья. И я, новый Актеон, смотрю на них с ненасытным томленьем” [9, с. 133]. В одной из рецензий поэт объяснял присутствие в своей натурфилософской лирике тютчевских образов: “Язык природы действительно мудр, но совсем не прост, по крайней мере для человеческого чувства, и наше ощущение от мира никак не может уложиться в понятие красоты, чтобы синтезировать таким образом, нужны слова тютчевские, громоподобные, синей молнией пронизывающие душу...” [5, с. 141]. Гумилёв хорошо знал лирику поэта XIX столетия, ценил его творчество и ставил в один ряд с Пушкиным, Баратынским, Лермонтовым. В критических работах Гумилёва нередко встречается имя Тютчева и цитаты из его лирических произведений, поэт называл Тютчева мастером стиха, поэтом-философом [5, с. 41, 72, 109]. Отметим, что эти определения применимы и к самому Гумилёву.

Поэт находился в диалоге с Тютчевым. В стихотворении Гумилёва “Естество” возникает образ “говорящих” сфинксов, и это было конкретизацией тютчевского образа. У Гумилева не “сфинкс”, которому у Тютчева уподоблена природа, а “сфинксы”, но они показаны традиционно как природно-загадочные существа, которые выступают в роли хранителей тайных знаний о природе и мире. Однако свою мудрость они открывают поэтам:

Поэт, лишь ты единый в силе
Постичь ужасный тот язык,
Которым сфинксы говорили
В кругу драконовых владык. [10, т. 4, с. 63]

Тютчев избрал сфинкса воплощением таинственного и использовал образ в его переосмыслении греческой мифологией; поэт был современником углубившегося после африканского похода Наполеона научного и художественного интереса к культуре Египта. Гумилев впечатлен своими наблюдениями во время путешествий в Африке, но у него были и другие основания использовать образ множественности, образ “сфинксов”. В Петербурге в 1832 – 1834 гг. на набережной Невы Васильевского ост-

рова были воздвигнуты два сфинкса. А в поэзии еще один грандиозный образ был создан Тютчевым.

Также традиционен, но и индивидуален образ покрыва, общий, как заметил Ю.В. Зобнин, для стихотворений “День и ночь” Тютчева и “Естество” Гумилева. Если у поэта XIX века день назван “блистательным покровом”, то у Гумилёва создан образ не сброшенного и скрывающего нечто, но снятого покрыва. Так видоизменён вполне, впрочем, узнаваемый тютчевский образ. По мнению Ю.В. Зобнина, образность стихотворения “Естество” “открыто противостоит тютчевской картине “злототканного дневного покрывала”, сброшенного на “ночную бездну” мироздания” [4, с. 218]. Однако в стихотворении Гумилёва целый ряд образных соотношений сохраняет общий для обоих поэтов мотив непостижимости природы человеком, а также и отсутствия ее тайн, у Тютчева возможного. Его “мир таинственный духов, / Над этой бездной безымянной” сменился в стихах поэта XX века “древним лесом”, “седыми водами”, которые не скрывают пугающего, они “не кроют фавнов и наяд”:

Я не печалюсь, что с природы
Покров, её скрывавший, снят,
Что древний лес, седые воды
Не кроют фавнов и наяд. [8, т. 4, с. 63]

Пугающая тютчевского героя “бездна безымянная” не страшна герою Гумилёва, для него преображение мира, представшего без покрыва, – это обещание будущей вечной жизни. Поэту внятно, что:

В этих медленных, инертных
Преображеньях естества –
Залог бессмертия для смертных,
Первоначальные слова. [8, т. 4, с. 63]

В сравнении с тютчевским образом диалога “творящей силы естества”, в котором произносится “заветное слово”, в стихотворении поэта-акмеиста библейский мотив усилен, он более отчётлив. Но услышан он также в стихах Тютчева, объясняющих использование Гумилевым образа “естество”:

Так связан, съединён от века
Союзом кровного родства
Разумный гений человека
С творящей силой естества...
Скажи заветное он слово –
И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его. [7, т. 1, с. 102]

Гумилёв заметно актуализирует библейскую символику, используя образы Тютчева. У Тютчева – “покров наброшен высокой волею богов”, у Гумилёва – “покров снят”, и под ним нет мифологических существ, а слышны слова Творца:

Стань ныне вещью. Богом бывши,
И слово вещи возгласи,
Чтоб шар земной, тебя родивший
Вдруг дрогнул на своей оси. [8, т. 4, с. 63]

Природный мир в стихах Гумилёва так же драматичен, как у Тютчева, но он и более гармоничен. В этом поэт XX века следует романтической традиции как таковой, и это сразу расширяет культурный контекст, не отменяя, но своеобразно выделяя традицию Тютчева, выявленную одним или несколькими важными образами и их соотношениями, как свойственными им в стихах Тютчева, так и новыми, формирующимися в стихотворении и художественном мире Гумилёва. Мир земной для Гумилёва – “преддверье Рая”, в нём человек испытывается страданиями. Но лирический герой поэта всегда помнит о лучезарной юдоли:

Ведь есть же мир лучезарней,
Что не доступен обидам
Краснощёких афинских парней,
Хохотавших над Еврипидом. [8, т. 2, с. 158]

Помимо концептуальных представлений о человеке и природе Гумилёв нередко использует и показываемые Тютчевым различные состояния природы и человека. В стихотворении “Прапамять” один из основных тютчевских образов почти незнаваем, но он принадлежит традиции:

И вот опять восторг и горе,
Опять, как прежде, как всегда,
Седою гривой машет море,
Встают пустыни, города... [8, т. 3, с. 131]

Метафора “седою гривой машет море” восходит к тютчевским строкам о “коне морском / С бледно-зелёной гривой”, что “густую гриву растрепав / И весь в пару и мыле, / К брегам направив бурный бег / С весёлым ржаньем мчится” [7, т. 1, с. 30]. В русскую лирику XIX века этот необычный образ введен Тютчевым. М.Н. Эпштейн не нашел такой метафоры в стихах других русских поэтов XIX столетия [10].

Образ морского коня в стихотворении Тютчева восходит к античной литературе, где морская стихия главенствует, где живо представление о коне как о символе силы и жизненности. Бог морских глубин Посейдон путешествовал на колеснице, запряжённой конями, этого бога связывали с демоном плодородия, выступавшего в облике быка или коня [11, с. 446–447].

Тютчев с восторгом живописует морскую стихию, обращаясь к ней. Поэт восхищен её силой, великолепием, множественностью её обличей, её способностью обретать все новые образы и, полно проявившись, терять навсегда тот или иной облик. Мы видим воплощение особой сущности водной стихии и слышим её – в “весёлом ржаньи” разлетающегося в брызги морского коня, во вновь повторяющемся звуке “р”, которое быстро прокатывается в кратких словах первой строфы: “рьяный”, “морской”, “гривой”, “смирный”, “игривый”, “вихрем вскормлен”, “широком”, “прядать”, “играть”.

Гумилёв творчески воспринял тютчевский образ, представив его в новом виде. Образ моря передаёт в стихах поэта, как и у Тютчева, ощущение движения, динамики. Но обобщая развёрнутую у Тютчева метафору, сведя её к строке “Седою гривой машет море” и ее двусложными словами и звукописью (“гривой – море”) откликнувшись на стихи о коне морском, Гумилёв усиливает известный образ новыми расширяющими его определениями, и он оказывается иным, отличным от тютчевского. Подчёркивая, что море “опять” машет гривой (это может быть и напоминанием о литературной традиции, а может в ряду вре-

менных наименований означать только их), поэт отмечает, что оно машет гривой “опять, как прежде, как всегда”. И это новый образ, связанный с неизбежностью повторений и их тайной, и тайной моря и мира. Поэт использует неожиданный эпитет, у него “грива” моря – “седая”. Тютчев тоже называет цвет гривы морского коня – “бледно-зелёная”. Но эпитет Гумилёва объёмен иначе и вызывает не только зрительные, но и ассоциативные впечатления. Он напоминает о древности моря и мира, углубляя временную перспективу образов. Образное определение “седая”, данное морской волне в этом стихотворении, не единично в творческой сокровищнице поэта и встречается, например, в стихотворениях “Помпей у пиратов” (“Над морем седым”), “На северном море” (“...тонуть в седых океанах”), “Больной” (“седое море”) [8, т. 1, с. 144, т. 3, с. 129, 62]. В восприятии Гумилёва, водная стихия всегда связана с древностью мира, она хранит мудрость и память веков. Расширение образных соотношений указывает, то далеко не одна тютчевская традиция явлена в этом образе; сохраняя основу, образ связан и непосредственно (как, впрочем, и у Тютчева) с античной культурой, и с творчеством ранних русских романтиков.

В украшенном редким образом моря-коня стихотворении “Прапамять” основным стал образ припоминания. Лирический герой погружён в сон, и им овладевают воспоминания о яркой, захватывающей жизни, полной восторгов и разочарований:

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,
Моря, пустыни, города,
Мелькающее отраженье
Потерянного навсегда.

Бушует пламя, трубят трубы,
И кони рыжие летят,
Потом волнующие губы
О счастье, кажется, твердят. [8, т. 3, с. 131]

С той же быстротой, с какой летит морской конь Тютчева, образы воспоминаний сменяют друг друга, и однородные синтаксические конструкции с глаголами передают быструю смену образных картин.

Состояние сна, в котором пребывает герой стихотворения “Прапамять”, значимо для обретения им некоей всеохватной целостности мира, общности времен и пространств:

Когда же, наконец, восставши
От сна, Я буду снова Я, –
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья? [8, т. 3, с. 131]

Русской поэзии известны элегические и стихотворные сюжеты сна на море, полусна, мечтаний. Они были развиты Батюшковым (“Тень друга”), Пушкиным (“Погасло дневное светило”), Тютчевым (“Сон на море”). Образ полусна, пребывания героя на грани жизни и мечтания, когда они сливаются в одно, роднит стихотворение Гумилева с названными произведениями. Во сне или полусне их герои влекомы состоянием свободы и особого единения с миром, им слышен глас вечности, прошлое и настоящее сливаются для них в одно. Лирический герой Батюшкова, которому “ветров шум и моря колыханье / На вежды томное забвенье навели”, в своих мечтах видит милого друга, товарища, погибшего “в роковом огне” [12, с. 170]. Герой Пушкина упоен воспоминаниями и в ночной тьме слышит шум ветра в парусах, ощущает волнение океана, моря, видит “берег отдаленный”, “земли полуденной волшебные края...”, и – создает стихи [13, с. 7]. “Сонному” лирическому герою Тютчева слышна музыка стихий, ему внятны звуки “скал”, напоминающие кимвалы, ему “окликались ветры и пели валы”. А вторая “беспредельность” героя – его сон, развивающий свой мир в смене образов и видений, куда врывается “пена ревущих валов” [7, с. 51].

И Гумилёв слышит и видит жизнь в “кружении, пении” быстро сменяющихся образов, его бурное море машет “седою гривой”, кружит, поет, превращается в “моря, пустыни, города”, в “мелькающее отраженье” того, что навсегда потеряно. В переживаниях героев элегий (Батюшкова и Пушкина) и стихотворений (Тютчева и Гумилева) стирается грань между явью и неявию. “То был ли сон?” – спрашивает Батюшков. “Мечта знакомая вокруг меня летает”, – пишет Пушкин. “Я в хаосе звуков лежал оглушен, / Но над хаосом звуков носился мой сон”, – замечает Тютчев. “Когда же, наконец, восставши / От сна, Я буду снова Я?” – через десяти-

летия вопрошает Гумилёв. В стихотворениях поэтов поражает вчувствование, вхождение, проникновение лирического героя в поток жизни и единение с ним во всем многообразии бытия. “Память” Гумилёва – это и общение с многоплановой и многообразной традицией, а в припоминании ее – восприятие сокровенно полного единства человека и мира.

В контексте следования классикам как основы творчества акмеистов традиции Тютчева оказались особенно важны для Гумилева. Поэтов сближало их отношение к звучащему слову и прочувствование ими стихии природы и единства человека и мира. Гумилев творчески воспринял тютчевское наследие и, в согласии со своими эстетическими принципами, переосмыслил его образы и сюжеты, обогащая их новыми ассоциациями. Таковы восходящие к тютчевским стихам образы покрова, естества, сфинксов, морского коня, сна. Образ сна оказался связан и с более широкой романтической традицией. Творческое восприятие тютчевского наследия Гумилёвым свидетельствует об особой содержательности поэзии Тютчева как одного из значительных поэтов XIX столетия.

Цитированная литература

1. Мусатов В.В. Пушкинские традиции в русской поэзии первой половины XX века. – М., 1998.
2. Видющенко С.И. Мифологема огня в интерпретации Тютчева и акмеистов // Художественный текст и культура. Тез. докл. междунар. конф. 23–25 сентября 1997 г. – Владимир, 1997.
3. Баскер М. Ранний Гумилёв: путь к акмеизму. – СПб., 2000.
4. Зобнин Ю.В. Н. Гумилёв – поэт Православия. – СПб., 2000.
5. Гумилёв Н. Соч.: В 3 т. – М., 1991. – Т.3. Письма о русской поэзии.
6. Григорьева А. Слово в поэзии Тютчева. – М., 1980.
7. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2т. – М., 1966. – Т 1.
8. Гумилёв Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. . – М., 1998-2001.
9. Гумилёв Н.С. Неизданные стихи и письма. – Париж, 1980.
10. Эпштейн М.Н. “Природа, мир, тайник вселенной...” Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.

11. Мифологический словарь. – М., 1991.
12. Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. – М.; Л., 1964.
13. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т. 2.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню тютчевської традиції у творчості Гумільова. Аналізуються образи покрову, ества, сфінксів, морського коня, сну, що сягають тютчевських віршів. Робиться висновок про особливу значущість поезії Тютчева для російських поетів початку ХХ ст.

Annotation

The article investigate the meaning of Tyutchev's poetic tradition in Gumilev's works. The images rived from Tyutchev's poetry, such as the cover, the nature, the sphinx. The sea horse and dreams have been analyzed. The conclusion about special importance of the Tyutchev's poetry for the Russian poets of the beginning of the 20th centure has been made.

*Стаття надійшла до редакції 09.11.03
Статья поступила в редакцию 09.11.03*

УДК 821.161.1–1.09

Кильченко О.Н.

О ФРАГМЕНТАРНОСТИ В ЛИРИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ Ф.И. ТЮТЧЕВА И А.А. АХМАТОВОЙ

В этой статье речь пойдет о фрагментарности как о такой особенности поэтики, которая, затрагивая сферу жанровых предпочтений, максимально сближает лирические системы Ф. Тютчева и А. Ахматовой.

Принципиальная значимость тютчевской жанровой традиции для русской поэзии XX века и, в частности, для лирики А. Ахматовой, т.е. преемственность в этой сфере – такова постановка проблемы в общем виде. Считаю, что решение этой проблемы позволит лучше представить себе механизмы, которые стимулируют и определяют некоторые формы литературного творчества. Такова связь указанной проблематики с актуальными научными задачами отечественного литературоведения. Среди ученых, внесших вклад в решение данной проблемы, следует особо отметить М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова, Г.Д. Гачева, Л.В. Чернец.

Цель данной статьи – определить специфичность реализации фрагментарности как жанрово-стилевого принципа организации художественного целого в поэтических системах Ф. Тютчева и А. Ахматовой.

Когда речь заходит о традиции в творчестве А. Ахматовой, то отражение тютчевских влияний оказывается весьма заметным в образном строе многих ее стихотворений. Достаточно вспомнить, например, образ тростника*:

И рошчет мыслящий тростник? Ф. Тютчев [1, с. 244]	И над задумчивою Летой Тростник оживший зазвучал А. Ахматова [2, с. 144]
--	--

или образ дыма:

Как дымный столп светлеет в вышине! Ф. Тютчев [1, с. 162]	Как дым от жертвы... А. Ахматова [2, с. 68]
---	--

* Как известно, целая поэтическая книга А. Ахматовой получила название "Тростник", конечно, не без тютчевских ассоциаций.

Суровая архаичность тютчевской фразеологии безошибочно узнаваема, по нашему мнению, в следующем ахматовском отрывке:

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли *огонь небесный*
Моих *сжмкнувшихся ресниц*
И *немоты* моей чудесной?

(“Я так молилась: “Утоли” [2, с.68])

Но наиболее определенно о своем отношении к творчеству Ф. Тютчева поэтесса заявила, предпослав строки именно его стихотворения своей книге “Anno Domini”.

Эти и подобные “пересечения”, что называется, “бросаются в глаза” уже при первоначальном знакомстве с лирикой обоих поэтов. А при более внимательном прочтении становится совершенно очевидно, что близость лирических систем Ф. Тютчева и А. Ахматовой не ограничивается лишь переключкой поэтических образов, а затрагивает сферу жанровых предпочтений. Речь идет о таком жанровом образовании, как фрагмент.

Становление фрагмента в качестве самостоятельного жанра, по мнению Ю.Н. Тынянова, связано с деятельностью романтиков, т. е. происходит в период радикальной жанровой перестройки и “исканий нового стиля” [3, с.197].** Но думается, что какова бы ни была судьба жанра в историко-литературном процессе, все же каждый автор самостоятельно (сознательно или подсознательно) ищет форму для выражения *своей* художественной мысли. И вполне возможна ситуация, при которой степень оригинальности поэтической мысли так высока, что “обратиться к тому или иному жанру и тем самым тотчас же к себе на помощь вызвать “духа”, “демона”, который сопутствует каждому жанру на протяжении веков и тысячелетий” [5, с. 146], невозможно по причине отсутствия такового. Но это не может остановить истинного поэта, поскольку переживание хочет вырваться наружу, освобождая автора от

* “В те баснословные года...” [1, с. 226]

** Как отмечал Гегель, “в лирике, как в никаком другом искусстве, содержание и форма определяемы *индивидуальностью субъективного гения*, равно как и колоритом эпохи и национальности.” [4, с.321] <Мы позволили себе несколько сместить акценты.>

“душевных избытков”. Так рождается нетрадиционно организованное поэтическое творение, в котором элементы стиля автора становятся жанрообразующими. Так (или приблизительно так) нам видится формирование жанрово-стилевого принципа организации художественного целого, который впоследствии стали определять как “фрагментарность”.

По нашему мнению, именно в поэтических системах Ф. Тютчева и А. Ахматовой этот принцип воплотился с максимальной определенностью. Проследить своеобразие его реализации в этих поэтических мирах мы и попытаемся в данной статье, остановившись на таких аспектах, как специфика творческого самосознания и особенности композиционного строя стихотворения. Но вначале сформулируем важнейшие жанрово-композиционные признаки фрагмента. Под фрагментом мы понимаем своеобразно организованное и тематически завершённое целое, при характеристике композиции которого мы особое внимание обращаем, во-первых, на начало стихотворения с союза, как бы указывающего на связь данного произведения с предыдущим; во-вторых, на преобладание прерывности (дискретности) изображения и, наконец, на финал, имеющий “открытую перспективу” [6, с.124].

Сопоставим, в первую очередь, творческие предпосылки, существенные для поэзии Ф. Тютчева и А. Ахматовой, приведшие, как нам кажется, к осуществлению принципа фрагментарности в их поэтике.

Как известно, Ф. Тютчев “не торопился стать поэтом, а став им, не спешил печатать стихи” [7, с. 123], видимо, потому, что, ставя перед собой грандиозные, безграничные задачи, он не находил удовлетворения в своих стихах. Отсюда, возможно, весьма небрежное или даже ироническое отношение поэта к плодам своего творчества. В подтверждение этой мысли приведем высказывание Ив. Аксакова, родственника и первого биографа поэта, о том, что “оно <поэтическое творчество> не могло быть в нем <в Ф. Тютчеве> продолжительно, и вслед за мгновением творческого наслаждения он уже стоял выше своих произведений, он уже не мог довольствоваться этими неполными и потому не совсем верными, по его сознанию, отголосками его дум и ощущений; не мог признавать их за делание достаточно важное и ценное” [Цит. по 7, с. 480].

Таким образом, вряд ли можно говорить о том, что творчество для Ф. Тютчева – это просто способ самовыражения; вернее,

думается, представить этот процесс в качестве “прямого продолжения жизни в поэтическом слове” [7, с. 366]. В этом случае стихи – звенья в цепочке бытия поэта (цитируя Вяземского, – “разрешение собственных сокровенных задач” [Цит. по 3, с. 214], получавшие свое воплощение в форме фрагмента. Таким образом, можно говорить о тройном равенстве:

“звено бытия” = “поэтическое произведение” = “фрагмент”,

т. е. литературная форма фрагмента “выводится” поэтом из содержания его жизни. Следовательно, фрагмент для Ф. Тютчева не готовая данность, в отличие от альбомных поэтов-эпигонов, которые “стремились к маленькому совершенству, избегая крупных несовершенств” [3, с. 214]. Эта форма рождается в его творческой практике спонтанно, словно лишь для определенного художественного содержания, причем, рождается как бы каждый раз впервые.

Говоря об А. Ахматовой, следует отметить, что она, в противоположность Ф. Тютчеву, рано осознала свою творческую миссию, поэтическую судьбу и, по ее собственному признанию, “никогда не улетала <...> не уползала из Поэзии” [Цит. по 2, с. 13]. Возможно, именно это обстоятельство – всецелое погружение в мир Поэзии и осознание себя Поэтом – сыграло немаловажную роль в “происхождении” художественной формы фрагмента в ее творчестве. Здесь, видимо, уместнее говорить не о рождении специфической формы, а об использовании или причащении к уже сложившейся (во многом благодаря Ф. Тютчеву и А. Фету) традиции.

Вопрос поэтической формы, несущей приметы явной незавершенности, безусловно, обращал на себя внимание А. Ахматовой. Свидетельством тому служат ее смелые и интересные предположения о намеренной незаконченности пушкинского отрывка “Мы проводили вечер”, а также собственные стихотворные “опыты” такого рода. Вот пример. Широко известное стихотворение “Это рысьи глаза твои, Азия” начинается с двух “белых” стихов и продолжается строками перекрестной рифмовки. Но в одном из вариантов неизданной книги “Нечет” имеется своеобразная “надстройка”, делающая начальное четверостишие “правильным”, соблюдающим принятую систему рифм:

Не блистательная фантазия –
Лепесток, утонувший в вине

Это рысьи глаза твои, Азия,
Что-то выдразнили во мне.

Но эти первые строки в окончательной редакции не удержались, хотя зачин – фрагмент сохранился.* Видимо “деформация” произведения, произошедшая вследствие изъятия рифмующихся стихов, не только не повлияла на его художественную целостность, но и способствовала более точному выражению лирического переживания.

Если вспомнить известное пушкинское признание: “Я знал и труд и вдохновенье”, то, думается, что удельный вес того и другого элементов творчества в лирических мирах Ф. Тютчева и А. Ахматовой разный.

У Ф. Тютчева акцент на “вдохновенье” (“цветами мгновенного вдохновенья” называл его стихи современник Мещерский В.П. [Цит. по 9, с. 147]), точнее даже на откровенье. Результатом поэтического прозрения явились многие его стихи, в частности, написанные в дороге, среди которых более двух десятков значительнейших, например, “Эти бедные селенья”, “Есть в осени первоначальной” и др.

У А. Ахматовой перевешивает чаша “труда”. Речь идет не о том, что она писала с трудом (судя по всему, технических трудностей для нее не существовало), но, по мнению Л.Я. Гинзбург, ей “нужна была поэтическая дисциплина, самопринуждение, самоограничение” [10, с. 125]. И потому А. Ахматова так требовательна к себе, добиваясь того, “чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит” [Цит. по 11, с. 253]. Удовлетворение этой жажды абсолютной точности требовало огромного труда, и вполне закономерно, что “Ахматова никогда не мыслила лирику как спонтанное излияние души” [10, с. 125]. Но в то же время ахматовские стихи производят впечатление “гейзеров” [В. Гиппиус], то есть как раз “спонтанности”, мгновенного выплеска чувств.

* Пример Королевой Н.В. [3, с. 214]

Становится очевидным явное противоречие, попытаться разрешить которое можно, обратившись именно к жанровой специфике, предположив, что кажущаяся импровизационность ахматовского фрагмента предусмотрена изначальным поэтическим замыслом, то есть имитирована. Доказательством того, что поэтесса сознательно делает выбор в пользу фрагмента, является и тот факт, что несколько (точнее 8) лирических миниатюр разных лет получили название “Отрывок”, хотя и по содержанию и по форме они ничем не отличаются от многих других стихотворений, не имеющих маркировки, указывающей на их фрагментарность.

Итак, думается, что представление об особенностях поэтического самосознания каждого из авторов дает возможность пусть приблизительно, но определить “источник” (“отправную точку”) его жанровых предпочтений.

В нашем случае становится ясно, что форма фрагмента в творчестве Ф. Тютчева – не результат поэтического эксперимента, а прямое следствие особого подхода к поэзии, в определенном смысле, даже практического. Что, впрочем, характерно для романтического поэта, который “чувствует себя не “стихотворцем”, а жрецом, пророком, вождем, учителем” [12, с.362] и потому, как заметил В.П. Мещерский, “стихи создавались в ту минуту, как созвучием нужно было высказать мысль или чувство” * [Цит. по 9, с.148]. Так непринужденно, как будто даже невзначай, рождается тютчевский фрагмент.

А. Ахматова наследует фрагментарность как принцип организации художественного целого, но это преемственность без подражания. Поэтесса вызывает “духа”, “демона” жанра, потому что он уже рожден, а ей удалось его “пробудить, напитать живой кровью и вывести этот сонм в хоровод современной жизни” [5, с.146].

Тютчевский фрагмент, на что указывал еще Ю.Н. Тынянов, отмечается “поразительной планомерностью построения” [3, с. 218], исходным положением которой является структурно-семантическая бинарность “...самое построение стало параллелистическим или антитетическим в зависимости от материала” [3, с. 218].

* В этом смысле практически вся поэтическая практика поэта-романтика может характеризоваться как “стихи на случай”.

Традиционный для Ф. Тютчева психологический параллелизм реализуется в оригинальной двухчастной стихотворной конструкции. Причем, двухстрочная модель стихотворения достаточно популярна в творчестве поэта ($\approx 26,1\%$).

На первый взгляд, фрагмент и планомерность – мало совместимые понятия, но по своей сути высказанное суждение (целое либо его часть), помимо нашей воли, обращено вовне, то есть говорящий заранее ориентирован на то, чтобы его мысль была ясна. Следовательно, любая мысль, в том числе и поэтическая, представляет собой планомерно организованную конструкцию. Ф. Тютчев часто использует систему умозаключений, чем-то напоминающую ту, что в математике носит название “доказательство от противного”. “Каждый образ усилен тем, что сперва дан противоположный” – так прокомментировал это Ю.Н. Тынянов [13, с.387]. Например, стихотворения “Лебедь”, “Как ни тяжел последний час”, “Листья” и многие другие. Планомерность построения лирической композиции – здесь способ реализации особенности мыслительного процесса, передача естественного хода мысли. Причем, тютчевская мысль легко обнимает беспредельность пространства Вселенной и проникает в глубину времен, а потому ей под силу субстанциональные проблемы, которые, как известно, не имеют сколько-нибудь четко выраженных начал и концов. Следовательно, сам предмет поэзии Ф. Тютчева – это, цитируя его учителя С.Е. Раича, “сфера слишком пространная” [цит. по 13 с. 383], вызывает к жизни жанровую форму, обладающую признаками незавершенности.

Тютчевские фрагменты, обращаясь к поиску ответов на основные вопросы бытия (хаос и космос, жизнь и смерть, вера и безверие), не содержат окончательных истин и даже не сообщают об итогах этого поиска, а представляют собой “действия ищущего”, то есть звенья в его жизненной цепи.

Если Ф. Тютчев первоначально апеллирует к тому, чтобы быть услышанным, причем, часто не каким-то конкретным человеком, а каждым из нас (например, “Не рассуждай, не хлопочи”, “Как нас не угнетай разлука” и др.), то А. Ахматова, самоутверждаясь и идя в поэзии “от себя”, не только говорит чаще всего от своего имени, но и обращается к определенному адресату. Такая ситуация как будто бы не предполагает, а иногда даже исключает присутствие постороннего лица (читателя). Мы словно становимся невольными

свидетелями разговора незнакомых нам людей (“Ты пришел меня утешить, милый”) или находим на столе кем-то забытое письмо (“Я не любви твоей прошу”) и так далее. Эффект правдоподобия лирической ситуации усиливается именно фрагментарностью текста. Так, содержанием поэтической миниатюры зачастую становится самый напряженный момент в жизни лирической героини. Возможно, это связано с ее максималистским подходом к действительности, который предполагает импульсивность в проявлении чувств и мыслей. Таким образом, о планомерности, имеющей место в тютчевской архитектонике, не может быть и речи. Безначалие, пропуск текстовых единиц, неувязка между частями строф – вот характерные черты ахматовской лирической конструкции.

Чрезвычайно широко распространенная однострофная композиционная модель стихотворения ($\approx 40\%$) оптимально соответствует “гейзерному” характеру ахматовской поэзии. Вспомним, что тютчевский фрагмент тяготеет к двухчастности.

Исходя из вышеизложенного, мы можем сделать вывод, что тютчевская фрагментарность явилась непредвиденным результатом специфического, в чем-то даже практического подхода к собственной поэтической деятельности. Кроме того, сам предмет внимания поэта, нося субстанциональный характер, не мог быть изображен линейно и однозначно, а, следовательно, предопределял возникновение адекватной жанровой формы, базирующейся на принципе фрагментарности.

Подобное жанровое образование становится востребованным в XX веке, особенно в лирике А. Ахматовой, хотя имеет уже иную природу. Организационным принципом теперь становится крайняя авторская субъективность в передаче развертывающегося в сфере эмоций поэтического “сюжета”.

А в целом, с некоторой долей уверенности можно утверждать, что фрагментарность как принцип организации художественного целого, соотносима в большей степени с индивидуальностью поэта, чем с жесткостью и монументальностью, которые обычно связываются с понятием жанра. Поэтому перспективы дальнейших разработок в данном направлении должны быть связаны с более тщательным исследованием индивидуальных особенностей поэтики каждого из авторов.

Цитированная литература

1. Тютчев Ф.И. Стихотворения, письма – М., 1957.
2. Ахматова А.А. Я – голос ваш... – М., 1989.
3. Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – С.-П., 2001.
4. Гегель Г. Сочинения. – М., 1958. – Т. 14.
5. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). – М., 1968.
6. Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. – Н. Новгород, 1997.
7. Кожин В.В. Пророк в своем отечестве. Федор Тютчев. – М., 2001.
8. Ахматова А.А. Соч.: В 6 т.-Т. 1 – М., 1998.
9. Чагин Г.В. Федор Иванович Тютчев. – М., 1990.
10. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – Л., 1987.
11. Ахматова А.А. Автобиографическая проза // Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. – М., 1991.
12. Жирмунский В.В. О поэзии классической и романтической // Жирмунский В.В. Поэтика русской поэзии. – С.-Пб., 2001.
13. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – С.-Пб., 2001.

Анотація

У статті на матеріалі ліричних систем Ф. Тютчева та А. Ахматової розглядається своєрідність реалізації такого жанрово-стильового принципу організації художнього цілого, як фрагментарність. У полі зору автора специфіка творчого самоусвідомлення та особливості композиційної будови вірша.

Annotation

The article deals with the peculiarity of realization of fragmentariness – the genre and style principle of the organization of the art wholeness. The investigation of fragmentariness is based on the material of lyrical systems of Fyodor Tyutchev and Anna Akhmatova. The specificity of creative self-discovery and the peculiar features of verse composition are paid special attention to.

*Стаття надійшла до редакції 06.11.03
Статья поступила в редакцию 06.11.03*

**НА ГРАНИЦЕ ДВУХ МИРОВ. ОБРАЗ ЛЕБЕДЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА
И Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО**

“В своем творчестве Заболоцкий все более сосредоточивался на философской лирике. Он увлекался поэзией Державина, Пушкина, Баратынского, Тютчева, Гете...” – писал о Н.А. Заболоцком 30-х годов его сын и биограф, Н.Н. Заболоцкий [1, с. 6]. Действительно, философская доминанта поэзии Заболоцкого становится особенно явной во второй период его творчества. И эта философичность, и большая, по сравнению с произведениями раннего периода, традиционность, “классичность” поэтической формы зрелого и позднего Заболоцкого, безусловно, проясняют его включенность в традицию русской философской лирики, одним из самых ярких и значительных представителей которой является Ф.И. Тютчев. Но есть и более конкретные и определенные поводы для сближения художественных миров двух поэтов, для утверждения о тютчевском влиянии на творчество Заболоцкого.

Большинство исследователей поэзии Тютчева говорят о двоичности как основополагающем принципе организации его поэтического мира. Так, Ю.М. Лотман утверждает, что для Тютчева характерно представление о двойной природе мира и человека. С.Т. Вайман пишет: “Парность – общее свойство тютчевского поэтического сознания” [2]. Однако постоянное присутствие смысловых оппозиций бытие-небытие, хаос-космос, сон-явь, ночь-день и др. формирует не романтическое двоемирие, а некое напряженное сверхъединство, в которое оба члена оппозиции органично вписаны и внутри которого, как пишет Ю.М. Лотман, возможно “постоянное наличие прямо противоположных решений одних и тех же вопросов” [3, с. 567].

Двоичность является сквозным принципом, организующим и художественный мир Н.А.Заболоцкого. В этом мире смыслопорождающую роль играют оппозиции бытие-небытие, упорядоченное-хаотичное, природное-культурное, жизнь-искус-

ство и др., которые в общем виде можно представить как два смысловых комплекса, семантическими центрами которых оказываются бытие и небытие. А именно эта оппозиция, отмечает Ю.М. Лотман, есть “центральная оппозиция тютчевской картины мира” [3, с. 568].

В поэтическом мире Тютчева особо значимой является пограничная позиция, способная вместить в себя обе сопоставленные сферы, не примиряя “две беспредельности”, а, напротив, проявляя и заостряя их контрастность, но при этом и обращая их друг к другу, преодолевая их взаимную отчужденность.

Для художественного мира Заболоцкого категории границы и пограничного оказываются не менее важными. в его мире ситуация разрыва, противостояния двух сфер осмысливается как недолжное, порочное состояние действительности. И поэтому актуальным становится поиск некоей синтезирующей позиции, находящейся на границе противостоящих смыслов и преодолевающей это противостояние.

Анализируя стихотворения Ф.И. Тютчева “Лебедь” и Н.А. Заболоцкого “Лебедь в зоопарке”, попытаемся проявить “тютчевский пласт” в стихотворении Заболоцкого и показать при этом концептуальные схождения и различия художественных миров двух поэтов.

В стихотворении Тютчева “Лебедь” противопоставлены две бытийные позиции, воплощенные в образах орла и лебедя.

Орел предстает как субъект деятельный, активный, выходящий за пределы некоей (земной) сферы – он пребывает “за облаками”. Орел порывает с пространством земли ради небесного пространства: “встречает молнии полет”, “в себя вливает солнца свет”. Как же он соотносится, взаимодействует с реалиями неба? Очевидно, что взаимодействие его с молнией – это столкновение. В самом деле, полет орла, направленный снизу вверх, встречается с полетом молнии, направленным в обратную сторону. Взаимодействие же с солнцем, с солнечным светом строится как поглощение. Из ситуации устранены все признаки других действий, кроме “вливания” солнечного света.

Перед нами не подлинные взаимные отношения, взаимодействия со стихиями неба, а либо противодействие (в случае с

молнией), либо, как в случае с солнцем, устранение отношения, подмена его присвоением, удержанием, “впиванием”. Но даже это, неподлинное, взаимодействие осуществляется не с молнией и солнцем как таковыми, а с их проявлениями, с тем, что они направляют вовне: “полет” и “свет”.

А движение орла, при всей кажущейся энергичности, оказывается специфической формой неподвижности. Замечательно, что глаголы “встречает” и “впивает”, обозначающие действия орла, не выражают динамических характеристик. Кроме этого, имея значение действительного залога, данные глагольные формы не несут семантики активного влияния субъекта на нечто внешнее. Напротив, налицо претерпевание внешнего по отношению к субъекту влияния.

Контраст порывистого, властного движения и статичности, которой оно оборачивается, дисгармоничность ситуации усиливаются ритмическим контрастом третьего, с пропуском двух схемных ударений, и четвертого, полноударного, стихов. Ритмически выделенным оказывается слово “неподвижными”.

Примечательно, что слова, именующие орла – “орел”, “себя” – не нарушают ритмическую линию, кроме того, границы этих слов совпадают с границами стоп.

Образу орла радикально противостоит образ лебедя. С первых же слов второй строфы обозначается противоположная активизму орла бытийная позиция. Вместо его стремления выйти за пределы земного мира и предпочесть ему небесный – здесь включенность в среду, объятость ею. Вместо своеволия – подвластность “уделу”, воле “божества”, страдательность, пассивность. Лебедь не является субъектом какого бы то ни было действия. Его “одело” “божество”, стихия “лелеет” его “всезрающий сон”, он “окружен”.

Подобие лебедя “чистой стихии” воды подчеркнуто повторением “лебедь чистый” – “чистой, как ты сам”, поддержанным подобием вокализма: “чистый” – “стихией”. И эта стихия, “одевшая” лебедя, выявляет и его сущность, поскольку подобна ему, и его отношения с миром, с “двойною бездной”. Вода текуча, изменчива, но и постоянна в этой изменчивости. Неопределенность этой “стихии” проявляется и в том, что прямо она не названа. Она создает преграду, но преграда эта прозрачна и про-

ницаема. И главное – вода по самой своей природе погранична, промежуточна.

Лебедь, находясь на границе двух миров, и включен в оба, и неслиян с ними. Он пребывает принципиально “между”, и степень его включенности в “бездну” и отъединенности от нее принципиально неопределима. Фиксированность позиции лебедя и в то же время ее неопределенность (вернее, неопределимость) своеобразно реализуется на синтаксическом уровне. Если синтаксис первой строфы, повествующей об орле, предельно логичен и прост (каждая строка соответствует синтаксическому фрагменту), то во второй и третьей строфах синтаксис усложняется, соединяя две тенденции – единообразия и варьирования. С одной стороны, сохраняется совпадение синтаксической и стиховой сегментации. Интонационное подобие второй и третьей строф задается наличием тире после вторых стихов в этих строфах. С другой стороны, в стихах, где воплощена специфическая позиция лебедя, его взаимодействие с “уделом”, “стихией”, “бездной”, появляюся внутривстрочные паузы, которые работают на расподобление интонации.

Различие строф, посвященных орлу и лебедю, ярко проявляется и на уровне лексики. Вместо нейтральной лексики первой строфы появляются слова эмоционально насыщенные, с отчетливо оценочными значениями (следует отметить, что нейтральной лексика первой строфы является именно по отношению к эмоционально-оценочной окраске, стилистически же лексика стихотворения достаточно однородна, архаизированно-торжественна). Во второй и третьей строфах лирический субъект словно выходит из тени, оценивая все, что относится к лебедю, и наконец, прямо обращаясь к нему на “ты”, вступая в общение с ним.

Активная, основанная на своеволии позиция орла делает невозможным его общение со стихиями небесного мира, замыкает его на себе самом, фактически отменяет какой бы то ни было выход вовне. Зыбкая, пограничная позиция бездействующего, охваченного “стихией” лебедя не только включает его во взаимодействие с “бездной”, но и открывает возможность общения с лирическим “я”.

Рассматривая ритмическое строение первой строфы, мы отмечали сглаженность, невыделенность слов “орел” и “себя” в

ритмическом отношении. Анализируя ритмику второй и третьей строф, обнаружим, что слова “ты сам” во второй строфе и “ты” в третьей нарушают ритмическую инерцию, создавая полуударную позицию и таким образом выделяясь:

И чистой, как ты сам, одело
Тебя стихией божество.

А в стихе “Лелеет твой всезрящий сон” слово “твой” оказывается в сильной позиции: самодовлеющая природа орла приводит к нивелировке личностного начала, а “ты” лебеда оказывается выделенным и подчеркнутым.

Особая позиция лебеда вершинное выражение находит в оксюморонном, характерно тютчевском словосочетании “всезрящий сон”. Значение этого образа проясняется с особой отчетливостью при обращении к ритмической организации стихотворения. В “Лебеде” только три стиха отмечены полноударностью. Это:

В себя вливает солнца свет

в первой строфе и

Лелеет твой всезрящий сон
И полной славой тверди звездной

в третьей.

Такой ритмический строй соотносит эти строки и делает явным контраст их семантики. Единичность первого стиха усиливает впечатление отъединенности орла от стихий неба. А удвоение полноударной формы манифестирует особую нераздельность-неслиянность лебеда и “двойной бездны”, двойственность и глубинное единство “всезрящего сна”. Эти единичность и удвоение проявляются и в масштабе строфы: описанию орла посвящена одна строфа, описанию лебеда – две. На уровне фонетическом единичность и удвоенность проявлены не менее ярко. Гласные звуки, стоящие в последних ударных позициях стихов второй и третьей строф, в соответствующих стихах полностью совпадают. При этом данные звуки четко противостоят завершающим ударным гласным стихов первой строфы.

Бездействие лебеда на деле является включенностью в мировое действие, согласием с волей “божества”, доверием “уделу”.

Такая позиция делает взаимно обращенными и причастными друг другу верх и низ, небо и землю. Более того, она создает возможность их высшего соединения (или, что в данном случае то же самое, соединения глубинного). Здесь “бездна” и “твердь”, глубина и высота эквивалентны и взаимно обратимы. Более того, они образуют сверхъединство. Ведь у Тютчева не “две бездны”, а “двойная бездна” – образ, по сути, того же порядка, что и “всезрящий сон”. В состоянии “всезрящего сна” возможно, как пишет М.М. Гиршман, “предельное совмещение предельных противоположностей в глубинах бытия” [4, с. 25]. Но совмещение этих противоположностей не означает снятия их контрастности. Ритмическая структура последнего стиха, с одной стороны, обнаруживает тенденцию к двухчастности, особенно, если скандировать ее, не выделяя полуударением первый слог.

С другой стороны, как отмечает М.М. Гиршман: “Последняя строка: двухударная – противостоит и двум предшествующим, полноударным, и первой строке с иной акцентной структурой первой полуступицы... В результате последняя строка оказывается центром ритмического напряжения, своего рода ритмически заостренным выражением “двойной бездны” [5, с. 61].

Кроме того, что позиция лебедя рождает отношение, в отношении рождается смысл. Если орел соотносится, как мы помним, лишь с проявлениями молнии и солнца, то лебедь “окружен” “полной славой тверди звездной”, то есть “твердью”, претворенной в оценивающем отношении, наделенной характеристиками высоты, торжественности, ценности, сакральности – “славы”.

Итак, в стихотворении Ф.И. Тютчева создается образ такой бытийной позиции, которая обнаруживает и предельную контрастность, и глубинное единство основ бытия, открывает возможность общения и рождения смысла.

В стихотворении Н.А. Заболоцкого “Лебедь в зоопарке” лебедь также является центральным образом и также занимает в художественном мире стихотворения отчетливо пограничную позицию. Граница, на которой пребывает лебедь, сразу задается и как временная (“сумерки”), и как пространственная (“по краю искусственных вод”).

Две сферы, радикально противостоящие друг другу в художественном мире стихотворения, это природа (“звери”) и культура, а точнее, цивилизация (“город”). Но существует здесь и третья, пограничная сфера, совмещающая в себе черты двух первых и в тоже время контрастная по отношению к ним. Эта сфера – “парк”.

Парк по самому своему существу есть совмещение и сосуществование природного и культурного, окультуренная природа. Сфера парка наделена специфическими пространственными характеристиками. Пространство парка предстает как малое (“над маленьким парком”) и ограниченное “мостом” и “стеной”.

В локусе парка еще более малым фрагментом становится “залив”, место пребывания лебедя. Это место является, с одной стороны, пространственным центром, концентрирующим характеристики малости и огороженности (“И смотрят фигуры оленье На воду сквозь тонкий забор”). С другой стороны, этот фрагмент пространства оказывается “крайним”, находящимся на границе парка: “по краю”, “на лоне залива”, “у самого края стены”. Кроме того, характеристика водного пространства с особой силой выражает “природно-культурную” определенность парка. Словосочетание “искусственных вод” сталкивает предельно удаленные друг от друга, в том числе и стилистически, смыслы.

То есть, в описании локуса, где находится лебедь, парадоксально совмещаются предельная замкнутость и возможность выхода, предельные противоречия и возможность их сочетания.

Пространства природы и цивилизации противостоят друг другу как “нанизанные” на две координатные оси. “Город” жестко привязан к вертикали: он находится “над”: “Скрежещут над парком трамваи”, “Над маленьким перком теснится, Этаж громядя на этаж”. Город “теснится”, ибо не может распространяться вдоль горизонтальной оси. Природа же, “звери” расположены вдоль горизонтали: “И звери сидят в отдаленьи”. Их положение так же фиксированно, неподвижно, как и у “города”: “приделаны к выступам нор”. Будучи неподвижными, и “город”, и “звери” стремятся к одной точке – к “воде”. Ибо “город” до физической ошутимости мощно давит на “мост”:

Скрежещут над парком трамваи,
Скрипит под машинами мост.

А “звери”, будучи не в силах сдвинуться с места, “смотрят” “на воду”.

“Город” и “звери” подобны друг другу и в другом отношении – в звуковом. Звуки, производимые ими, одинаково дисгармоничны. Описание этих звуков в одной строфе делает их практически однородными:

Скрежещут над парком трамваи,
Скрипит под машинами мост,
Истошно кричат попугаи,
Поджав перламутровый хвост.

Таким образом, будучи противоположно пространственно ориентированы, сферы “города” и “зверей” подобны своей неподвижностью, дисгармоничностью своих звуковых характеристик и мощным стремлением к выходу за рамки своего пространственного положения (не только город сосредоточен над парком и давит на него, но и звери будто обездвижены в усилии выхода: “приделаны к выступам нор”).

Противоположности “города” и природы, сходясь в “парке”, “заливе”, высшего соединения достигают в образе лебеда, который, как и тютчевский лебедь, подобен своей стихии. Лебедь наделен характеристиками, резко противопоставляющими его “искусственности”, “окультуренности”: “дикарка”, “животное”. Определение “дикарка” выражает природность лебеда особенно ярко, находясь в третьем стихе, соседнем со строкой “По краю искусственных вод”. С другой стороны – “культурность”, внеприродность лебеда оказывается еще более важной и уж, во всяком случае, более развернутой характеристикой этого образа. Форма женского рода, наименования “красавица”, “дева”, принадлежность к “сказочному миру” и особенно описание внешности лебеда в третьей и четвертой строфах отсылают к персонажу сказки А.С. Пушкина и картины М.А. Врубеля. то есть к образу, по крайней мере дважды претворенному культурой (фольклор – литературная сказка – живописное полотно). Но первая часть этой триады выводит данный образ и за пределы культуры в современном ее понимании. Сказка, имея мифологические корни, возвращает нас к такой реальности, где природное и культурное еще не разошлись как два мира, но сохраняют свое единство в синкретизме мифа. Та-

ким образом, противостоящие друг другу сферы культуры и природы открываются как единые в своем истоке.

Анализируя пространственные ориентации, пространственные реалии, связанные с образом лебедя, обнаружим последовательную реализацию принципа не просто соединения характеристик “города” и “зверей”, но претворения этих характеристик, обретения ими новых качеств, глубинного их сращения. В образе плывущей “по краю искусственных вод” “высокой лебеди” соединяются горизонталь и вертикаль. В этом соединении обретается возможность движения, причем не в рамках “своего” пространства, а принципиально “сквозь”. Примечательно, что слово “сквозь”, первое слово стихотворения, отмечено полуударением, что резко выделяет его на фоне очень правильного, почти не нарушаемого в стихотворении амфибрахического чередования ударных и безударных слогов. Реальность лебедя есть реальность превращенная, претворенная, отраженная:

Колебля на лоне залива
Лиловые тени берез.

Дисгармоничности звукового облика “города” и “зверей” противостоит “пение” лебедя. И это пение тоже претворенное, превращенное. Оно не сводимо ни на культурную свою составляющую, ни на природную и особую яркость обретает благодаря такому словесному выражению, которое в обыденном языке невозможно: “на лире поет”.

Эмблематической яркости образ лебедя достигает в выражении, обнаруживающем особо отчетливо родственность образного строя стихотворения “Лебедь в зоопарке” образам тютчевского “Лебедя”. “Животное, полное грез”, в свое время вызвавшее возмущенно-насмешливую реакцию Ахматовой и Твардовского, перекликается с “всезрящим сном” Тютчева и имеет концептуальное значение. Принадлежа миру природы (“животное”), лебедь в то же время пребывает в мире “грез”, в превращенном мире, где законы противостояния природы и человека не актуальны. Каков этот мир, обнаруживающий последнее, глубинное единство контрастных сфер, разрешающий их противостояние, поймем, обратившись к образам четвертой строфы:

И вся она как изваянье
Приподнятой к небу волны.

Синтезирующее, “приподнятое” положение, снимающее противоречие вертикального и горизонтального, достигается в “изваянье”, в искусстве. И в последней строфе образ лебедя дополняется чертами музыки:

Крылатое диво на лире
Поет нам о счастье весны.

В мире искусства преодолевается жесткая заданность пространственных отношений. Но не менее активно преодолеваются и законы времени: в “летние сумерки” “крылатое диво” поет о “счастье весны”.

Итак, именно сфера искусства является у Заболоцкого миром, где противоположности бытия познают друг друга и образуют синтез. Но для понимания содержания стихотворения важно учесть принципиально эволюционистский пафос поэзии Заболоцкого. Слово “грезы” имеет значение не только сна, но и мечты, устремленной в будущее. Искусство не замкнуто, оно открывается сферам природы и цивилизации, оно пребывает “у самого края стены”, где природа “смотрит” на него, а “город” – “слышит”.

Итак, образ лебедя в стихотворении “Лебедь в зоопарке” обнаруживает родство с образом “Лебедя” Ф.И. Тютчева. Отсылка к тютчевскому стихотворению придает лирическому сюжету стихотворения Заболоцкого космический, бытийный масштаб. А необычное словоупотребление Заболоцкого оказывается соотношенным с тютчевскими оксюморонными сочетаниями слов.

При этом образ лебедя, пограничной бытийной позиции, оказывается вписанным у Заболоцкого в контекст совершенно иного, нежели тютчевский, поэтического мира, где противостояние сфер природы и цивилизации разрешается в синтезирующей области искусства.

Цитированная литература

1. Заболоцкий Н. Н. Поэзия, завещанная потомкам. // Заболоцкий Н. А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. – М., 1989.
2. Вайман С. Т. Тютчевское // Вайман С. Т. Неевклидова поэтика. – М., 2001.

3. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
4. Гиршман М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии // Анализ одного стихотворения. “О чем ты воешь, ветр ночной?..” Ф. И. Тютчева. – Тверь, 2001.
5. Гиршман М. М. Ритмическая композиция стихотворений А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева, написанных четырехстопным ямбом // Гиршман М. М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.

Анотація

В статті зіставляються образи віршів Ф.І.Тютчева “Лебідь” та М.О.Заболоцького «Лебідь у зоопарку». Образ лебедя в художньому світі вірша Тютчева займає специфічну позицію на межі двох зі – протиставлених сфер. Він зв’язує їх і водночас прояснює їх контрастність. У вірші М.О.Заболоцького лебідь теж перебуває на межі двох світів: природи і цивілізації.

Annotation

The image of poems by F.I.Tyutchev “Lebed” (“A Swan”) and N.A. Zabolotsky “Lebed v zooparke” (“A swan in zoo”) are compared in the article. The image of the swan in art world of Tyutchev's poem has dualistic maintenance. In the poem by N.O. Zabolotsky the swan also exist in the board of two worlds, such as nature and civilization.

*Стаття надійшла до редакції 10.11.03
Статья поступила в редакцию 10.11.03*

УДК 82.0

Кораблева Н.В.

**ТИПОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА
В РОМАНЕ А. БИТОВА “ПУШКИНСКИЙ ДОМ”
(ПУШКИН – ЛЕРМОНТОВ – ТЮТЧЕВ)**

Одной из основных тем “Пушкинского дома” А. Битова можно считать тему творчества, которая раскрывается на разных текстуальных и образных планах романа. Каждому разделу основного текста соответствуют филологические вставки-приложения. Их можно рассматривать как своего рода теоретический путеводитель по роману, корректирующий читательское восприятие. Этот своеобразный теоретический “трактат” затрагивает целый ряд актуальных и сегодня литературоведческих проблем: отношения автора и героя, жизни и литературы, выбора творческого метода (“пути”), писательского самоопределения.

Вводя в текст романа литературные опыты персонажей (“две прозы” – деда Одоевцева и дяди Диккенса), сопоставляя их, автор рассуждает о природе гения, таланта и графоманства.

Парфразируя изречение Бюффона о стиле, Битов формулирует так: “Талант – это человек”. Талант – это свойство человека быть человеком в истинном значении этого слова. Талант – это то, что связывает человека и Бога. “Не человек находит слово, а слово находит человека. Чистого человека всегда найдет слово – и он будет, хоть на мгновение, талантлив. В этом смысле про талант нам внятно лишь одно: что он – от Бога” [1, с. 119]. И здесь проходит водораздел между писателем и неписателем (в крайних проявлениях – между гением и графоманом): писатель – тот, кто от Бога, от слова, которое находит его и выражается через него; неписатель – тот, кто пишет “от себя”, выражая себя, свою жизнь, свою душу, свою суть (“жизнь ... достоинство ... смерть ...”).

Писательство – это как грехопадение, попытка сравниться с творцом, стать “как бог”. В то же время писательство – и преодоление стыда; автор называет это “бесстыдством”, но подводит к мысли, что бесстыдство это может быть и возвращением к первородному, райскому состоянию, когда неощущение стыда было признаком неотпадения от Бога, когда, если говорить о литературном

творчестве, писательство, будучи *человеческим* делом, является по сути в то же время и *сверхчеловеческим*, “божественным”. И в этом смысле чувство стыда должно вызывать вообще всякое *неталантливое* произведение, тогда как произведения, исполненные таланливо – о чем бы они ни повествовали – стыда не знают. Отсюда вывод, которым Битов заключает свои рассуждения о природе прозы: “...писатели должны быть гениальны, графоманы – кристально искренни и чисты” [1, с. 120].

И отсюда же – теоретическое разграничение: проза различается по тому, как складываются отношения пишущего со словом и, как следствие этого, что оказывается действительным содержанием прозы: “И если Диккенс (дядя) не столько выразил что-нибудь словом, сколько Слово выразило его чистую душу, то дед Одоевцев, по нашей гипотезе, мог сам что-то выразить Словом (скрыть в нем), поскольку, в нашем допущении, нес в себе (вместо чистой души) черты гения” [1, с. 123].

Проблемам творчества посвящены и научно-литературные изыскания главного героя, профессия которого – филолог, литературовед. Автор подробно рассказывает, как он выбирал и почему выбрал своему герою такое *дело*. “Ведь профессию ему какую выбрал!.. Чтоб не писатель был, но все-таки писал. Чтобы жил литературою, на литературе, с литературой, но не в ней” [1, с. 226]. Герой, как и автор, занят *словом*. Автор не проговаривает, но, наверное, ожидает, что читатель вспомнит пушкинское замечание, что слова поэта суть его дела. Так что “бездельник” Лева в этом смысле все-таки что-то делает – пишет статьи, диссертацию... Одна из таких статей – “Три пророка” – помещена в романе: и как характеристика, о ком в ней идет речь (Пушкина, Лермонтова и Тютчева), и самого Левы Одоевцева, героя.

Автор пересказывает статью героя, сопровождая ее своими комментариями и замечаниями и тем самым сообщая ей как бы двойное авторство. Тема работы – три стихотворения, написанные на одну и ту же тему, в одном и том же возрасте (в 27 лет) тремя классиками русской литературы: “Пророк” Пушкина, “Пророк” Лермонтова и “Безумие” Тютчева. “Три бесспорно гениальных стихотворения, написанных тремя бесспорно гениальными” поэтами. Необходимо отметить, что в момент написания этой работы ее автору (Леве Одоевцеву) тоже 27 лет. Стало

быть, выбор пути, который предстоит в этом возрасте, выпадает и ему. Стало быть, рассуждая о трех пророках и трех путях, он и сам в это время выбирает свой путь. Стало быть, и весь роман – это изображение героя в критический момент его жизни, в момент выбора дальнейшего пути (судьбы, жизни):

“Перед ним три дорожки, как перед богатырем. Бог, черт или человек. Или, может быть, Бог, человек, смерть. Или, может быть, Рай, Ад, Чистилище (и эти образы, утверждает Лева, взяты из нашего опыта: три стадии одной человеческой жизни, вечно повторяющиеся – в каждой и не зависящие от времени Истории). Пушкин, Тютчев и Лермонтов выбрали из трех и каждый свою. Пушкин выбрал Бога (или у него хватило гения жить непрерывно до тридцати семи, что, в общем, одно и то же), Лермонтов предпочел смерть прерывности, повторности, духовной гибели; Тютчев продолжил жить прерывно. В двадцать семь умирают люди, и начинают жить тени, пусть под теми же фамилиями, – но это загробное существование, загробный мир. На пороге его решается все, вся дальнейшая судьба души” [1, с. 228].

И Лева, хоть и филолог, и должен как будто уметь любить каждого из поэтов и понимать значимость и необходимость каждого поэтического опыта, делает свой – не столько филологический, сколько жизненный – выбор: он выбирает Пушкина, пушкинский путь: “Вся статья, в целом, была написана откровенно (со всей прямоотой) в пользу Пушкина. Во имя его...” [1, с. 229]. Так же, вероятно, и весь роман “Пушкинский дом” – написан если и не прямо о Пушкине, то по-пушкински и “во имя его” (см. эпиграф: “Имя Пушкинского Дома...”).

Лева предпринимает анализ не формы, как принято, а *содержания* [1, с. 229], что повлекло за собой соответствующую форму изложения – не научную (“содержание – есть предмет не вполне научный” – [1, с. 229]), а, как бы сейчас сказали, *инонаучную*. Анализ формы, который, разумеется, тоже приходится производить Лева, дает представление о “трех путях”, анализ же содержания – о “трех пророках”, об их взаимоотношениях.

В “Пророке” Пушкина Леву восхищает “и точность записи духовного сюжета, и лаконизм почти нечеловеческий, “нагорный”. И полная неважность личного, житейского, в чем-то непо-

средственно заинтересованного “Я” перед “Я” духовным и божественным” [1, с. 230].

“Пророк” Лермонтова, по мнению Левы, в противоположность Пушкину, – “тоже гениальная по точности запись сюжета, но и только. Не совсем уж не духовная, но “додуховная”, юношеская, чуть ли не подростковая. Самовыражение гениальное, но сам, кто выражается, словно бы еще не гениален” [1, с.230]. В лермонтовском стихотворении Лева услышал диалог: первые две строчки каждой строфы принадлежат как бы Пушкину, две другие – Лермонтову.

“Пушкин”:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка,

“Лермонтов”:

В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.
И т.д.

“Вот вам, заключал Лева, то недостойное и жалкое поведение, которое неизбежно свойственно каждой Я-личности, вступающей в борьбу, предъявляющей миру свои права. Чем и велик Пушкин, что его это не занимает, что он выше... Лермонтов за все ждет признания и благодарности, конфетки, поглаживания, обиженный мальчик...” [1, с.230]. Пушкин сравнивается с Моцартом, у которого “еще целое здание мира перед глазами, храм, ясность”; Лермонтов – с Бетховеном – “бурная борьба... Я уже кричит во весь голос...” [1, с.231]; Тютчев – с Сальери.

Если принять доказательства Левы Одоевцева, то стихотворение Тютчева “Безумие” написано как поэтическая рефлексия на пушкинского “Пророка”, а предполагаемый пушкинский ответный “выстрел” – стихотворение “Не дай мне Бог сойти с ума”. Только если Лермонтов “говорит в открытую”, то Тютчев – “спрятавшись, тайком, почти шипит, злым и громким шепотом: за каждое пушкинское слово – словом секретным, потемным – даже не перебивает (как Лермонтов), а зудит, вслед и одновременно со словом пушкинским” [1, с. 232]:

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод,

Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,

Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.

Суть взаимоотношений между тремя поэтами, – как полагает Лева, – *дуэль*. Несостоявшаяся “дуэль” Пушкина и Лермонтова и “состоявшаяся” – между Пушкиным и Тютчевым: “Это была дуэль, в которой Дантесом был Тютчев” [1, с. 239]. Но если реальный Дантес мог убить только тело Пушкина, Тютчев – в интерпретации Левы – убил его дух: “Дух пушкинской поэзии был убит в неявной и неравной борьбе. Пушкину был оставлен почетный мундир поэтической формы – самого его не стало. К мундиру пришили несколько пуговиц и более изящный позумент и набили всякой тусклой душевной дрянью. Цельность, гармония, воздух, мир – все было порешено” [1, с. 239].

В работе “Начатки астрологии русской литературы” А. Битов, сравнивая зодиакальные знаки русских писателей, приходит к такому же выводу: строго говоря, у Пушкина не было продолжателя, последователя. Возможно, его и не могло быть, поскольку русская литература после Пушкина как бы вернулась вспять – проходить не пройденное им [2].

Поэтому современная эпоха – не пушкинская, а скорее тютчевская, послепушкинская, и в этом смысле поединок Левы с Тютчевым – это поединок с собственным мироощущением, с самим собой, и весь анализируемый им “музыкальный треугольник” (Пушкин – Лермонтов – Тютчев = Моцарт – Бетховен – Сальери...) – это внутренние противоречия его духа, духа современного человека: “Пушкина он обожествлял, в Лермонтове прозревал свой собственный инфантилизм и относился снисходительно, в Тютчеве кого-то (не знаем кого) открыто ненавидел” [1, с. 239], разумея под этими именами, конечно, не только поэтов, а и те пути, которые они избрали и которым присвоили свои имена.

Интересно, что русский философ И. Ильин, рассуждая на тему творчества, говорил о соотношении в нем таланта и творческого созерцания. В качестве образцов для описания типов художественного творчества он брал те же поэтические имена – Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Так, по его мнению, Тютчеву недоставало таланта художественного воплощения: “Невозможно не преклоняться перед силою творческого созерцания Тютчева. Почти вся его поэзия пропета отсюда, из таинственной стихии мира и человечества, из ее “древнего хаоса” из ее “пылающей бездны”. Он не только созерцал, но искал эту силу в себе и умел петь о муках и о восторгах созерцания. Но сила его литературного таланта и мастерства не всегда поспевала за требованиями его безмерного видения” [3, с. 268]. У Лермонтова, напротив, “сила созерцания просыпается задолго до того, как созрел его литературный талант”; отсюда, полагает Ильин, “множество слабых детских стихотворений, которые, несмотря на сверкающее в них прозрение, производят иногда впечатление сущей бесталанности” [3, с. 268]. Истинным поэтом он считал Пушкина, чья “сила поэтического таланта опережает по времени силу творческого созерцания; и радостно следить за тем, как легкая прелесть его раннего стиха зреет и совершенствуется до неслыханной на земле окрыленности, отвечая на требования все более насыщающего ее гениального видения” [3, с. 268].

Отношения трех поэтов, как они представлены в статье Левы Одоевцева, это, вообще говоря, архетип соотношений трех поэтических традиций, или даже, говоря крайне обобщенно, трех поэтических веков – “золотого” (“пушкинского”), “серебряного” и, скажем, “бронзового”. “Новым Лермонтовым”, избравшим, по схеме Одоевцева, путь inferнального служения и воплощения (“черт”, “человек”, “Ад”), стал Блок. А вот новым Тютчевым (“человек”, “смерть”, “Чистилище”) оказывается или сам Лева, или его дед... В записках деда “Бог есть” – “молитва молчания”, “молитва о словах”: “Господи! Каким молчанием бываю наказан! Шарю в темноте, пустоте, слепоте и звука шороха не слышу. Вот уж доказательство, что ничего-то вокруг нет. Когда тебя – нет. Поиски вне себя – тщетны. Мир невидим в твое отсутствие. Наказание Божье, награда Божья миром, существованием вокруг тебя... Когда совесть говорит – уста молчат.

О чем?..” [1, с. 125]. Молчание здесь – словоговорение непосвященных, безбожное словопроизнесение. Молчание здесь – молчание совести, Бога.

Потому-то Лева и “стреляется” с Тютчевым, что узнал в нем себя; в этом, по догадке автора, и скрыта “вина” Тютчева (т.е. первопричина Левиной статьи): “И виноват он разве лишь в узнавании, в узнавании Левою самого себя, в нелюбимом противостоянии собственному опыту. Тютчев виноват в том, что с Левою произошла Фаина, произошел дед, он виноват и в том, что, как и Лева, опоздал с рождением и возникновением (каждый – в свое время), и опоздавший Лева, обратившись сердцем к другой эпохе, не прощает Тютчеву его “современное” пребывание в ней, для Левои желанное и недоступное” [1, с. 241-242].

Отношения “Пушкина” и “Тютчева”, также как и отношения “Тютчева” и “Одоевцева”, если перевести их в категории более отвлеченные, академические, это отношения *интертекстуальных* зависимостей: интертекстуально стихотворение Тютчева “Безумие”, написанное как пародия на пушкинского “Пророка”, и предполагаемый пушкинский ответ – стихотворение “Не дай мне Бог сойти с ума”; интертекстуален и сам анализ, который предпринят в статье.

Больше того, не довольствуясь формальным анализом (т.е. установлением и осмыслением интертекстуальных связей) и обратившись к “содержанию”, автор статьи анализирует *интерсубъектные* отношения, демонстрируя возможности и одновременно трудности (особенности) такого анализа. Он показывает, что для адекватного рассмотрения личностных взаимоотношений требуется личностное же (переживаемое, причастное) отношение и самого исследователя.

Другая особенность – результаты такого анализа не могут быть признаны научными фактами, но только *предположениями*, не могут быть “узаконены”, и в этом, как можно понять, принципиальное отличие инаучной работы от собственно научной: “...не содержит ни одной фактической ошибки, “научная” работа узаконивает и впоследствии предписывает всем свою скудость и нищету понимания. Ибо как же мы бываем пойманы именно фактом несомненной достоверности! Едва ли не больше, чем двоящимся предположением” [1, с. 240].

Наконец, в заключение раздела, как бы сквозь плотную ткань логических и паралогических построений, проступает некая, не зависящая ни от критиков, ни от литературоведов, вневременная, онтологическая реальность, которая, по-видимому, и составляет основу того, что обобщенно называется “литературой”. Это мир, где и Пушкин, и Тютчев, и все другие – *на своих местах*, как бы ни пытались их “перетряхивать”, “свергать” или “возводить” те, кто не причастен этой реальности.

Цитированная литература

1. Битов А. Пушкинский дом // Битов А. Империя в четырех измерениях. – Харьков; М., 1996. – Т.2.
2. Битов А. Начатки астрологии русской литературы // Битов А. Пятое измерение. – М., 2002.
3. Ильин И.А. Талант и творческое созерцание // Ильин И.А. Одинокий художник. – М., 1993.

Анотація

У статті розглядаються три типи творчості, представлені в романі А.Бітова “Пушкінський дім”, що асоціюються з художніми позиціями Пушкіна, Лермонтова і Тютчева.

Annotation

In the article there are three types of creativity submitted in the novel by A.Bitov “The Pushkin’s House”, which associate with Pushkin’s, Lermontov’s and Tyutchev’s art positions.

*Стаття надійшла до редакції 10.11.03
Статья поступила в редакцию 10.11.03*

УДК 82.09

Парамонова Л.Н.

СИМВОЛИКА ПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ТЮТЧЕВА И БРОДСКОГО (“ФОНТАН”)

Поэзия мысли имеет в русской литературе давнюю традицию, сложившуюся не без влияния немецких романтиков, которые всю человеческую жизнь стали рассматривать как художественное произведение. В их представлении личность не интеллектуальное понятие, а только часть вечно творящего и становящегося божества, включающего в себя материальную природу во всех её проявлениях. Интенсивное использование иррациональной образности, наполненной намеками и символами, а также логически до конца продуманная идея универсально становящейся мифологии, стали основными принципами эстетики романтизма. Несмотря на невероятную пестроту романтических идей и настроений, А.Ф. Лосев выводит общую и предельную формулу романтизма: “Романтическая эстетика является универсальной мифологией, символически разработанной в виде теории мистериально-органического историзма” [1, с. 143].

Поэзия Тютчева опиралась на принципы романтической эстетики, а философская основа его романтизма покоится на признании жизни как нестихающего боренья противоположных начал, на утверждении таинственности и загадочности этой борьбы. Лирика Тютчева – это отражение в своеобразной форме кризиса сознания дворянского интеллигента, предчувствующего исчерпанность вековой европейской цивилизации. Мистическое прикосновение к тайнам стихий, управляющих бытием, придает его лирике трагический пафос. Его неумолимо влечет небо, но он также обременен землей.

Специфика художественного мышления Тютчева состоит в том, что борьба вечного и тленного понимается им как закон движения. Центральный мотив его творчества – высокая миссия поэта, его предназначение быть звездой ума (стихотворение “Душа хотела б быть звездой”).

Тютчев – предтеча русского символизма. “В поэзии Тютчева русский символизм впервые творится как последовательно применяемый метод, и внутренне определяется как двойное зрение”, – пишет Вяч. Иванов [2, с. 181].

Еще в дореволюционном поэтическом творчестве Вяч. Иванова, признанного представителя модернистской религиозной мысли России, легко различается восходящая к Тютчеву тема лирического “я”, трагически переживающего “двойность сознания” и фатальную отчужденность от “ты” – “вечной женственности” всеединой сущности мира.

Центральный для философии Иванова образ Диониса является религиозной метафорой свободы творчества, которое имеет преимущественно эротическую природу. Как в учении В.Соловьева о теургии, процесс поэтического творчества у Иванова вписан в драматургическую схему, включающую дионисийское восхождение через духовное зачатие и аполлинейское нисхождение, возникающие из эротического восторга мистической эпифании*, – духовного зачатия (ясного затишья обогащенной осчастливленной души) к рождению новой формы воплощения из поэтической мечты словесного тела ритмического создания [3, с. 200].

Эта концепция поэтического мышления ближе всего стоит к античным платоновско-аристотелевским понятиям архетипической, формальной и целевой причинности**, а также к толкованию архетипов поздним К.Юнгом. Организующие принципы такой эпистемологии символичны, небуквальны, крайне многозначны по своему характеру и указывают на недуалистическую онтологию, метафорически выстроенную “сверху вниз”.

Бродский наследует традиции русской интеллектуальной поэзии. Подобная телеологическая форма причинности усматривается в эстетической концепции Слова, особенно в переживании смерти его лирическим субъектом.

* Дионистическая эпифания – видение, которым, по Иванову, разрешается экстаз, который не должно смешивать с аполлинийским слом художника.

** Известен рассказ Сократа о пророчице Диотиме, в поучениях которой поэзия выступает общей причиной перехода небытия в бытие.

В лирике сам мир проговаривает свой смысл через сознание поэта, поэтому как особый тип мышления она должна исследоваться на уровне сознания.

В основе поэтики Бродского лежит личный миф о слове и познании, изложенный в Нобелевской лекции. Анализ, интуицию и пророческое откровение в нем соединены в метод Поэта. Уже в раннем творчестве Бродского утверждается стихотворение как моментальный срез сознания.

Мифопоэтическое сознание проявляется в драматургически-мистериальном характере действия, свойственного многим его произведениям (“Шествие”, “Фонтан”, “Представление”, “Кентавры” и другие). В них конкретизируются и реконструируются античные мифы: гомеровские, о кентаврах, ожившей статуи, умирающем и воскресающем боге, об Орфее. Процесс духовного возрастания, постижения собственного “я”, формирования личности находит отражение в образах, символика которых часто связана с универсальными мифами, а также глубинной психологией: схема мандалы – “семья” (поэма “Зофья”), символика числа 4 (земной мир: “окно”, “дом”, “Кентавр”), эротическая символика.

Для характеристики творческой стратегии Бродского применимо слово “глубинная”. Это ключевое слово выбрано самим поэтом* [4, с.231].

Мастер поведенческой стратегии, Бродский избирает особую тактику – “демонстративно отворачивается от навязываемой ему данности “здесь и теперь” во имя обретения метафизической вертикали”. Такое ритуализированное поведение поэта, связанное с культурой телесного низа, отмечает В. Юхт. Этот поведенческий акт – “ж...й к власти”, “постыдному столетию”, к “отчизне (в данном случае равнозначной “начальству”)” – связан с немаловажным для Бродского мотивом статуи [5, с. 302].

Художественный мир слова Бродского можно рассматривать как пространство универсальных мифов, в котором “самосознание” дает выход из личной драматической ситуации, на-

* Со слов М. Хейфеца Бродский утверждал: “Поэзия должна заниматься вещами глубинными”.

полненной глубоких противоречий, чтобы свершить путь восхождения на высоту метафизического познания.

Мотив изоморфности мира и Слова (языка, текста), сходство структуры бытия, Космоса и Слова (языка, текста) – инвариантный мотив Бродского, отражающий представление о мире как о совершенном творении – произведении Бога (Логоса) – непревзойденного художника-теурга.

Слово – точка приложения деятельности мысли, из которой силой творческой энергии порождается свободная речь (текст). Для Бродского Слово (язык) – Бог. Язык или тождественное ему живое самообновляющееся Слово – первооснова эстетической концепции поэта.

Антиномичность (конфликтность) как феноменологический принцип бытия Слова превращает его в ментальный инструмент. Слово в поэзии соединяет несоединимое: звук и смысл, ритмы жизни и ритмы мышления, разум и подсознание.

Поэтому стихотворения Бродского – ментальный срез сознания, рассчитанный либо на отторжение читателем, либо на длительное вживание в его мир, со-творчество.

Поиски сопричастности читателем начинаются внутри концептуальной первоосновы, экзистенциальная составляющая которой включает соотношение автора-человека и автора-творца, соотношение бессознательного архетипического праязыка и структуры его в связной речи. Поэт как средство языка стремится к преодолению своего существования, воплощаясь в Слове, и обретает сущность.

Поэзия Бродского – лингводиция – оправдание языка как божественной и священной материи. Так как молчание является синонимом смерти, то “язык – единственное, что человек может противопоставить разрушающему ходу времени, и одновременно язык – структурирующее космогоническое начало, противостоящее пустоте, оледенению, вакууму, синонимичным “времени в чистом виде” [6, с.73].

В сформулированной в эссеистике Бродского эстетике язык выступает как категория одновременно экзистенциальная (единственное личное достояние) и онтологическая (творящее Слово).

Поэтому тексты Бродского требуют онтологического подхода для реконструкции предполагаемого универсального смысла или смыслов, проявляющих себя в ряде вариантов (иноформ), похожих или мало похожих друг на друга, но обладающих внутренним единством.* Обращение к онтологической поэтике преследует цель – “выявление тех аспектов “персональной мифологии автора”, которые могут служить моделью, образцом для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства. Текст рассматривается как несущий в себе базовые атрибуты вещественного мира и человека, образующие “круг исходных смыслов” [7, с. 5].

Онтологический анализ концентрируется на мифе и более всего на раскрытии и расшифровке заложенных в художественном произведении мифосимволов и мифометафор. По К. Ясперсу, символ – код бытия, мифосимвол, и, как считает Н. Шогенцукова, образный инструмент языка бессознательного. Мифосимволы (круг, крест, дотавим звезда, фонтан – Л.П.) обладают большой смысловой емкостью и большими смысловыми потенциалами. В этом ряду стоят мифологемы воды, земли, блистательно используемые Тютчевым и Бродским. “Именно эти символы образуют общечеловеческое “символическое ядро культуры” [8, с. 28], а также помогают увидеть и вычленить особенности тех или иных аспектов личностной онтологической системы конкретного автора [9, с. 694].

Образ фонтана в западноевропейском искусстве** не только метафизический, но и “метафорический символ (С. Лэнгер), благодаря которому возможно первичное образное постижение и поэтическое выражение трансцендентального опыта [9, с. 695].

* Онтологическая поэтика – термин, введенный Л.В. Карасёвым в 1993г. Ст. “Гоголь и онтологический вопрос”. Один из методов герменевтического анализа текста, направленный на раскрытие связи личностного бытия автора с общекосмическим бытием, отраженной в художественном произведении и формулирующей его метафоросимволическую и сюжетно-образную структуру.

** Фонтан – источник воды и потому – символически духовной жизни и спасения; в этом значении – атрибут Девы Марии в ее непорочном зачатии [10, с. 592].

Стихотворения Бродского “Фонтан”, а также “Натюр-морт”, “Ниоткуда с любовью”, “Назидание” побуждают человеческий разум читателя следовать по божественному архетипическому пути, открывшемуся внутри него: совершить восхождение из ужаса собственного бессознательного, экзистенциального Хаоса через любовь посредством творческого акта, запечатлевающего момент выхода – нисхождения из Хаоса в Космос. “Любовь” (в значении действия) выступает как универсальный инструмент спасения.

Образная интуиция поэта не субъективное искажение, а завершение человеком-автором целостной реальности (Космоса), которая проговаривает свой смысл через сознание человека в целостности поэтического Космоса. Метафизическая перспектива, открывшаяся поэту, его эпистемология и лингводицея – отражение общей архетипической диалектики, метатраектории, истоки которой следует усматривать в таинственной сопричастности, описанной и обоснованной С. Грофом как диалектика рождения *Homo sapiens* из лона природы.

Перинатальный процесс рассматривается как некая архетипическая форма причинности. По Грофу, биологическое рождение отражает некую всеобъемлющую архетипическую реальность, к которой приобщаются те, кто претерпевают перинатальный процесс через личное восприятие “ночной” стороны души (погружение в подсознание), в религиозных обрядах (мистериях), в поэтическом творчестве (экстазе) [11, с. 363].

К такому пониманию процесса поэтического мышления подходил Ф. Тютчев (“Фонтан”), вписывая его в драматургическую схему, звенья которой совпадают с динамикой перинатального процесса.

Стихотворение “Фонтан” (1967) Бродского содержит множество зашифрованных цитат. Обнаружение скрытых реминисценций и аллюзий в стихах Бродского часто носит случайный характер, что заставляет подозревать не нарочитую установку на некий ребус, а существование праобраза в глубинах сознания поэта и даже отсутствие идентификации собственного образа с этим праобразом.

Присутствие мировой поэзии и мировой культуры в стихах Бродского – это форма “метафизического сопротивления

обесмыслившейся физической реальности, низводящей человека до воплощения пустоты”, явление трансцендентное и поэтому более надежное и прочное, чем явления эмпирические [12, с. 51].

В стихотворении Бродского развернут диалог с мировой поэзией, культурой, мифом и Тютчевым. Смысловое родство двух текстов подчеркивается названием “Фонтан”. Но в тексте Бродского проявляются две характерные для его поэтики положения. Во-первых, наличие многочисленных внутренних связей, скрытых под поверхностью стихотворения, а во-вторых, юмор и изобретательность в техническом плане, которые в большинстве случаев контрастируют с мрачным и глубоко эмоциональным содержанием.

Стихотворения Бродского иллюстрирует одно из его неизменных положений: поэт-профессионал должен виртуозно владеть всем набором приемов своего ремесла. Стихотворение “Фонтан” виртуозно по характеру. Отталкиваясь от темы “фонтана”, поэт формулирует ряд философских мыслей о времени, бытии или небытии и поэтическом творчестве с такой изобретательностью, что заставляет над каждой строкой ломать голову читателю. “Wit”, блистательная игра на поверхности для поэта не цель, но побочное следствие лежащего в глубине порыва чувств [13, с. 35].

Стихотворение содержит семь строф, каждая из которых своими очертаниями, за счет расположения коротких и длинных строчек, строго упорядоченных, выкладывается прихотливым силуэтом истекающего водой фонтана. Стихотворная тема “Фонтана” у Бродского, основанная на одном мотиве по ходу дела обнаруживает все новые и новые смыслы, убеждая читателя в том, что связь с тютчевским текстом не только тематическая.

В стихотворении есть две кульминационные точки: первая – оживление статуи льва, венчающей фонтан; вторая – воскрешение бога из земли (Диониса – Христа), тождественных в поэтике Бродского возникновению из молчания Слова (Логоса).

* Понятие “Wit” в английской эссеистике – остроумие, словесная выдумка. Обыгрывание с умом, фантазией образного выражения темы, понятия [13, с. 85].

На тютчевский первоисточник стихотворения Бродского указывает подтекст тематики. Идея поэтического мышления объединяет два текста, но в текст Бродского включены еще несколько идей и тютчевских элементов, которые узнаваемы, хотя обыгрываются поэтом.

Если у Тютчева фонтан посылает струю воды в небо, то у Бродского фонтан молчит, у льва* пасть открыта, но “не слышно рыка”, “пересохли уста и гортань проржавела”, так как “кем-нибудь наглухо кран заверчен” [14, с. 56-57]. В поэзии Бродского открытый рот (пасть) имеет одну коннотацию: говорение / молчание.

Тютчевский фонтан бьет днем, у Бродского – “спускается вечер”. В стихотворении “Видение” (1828) Тютчева “беспамятство, как Атлас, давит сушу” [15, с. 221]; – у лирического субъекта Бродского возникает “ряд видений” и мысль: “Ты не будешь любим и забыт не будешь”, а также “нет одиночества больше, чем память о чуде”.

У Тютчева “небесный свод, горящий славой звездной / Таинственно глядит из глубины” (“Как океан объемет шар земной...”, 1830) [15, с. 213], у Бродского “Небосвод / прячет звезды за тучу”. У Тютчева “влажный дым” фонтана “жадно рвется к небу” – у Бродского “дождь спускает на землю косые лепестки”^{***}. Строчки Бродского: “из куста / сонм теней / выбегает к фонтану, как львы из чаши” ассоциируются с тютчевским “Эллизиумом теней” [15, с.223].

Обыгрывается мотив возвращения: стихам Тютчева “смертной мысли водомет <...> ниспасть на землю осужден” [15, с.223], у Бродского соответствуют строчки “как в тюрьму возвращаются в ней побывавшие люди, / а голубки – в ковчег”.

Таким образом, тема памяти, любви, мышления / творчества слетаются в словесных формулах Бродского. Эта любопытная “плетенка” (термин А.Ранчина) возникает при анализе стихотворения Бродского и является демонстративным проявле-

* Лев в западноевропейской символике искусства – символ воскресения, а также атрибут персонифицированной гордыни, гнева и холерического темперамента [10, с.331].

** В древнегреческой мифологии небо (Уран) сходит на землю (разверстную Гею), любит и оплодотворяет ее.

нием поэтического мышления, то есть родовых черт поэтической организации текста. Метафизический опыт сказывается в вертикальном, а не горизонтальном разворачивании мысли, “в устремленности ее вверх, к тому Началу, в котором было Слово” [6, с.55]. “Фонтан”, следовательно, может быть определен как метафизический символ поэтического и западного мышления в целом.

Цитированная литература

1. Лосев А.Ф. Романтизм. Конспект лекций по эстетике нового времени // Литературная учеба. – 1990. – №5.
2. Иванов В.И. Заветы символизма // Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. – М., 1994.
3. Иванов В.И. О границах искусства // Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. – М., 1994.
4. Хейфец М.К. К истории написания статьи “Иосиф Бродский и наше поколение” // Поэтика Бродского. – Тенафли, 1986.
5. Юхт В. Свидание с памятником // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. – СПб., 2003.
6. Куллэ В. Путеводитель по переименованной поэзии // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. – СПб., 2003.
7. Карасёв Л.В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии. – 1993. – №8.
8. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики. – М., 1995.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003.
10. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1999.
11. Тарнас Р. История западного мышления. – М., 1995.
12. Безносков Э. “... Одна великолепная цитата” // Мир Иосифа Бродского. – СПб., 2003.
13. Верхейл К. Танец вокруг мира. – СПб, 2002.
14. Бродский И.А. Фонтан // Иосиф Бродский. Соч. в 4 т. Т.2. – СПб., 1994.
15. Тютчев Ф. Стихотворения // Русская лирика XIX века. – М., 1981.

Анотація

Автор статті з позицій онтологічної поетики досліджує міфосимволіку одноіменних віршів Тютчева і Бродського. Процес поетичного мислення у Тютчева вписується в драматургічну схему, ланки якої співпадають з динамікою перинатального процесу, що був описаний С.Грофом. Вірш Бродського "Фонтан" є демонстративним виявом інтертекстуального зв'язку з творчістю Тютчева та відбиттям особливостей західного мислення.

Annotation

The author investigates the mythological significance of Brodsky and Tjutchev's poetry from the position of onthologic metrical composiyion. Tjutchev's elegiac idea harmonizes with dramatic scheme the parts of which coincide with perinatal dynamics, described by S. Groff. Brodsky's "Fontan" is a vivid demonstration of intertextstual link with Tjutchev's creativity and depicting of western mentality.

*Стаття надійшла до редакції 10.11.03
Статья поступила в редакцию 10.11.03*

“ВОПРОС К ТЮТЧЕВУ” ВИКТОРА КРИВУЛИНА

Стихотворение Виктора Кривулина “Вопрос к Тютчеву”, написанное в 1970 году, стало для него этапным, переломным, фиксирующим начало принципиально нового отношения поэта к миру, действительности, собственному дару и призванию. “Вдруг не стало времени. Ушло время, в котором я, казалось, был обречен жить до смерти, утешаясь стоической истиной, что “времена не выбирают, в них живут и умирают.” [1, с. 7]. Так писал поэт в книге “Охота на мамонта”, изданной в 1998 году и явившейся своеобразным ответом на вопросы, поставленные в стихотворении, ставшем своеобразным эпиграфом к Предисловию. Вот оно:

Вопрос к Тютчеву

Я Тютчева спрошу: в какое море гонит
Обломки льда советский календарь,
И если время – Божья тварь,
То почему слезы хрустальной не проронит?
И почему от страха и стыда
Темнеет большеглазая вода,
Тускнеют очи на иконе ?

Пред миром неживым в растерянности, в смуте,
В духовном омуте, как рыба безголос,
Ты – взгляд ослепшего от слез,
С тяжелым блеском , тяжелее ртути...
Я Тютчева спрошу – но мысленно, тайком:
Каким сказать небесным языком
Об умирающей минуте?

Мы время отпоем, и высохшее тельце
Покроем бережно нежнейшей пеленой...
Родства к истории родной
Не отрекайся, милый, не надейся,
Что бред веков и тусклый плен минут
Тебя минует... Веришь ли, вернут
Добро исконному владельцу.

И полчища теней из прожитого всеу
Заполнят улицы и комнаты битком,
И – чем дышать? – у Тютчева спрошу я,
И сожалеть – о ком?

Было бы наивным упрощением представлять приход В. Кривулина к новой для него поэтической философии времени как результат только и исключительно тютчевского воздействия. Естественно, что к новому этапу творчества (а он утверждает, что в то утро "постарался честно уничтожить все, что сочинял до этого утра") поэта привели многие и разные обстоятельства, – одним из которых явилось непосредственное воздействие Тютчева, но оно не было одномоментным. Ольга Бешенковская, современница Кривулина, вспоминая о стихах, написанных в годы "тайной свободы", говорит о том, что они были "...осве (или освящены) ... некоей как бы космически тютчевской, интимно отстраненной интонацией" [2, с. 156]. Вот один из таких примеров

...сад – холодный дом Творца,
оставленный расти пустым и неудобным,
чтобы в существовании минутном
ты не забыл, что жизни нет конца. [3, с. 100].

На первый взгляд кажется очевидным, что основная тема стихотворения Кривулина "Вопрос к Тютчеву" – время. Он не был первым, кто пришел к осмыслению и пониманию тютчевской философии времени. В науке о Тютчеве неоднократно и достаточно глубоко и полно развивались положения о единстве мгновенного и преходящего, минутного и вечного, сегодняшнего и исторического. Еще в 50-е годы девятнадцатого века Н.А. Некрасов относил Ф.Н. Тютчева "к очень небольшому числу истинно русских поэтов", а на рубеже веков в Тютчеве видели учителя "все наиболее талантливые поэты". В. Соловьев отметил то, что "прежде всего бросается в глаза" при знакомстве с поэтом – "созвучие его вдохновения с жизнью природы, – совершенное воспроизведение им физических явлений как состояний и действий живой души" [4, с. 127]. У Тютчева, считает М.М. Гиршман, "...вся земля может быть не только одушевлена, но даже устроена по-человечески, причем время в таком случае воспринимается всей землей также по-человечески:

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила..." [5, с. 467].

И В. Кривулин не отходит от утвердившегося в науке о Тютчеве понимания природы как живой, одушевленной. Человек, по философии Тютчева, созерцающий космический процесс, становится свидетелем "всеобщей человеческой трагедии", убеждаясь в невозможности ощутить бессмертие, так как человеческая жизнь конечна. Тютчев оперирует понятиями космического масштаба, Кривулин же говорит о конкретной стране, в которой время фиксируется понятием "советский календарь". Трагическое ощущение сущности как человеческого бытия, так и всего космоса актуально для Тютчева, при этом главным трагическим признаком конца мира станет, как утверждает М.М. Гиришман, "распад духовных связей человечества и всеобщая потеря духовности:

Не плоть, а дух растлится в наши дни,
И человек отчаянно тоскует..." [5, с. 470].

В поэзии Тютчева – предчувствие неизбежности исторических катаклизмов, у Кривулина – ощущение трагичности каждого момента, в которое умирает время. Но ощущение смертности дало ему возможность стать свободным, независимым от того времени, в котором родился и вынужден жить, раздвинуть его рамки, перенестись в прошлое или будущее, что стало возможным и потому, что он приобщился к философии тютчевской поэзии. Время у Кривулина умирает и его нужно отпеть, покрыв "бережно нежнейшей пеленою". Время захватывает, и "бред веков и тусклый плен минут" никого не минует, от прошлого нельзя отречься. Вопросы, которые задает Кривулин Тютчеву, острые, но он осознает, что не на все можно ответить, потому что в них заключен скрытый смысл, понятный не каждому.

О сложном переплетении манического, лирического и трагического начал в поэзии Тютчева говорит А.В. Домашенко [6]. Поэт не единожды говорил о невозможности передать истинное значение слова:

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке...

Кривулин также владел маническим языком и, общаясь с Тютчевым, говорит:

Я Тютчева спрошу – но мысленно, тайком:
Каким сказать небесным языком
Об умирающей минуте?

В Тютчеве он открыл новую для себя философию времени, и на вопросы, которые он ставил в 1970 году, попытался ответить в книге “Охота на мамонта”. “Странное прозрение”, как называет его Ольга Седакова, посетило Кривулина ранним утром июньского дня, сделало его летописцем времени, в которое он родился и жил, но не оставался при этом равнодушным Свидетелем. Для Седаковой В. Кривулин – Очевидец, зритель. Он смотрит и размышляет, оставаясь самым уникальным поэтом своего времени – это “самый историчный поэт своего времени” [7, с. 689]. В одном лице он соединяет и поэта и летописца, и “летописание у него уравнено с ясновидением,

Прошлое с будущим – словно лицо с отраженьем
Словно бы олово с медью сливаются в бронзовом веке...”
[7, с. 694].

Для Кривулина жизнь в период “советского календаря” была драматичной, и его бытие, в отличие от тютчевского, не было “двойным”. Перемены, которые приносило новое время, было связано с гибелью культуры, с потерей в памяти поколений многих имен, творивших высокую культуру. Кривулин в своей книге “Охота на мамонта” попытался “восстановить справедливость” – напомнил об именах Аронсона, Михнова, Якубсона, назвал имена тех, кто влиял на развитие современной культуры – Мандельштама, Дягилева, подчеркнул значение современных поэтов, в том числе Бродского...

Особую роль в книге занимают разделы, посвященные проблеме “советского языка” созданного “детьми полукультуры”, очень далекого от “небесного языка”, понятного только посвященным... Прошлое и настоящее в книге, как и в стихотворении, переплетаются самым необычным образом. Уже в стихах, написанных в последние годы жизни, Кривулин писал:

На волосок я время не нагнал –
И враз в такое прошлое отброшен... [8, с. 87].

Но как и прежде, остается безответным вопрос:

И – чем дышать? – у Тютчева спрощу я,
И сожалеть – о ком?

Стихотворение В. Кривулина “Вопрос к Тютчеву” стало программным не только в его поэтической деятельности, но и самой жизни. Оно заставило самого поэта отвечать на вопросы, поставленные в юности, и это было сделано им в книге “Охота на мамонта”.

Цитированная литература

1. Кривулин В. Охота на мамонта. – Спб., 1998.
2. Бешенковская О. Петербургский альбом. – СПб., 2003.
3. Кривулин В. О, сад... // Радомысл. – 2001. – № 2-4.
4. Соловьев Вл. Соч.: В 10 т. – СПб., 1911-1914. – Т.7.
5. Гиршман М.М. Диалог поэта и философа (Вл.Соловьев в художественном времени в поэзии Тютчева) // Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.
6. Домащенко А.В. О маническом и трагическом в поэзии Ф.И.Тютчева // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2001. – Вып. 7-8.
7. Седакова О. Проза. – М., 2002.
8. Кривулин В. Стихи после стихов. – Спб, 2001.

Анотація

У статті зроблена спроба проаналізувати вплив поезії Тютчева на поета Віктора Кривуліна та визначити місце вірша “Питання до Тютчева” в його творчості.

Annotation

An attempt to analyse the influence of Tyutchev's poetry on the poet Viktor Krivulin and to define the place of poem “A Question to Tyutchev” in his creative work is made in the article.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.03
Статья поступила в редакцию 11.11.03*

РАЗДЕЛ 4. ПУБЛИКАЦИИ

Среди первых и самых лучших исследований творчества Тютчева на филологическом факультете Донецкого национального университета – студенческая работа Валерия Кормачева, – юноши, который был наделен замечательным творческим даром, силой духа и высокой человечностью. В 1970 году Валерий Кормачев блестяще защитил дипломное сочинение “Проблемы поэтики Тютчева: художественное пространство и время”. Это была одна из первых работ по новой для того времени теоретико-литературной проблематике, она получила очень высокую оценку известных специалистов: Н.К. Гея, В.В. Кожина, Е.Г. Эткинда – материалы дипломной работы были опубликованы в “Известиях академии наук СССР” и “Литературной учебе”.

В декабре 1970 года Валерий Кормачев поступил в аспирантуру, а 13 января 1971 года – умер. Хрупкость человеческой жизни, как писал Тютчев в одном из писем, единственная вещь, которую никогда не в силах будут преувеличить никакие фразы.

Публикация одного из фрагментов дипломного сочинения В. Кормачева убедит, я надеюсь, читателя этого сборника в том, что работы его живы, их ценность и значение сохраняются и, может быть, даже возрастают.

М. Гиршман

УДК 82.0

Кормачев В.Н.

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ТЮТЧЕВА: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

Прежде, чем обрисовать предпосылки, обусловившие качественную определенность тютчевской пространственной структуры, дадим ее общую характеристику. В своей предельной законченности эта структура может быть представлена в

виде сферы с отчетливо различающимися ядром и оболочкой, находящимися в постоянном и противоречивом взаимодействии. В силу характера этого взаимодействия и глубинной однородности тютчевского мира внутреннее ядро может стать внешней оболочкой, а оболочка, соответственно, перейти во внутренний центр сферы. Они никогда не находятся в примиренном состоянии, создавая тем самым специфическое качество напряженной болезненной дисгармонии в самой законченности тютчевского “мироззренческого космоса”.

Говоря о предпосылках, обусловивших специфику этой структуры, было бы нелепо искать точного разграничения влияния каждой из них. Только объединившись в нечто целое, они могли обусловить ее появление на свет – каждая в отдельности недостаточно “завершена”, чтобы служить в качестве единственной основы. Здесь отчетливо прослеживается важнейшая способность художника – развить “возможности” идей-прототипов, преднаходимых им в философии и в самой жизни.

Свое “завершенное” отражение в тютчевской пространственной структуре нашла общеромантическая концепция “внешнего” и “внутреннего” – как обманчивого покрова и скрытой для эмпирического восприятия сущности. Однако “пространственная характеристика” этой концепции тяготела во многом не к “сферичности”, а к “потусторонности”, “трансцендентности”: за первым планом, “внешним”, начинается второй, истинный, ограниченный, так сказать, только “спереди”. Для пантеиста Тютчева в конгломерате “потустороннего” и “внутреннего” ведущее значение имело “внутреннее”, в чистом своем виде представляющееся в виде центра замкнутой сферы. В направлении такой пространственной структуры двигались пантеистические положения Спинозы: “Я считаю бога имманентной /как говорят/ причиной всех вещей, а не трансцендентной” [1, с. 629].

Тютчевские поиски первичного “пра-зерна” мира, завершившиеся установлением глубинной его однородности, должны были указать и “первичную” структуру для бытия этой однородности. Здесь Тютчев столкнулся с “возможностями” античных идей, гласивших, что “круговое движение первее прямолинейного: оно проще и более совершенно” [2, с. 451]. “Столкнулся” здесь не следует понимать как прямое “знание” Тютчевым этой традиции:

важно то, что она так или иначе существовала в мировой философии и литературе и могла быть уловлена и выделена в своих различных опосредованиях. Огромное значение для Тютчева приобрела не только идея “первичности” сферы и круга, но и сама специфика движения, происходящего во внешне замкнутом пространстве: “шар движется и в известном отношении покоится, так как он всегда занимает то же место” [2, с. 452].

Тут же, однако, следует указать главное отличие Тютчева от античной традиции (тоже, конечно, внутренне неоднородной): “шар”-космос античности пластичен, телесен, лишен внутренней дисгармонии “ядра” и “оболочки” тютчевской пространственной структуры.

Сразу бросается в глаза, насколько эта структура органична для пространственной характеристики явления, имеющего общее наименование “диалектики души” – особенно на его первом, тютчевско-лермонтовском этапе. Открытие бесконечности внутренней человеческой жизни в ее непрерывной борьбе мыслей и чувств сразу же “замкнулось” на самом себе: последекабристская эпоха не позволяла внутреннему объективироваться во внешнем, мысли и чувству в действии и поступке. Тютчев пишет своей дочери Анне: “...размышляю о страшной догадке, в силу коей столько способности и энергии, вложенных в нас, обречены судьбой никогда не выйти наружу и не быть употребленными в интересах нашего собственного и чужого счастья” [3, с. 443]. В “диалектике души” подчеркнут именно внутренний характер движения при сохранении неподвижности в целом. Меняется лишь направление этого движения: от центра к периферии – в бесплодной попытке прорвать замкнутое со всех сторон пространство, или от периферии к центру – когда невозможность объективировать себя в мире оборачивается его неприятием. Г. Гачев справедливо пишет, что в “самоуглублении таилась и великая опасность. Неприятие действительности, замыкание в душе угрожало потерей связи с миром. Так открытие беспредельности внутренней жизни и ее способности к самодвижению сразу уперлось в новый предел (которого прежняя ступень не знала, так же, как она не знала и беспредельности)” [4, с. 269].

У Тютчева “диалектика души” соединялась с общим “мировоззренческим космосом”, являясь “микрокосмосом” в букваль-

ном смысле этого слова, что и сообщило изображению внутренней жизни у Тютчева гораздо большую степень “пространственности” по сравнению с той же “диалектикой” Лермонтова.

Наконец, сам по себе “космизм” тютчевского видения художественно превосходил некоторые концепции “больших пространств”, возникающие в наше время и содержащие утверждение о том, что “мегапространство сохраняет свойство трехмерности и непрерывности, но вместе с тем приобретает свойство неэвклидовости, возможно, замкнутости или квази-замкнутости” [5, с. 186]. Можно заметить, однако, что эта концепция “обогащенно” возвращает нас, минуя ньютоновский мир, к определенным сторонам античной традиции.

Покажем “пространственную характеристику” тютчевского “миропорядка” на конкретных примерах его творчества. Вот стихотворение “Полдень”, отнюдь не просто “пейзаж в стихах”, но и своеобразный тютчевский “символ”, весь проникнутый духом “новой мифологии”:

Лениво дышит полдень мгlistый,
Лениво катится река,
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.
И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет,
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф спокойно дремлет.

Перед нами легко обозримый и замкнутый “мировоззренческий космос” с установкой на универсальность: “вся природа”, “река” без всяких признаков конкретности, наконец, сам Пан, – принципиально единственное в своем роде существо и именно потому всеобщее. Этот “мировоззренческий космос” глубинно однороден – все “тает” и проступает друг в друге, объединенное общим состоянием “дремоты”, сна. Отчетливо проявляется “оболочковость” пространственной структуры: весь мир обнимает “пламенная и чистая” твердь (именно “твердь” – как мы увидим ниже, эта метафора у Тютчева реализуется), в ней – “вся природа”, объятая сном, в “природу” вкладывается “пещера нимф” и, наконец, в самом центре находится дремлющий Пан.

Его центральное положение отнюдь не случайно: ведь Пан – это персонификация хаотических сил самой природы, источник движения, “панического” ужаса, бегства. Поэтому в самой “дремоте” чувствуется нечто тяжелое, настороженное. Непривычная противоречивость таких тютчевских выражений, как “мглистый полдень” (в разбираемом стихотворении), “сумрачный свет” (стихотворение “Тихой ночью, поздним летом...”), вызывала в свое время возражения [см.: 6, с.142], потому что не был понят тютчевский “новый угол” зрения на мир в целом.

Оксюморон “мглистый полдень” является как бы стянутой в два слова “пространственной структурой” всего “Полдня”. Он отождествляет “мглу” своей микроструктуры с Паном – пространственным центром всего стихотворения, подчеркивая тем самым внутреннюю дисгармонию пространственной структуры в целом.

Совершенно идентично, пожалуй, только с еще большей степенью сферической замкнутости построено стихотворение “Лебедь” с его следующей заключительной строфой:

Она (стихия – В.К.) между двойною бездной,
Лелеет свой всезрящий сон –
И полной славой тверди звездной
Ты повсеместно окружен.

“Лебедю” буквально некуда двинуться в пространстве, организованном таким образом. Движение чисто внутреннее, иллюзорное – “всезрящий сон”. Вот более сложный случай – перед нами один из тютчевских шедевров, стихотворение “Как океан объемлет шар земной...” Первая строфа:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь – и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

Первая же строка устанавливает абсолютно “космичный” характер видения и ориентирует на восприятие пространственной структуры в виде сферы с отчетливо выраженными ядром и оболочкой. Но так как ядро и оболочка у Тютчева почти постоянно меняются местами, трудно сказать, что именно является ядром, а что оболочкой в достаточно сложной на этот раз

(вспомним более понятный “Полдень”) системе тютчевских отождествлений. В первой строке ядро – “шар земной”, “оболочка” – “океан”, им соответственно приравнены во второй строке “земная жизнь” и “сны”. Однако третья строка уже обнаруживает “многоакурность” тютчевского видения: если рассматривать движение изнутри – “стихия” приравнена “земной жизни” и “земному шару” и стремится вырваться из своих “берегов”. Если рассматривать движение как направленное от периферии к центру, – “стихия” отождествляется с “океаном” и “снами” и “бьет” в ядро как в свой внутренний “берег”, стремясь уничтожить и растворить его в себе. То, что “стихия” может быть и внутри (как ядро) и снаружи (как своеобразная “оболочка”), для Тютчева совершенно закономерно – это, как увидим, более четко выявляется в других стихотворениях. Для поэта не столь важно, что именно содержат в себе ядро и оболочка, но важен сам принцип их противоречивого, дисгармоничного существования, с которым неразрывна связана специфика движения в данной пространственной структуре. Вот вторая строфа рассматриваемого стихотворения:

То глас ее: он нудит нас и просит...
 Уж в пристани волшебный ожил челн;
 Прилив растет и быстро нас уносит
 В неизмеримость темных волн.

Дается новый оттенок движения – “стихия” уносит “нас” в свою “неизмеримость”, в себя. В этом случае это движение нейтрализует оба подразумеваемых движения в предыдущей строфе: если “стихия” несет “нас” внутрь себя как внутрь оболочки – нейтрализуется предыдущее движение от периферии к центру, если “стихия” несет “нас” внутрь себя как ядра – нейтрализуется движение от центра к периферии.

Нелепо было бы думать, что мы при восприятии стихотворения анализируем и раскладываем “по полочкам” все эти “движения”. Мы воспринимаем их целостно, в едином потоке стихотворения, но в этом восприятии подспудно уже созревает мысль: при всех этих разнонаправленных “движениях” самого “движения” как выхода из “внутренней” ситуации как раз и нет.

Читаем последнюю строфу:

Небесный свод, горящий славой звездной
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, плавающей бездной
Со всех сторон окружены.

Это “плывем” представляется каким-то парением во внутренне бесконечном, но замкнутом, “окруженном со всех сторон” пространстве. С одной стороны, тютчевское стихотворение является блестящим художественным воссозданием своеобразно “чистого” типа движения – как его понимали в античности и истолковывали в современной математике [см. 7, с. 522], а с другой – и это самое главное – оно есть “мировоззренческий космос”, построенный как объективный символ внутренней бесконечности и внешнего бессилия “диалектики души”.

Динамика перехода ядра в оболочку, оболочки в ядро, их “взаимораскрытие” друг друга могут быть хорошо уловлены при анализе стихотворения “День и ночь” [см. 8] и с той или иной степенью отчетливости вообще во всех стихотворениях о “ночных состояниях души”. Классическим примером является знаменитое “О чем ты воешь, ветр ночной?..”, на котором мы кратко и остановимся. Голос “ночного ветра” (типичного представителя нового “пантеона” тютчевской мифологии) есть голос самого хаоса, окружающего в ночи человека. Однако это внешнее только потому так волнует и страшит, что оно оказывается и глубоко “внутренним”, исконно присущим самому человеку:

О страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!

“Внутренний” хаос, “ядро” человеческой души, предстает, пожалуй, еще более страшным, чем хаос “внешний”:

Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!..

“Мир ночной души” стремится и не может вырваться из обоих пределов, он как бы разрастается в них и, уплотняясь, превращается в колоссальный образ “шевелиющегося хаоса”, аморфного, но материально-плотного существа, сдавленного грузом “уснувших бурь”.

Но ведь и сама оболочка этого внутреннего, “уснувшей бури” есть не что иное, как его собственная – застывшая, неподвижная ипостась. Тютчевский мир глубинно “однороден”, но в силу “страшной загадки” он не желает признавать свою однородность, создавая перегородки между внутренним и внешним из того же материала, из которого сами эти “внутреннее” и “внешнее” состоят.

Поэтому функция “оболочки”, замкнутой “границы” у Тютчева двойственная: она может “сдерживать” внутреннее, препятствовать его свободному развитию, – примером может служить последняя строфа “Фонтана”:

Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорно преломляя,
Сверкает в брызгах с высоты.

Граница может и “защищать”, однако в этой своей функции она у Тютчева оказывается, как правило, весьма непрочной:

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.

Обе эти функции: и “сдерживающая” внутреннее, и “защищающая” от внешнего – часто у Тютчева диалектически противоречиво объединяются, как в стихотворении “О чем ты воешь, ветер ночной?”. Такая оболочка, граница, “деля – объединяет”, и Тютчев подчеркнул это ее свойство в “вопросающем” окончании стихотворения о западе и востоке:

В вражде ль они между собою?
Иль солнце не одно для них
И, неподвижною средою
Деля, не соединяет их?

Покажем отличие тютчевского образа, построенного на различении ядра и оболочки, от пластического построения, ос-

нованного как раз на гармоническом совпадении внешнего и внутреннего. Вот первая строфа тютчевского стихотворения “Поток сгустился и темнеет”:

Поток сгустился и темнеет,
И прячется под твердым льдом,
И гаснет цвет, и звук немеет
В оцепененье ледяном –
Лишь жизнь бессмертную ключа
Сковать всесильный хлад не может, –
Она все льется и, журча,
Молчанье хладное тревожит.

Суть построения образа заключается в активном взаимодействии ядра и его мертвенной оболочки, которая тем не менее однородна ему. Сосуществование их чревато взрывом, ибо окончательно “жизнь бессмертную ключа сковать всесильный хлад не может”, полное прекращение внутренней борьбы, внутренней жизни вообще для Тютчева абсолютно невозможно. Для сравнения приведем стихотворение Баратынского “Надпись”:

Взгляни на лик холодный сей,
Взгляни: в нем жизни нет,
Но как на нем бывших страстей
Еще заметен след!
Так ярый ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид.

Разительное несходство между принципом “ядра и оболочки” у Тютчева и чисто пластическим решением образа у Баратынского сразу же бросается в глаза. Баратынский как поэт “пушкинской школы” следовал в этом отношении (далеко не прямо, конечно) за самим Пушкиным: “Он (Пушкин – В.К.) обязательно набросит пластический покров на внутренний мир, который будет везде просвечивать и проступать, но не сам по себе, а в ритме складок, изменений форм чувственно-предметного мира” [4, с.268]. Вот стихотворение Пушкина “К бюсту завоевателя”:

Напрасно видишь тут ошибку:
 Рука искусства навела
 На мрамор этих уст улыбку,
 А гнев на холодный лоск чела.
 Недаром лик сей двуязычен.
 Таков и был сей властелин:
 К противочувствиям привычен
 В лице и жизни арлекин.

У Пушкина, если “властелин” был “к противочувствиям привычен”, то эти “противочувствия” должны быть совершенно адекватно выражены на “мраморе уст” и на “лоске чела”, “ошибки” в этом отношении быть не может. Для Тютчева же важнее всего представить внутреннюю жизнь в ее непосредственном просвечивании не “в ритмах” пластических “складок и изменений”, но сквозь эти складки” сразу же теряющие свою пластичность и превращающиеся в “оболочку” внутреннего “ядра”, для него важно показать внутреннее движение, возникающее в результате внутреннего взаимодействия элементов пространственной структуры, но и не пластическое удержание “вида движения”. Идти от облика к характеристике внутренней жизни Тютчев, “везде подозревающий великие несоответствия” [9, с.14], не мог никогда. Для его мысли характерен ход прямо противоположный:

Все та ж высокая безоблачная твердь.
 Все так же грудь твоя легко и сладко дышит,
 Все тот же теплый ветр верхи дерев колышет,
 Все тот же запах роз, и это все есть смерть!..

Недаром в лирике Тютчева мы не встречаем описаний внешности человека, “характеристического” портрета, – Тютчев старается уловить сущность не в пластической обрисовке выражения лица, но в её “сквозном” свечении изнутри, с обязательным сохранением хотя бы кажушейся “оболочковости”.

Люблю глаза твои, мой друг,
 С игрой их пламенно-чудесной,
 Когда их приподынешь вдруг
 И, словно молнией небесной,
 Окинешь бегло целый круг...

Но есть сильней очарованье:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья.

“Тусклый огонь” просвечивает сквозь “опущенные ресницы”, сквозь “пламенно-чудесную игру” более или менее обыденного взгляда на вещи, – характерно, что это именно “игра”, – и, наконец, он ограничивается замкнутым “кругом” обозримого пространства, в центре которого он и помещен. Нетрудно уловить глубинное родство этого “угрюмого, тусклого огня” (особенно на фоне легкой, условной “эротики” раннего Пушкина и затем – его многочисленных эпигонов) с тютчевским “хаосом” вообще, на этот раз помещенным в самые недра человеческого сознания.

Цитированная литература

1. Спиноза Б. Избранные произведения. – М., 1957. – Т.2.
2. Аристотель. Физика // Антология мировой философии. – М., 1969. – Т.1.
3. Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. – М., 1957.
4. Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1962. – Кн.1.
5. Мостепаненко А. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. – Л., 1969.
6. Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. – М., 1962.
7. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1963.
8. Гиршман М.М., Кормачев В.Н. “День и ночь” Ф. Тютчева // Известия АН СССР, Серия литературы и языка. – 1973. – №6.
9. Берковский Н. Ф.И.Тютчев // Ф.И.Тютчев. Стихотворения. – М.-Л., 1961.

Відомості про авторів

Азбукіна А.В. – кандидат філологічних наук, асистент Казанського державного університету

Балашова І.О. – доктор філологічних наук, професор Ростовського державного університету

Бережна Д.І. – аспірант Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна

Гіриман М.М. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету

Горобець І.В. – аспірант Донецького національного університету

Гребенюк М.В. – аспірант Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди

Домащенко О.В. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Іванченко Л.В. – здобувач Донецького національного університету

Іванюк Б.П. – доктор філологічних наук, професор Єлецького університету ім. І.О. Буніна

Ікомасова О.Г. – аспірант Горлівського державного педінституту іноземних мов

Ісрапова Ф.Х. – кандидат філологічних наук, доцент Дагестанського державного університету

Кільченко О.Н. – здобувач Донецького гуманітарного інституту

Корабльов О.О. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Корабльова Н.В. – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педінституту іноземних мов

Кравченко О.А. – кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету

Кудрявцева А.С. – аспірант Ростовського державного університету

Марченко Т.М. – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педінституту іноземних мов

Муза Д.Є. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного технічного університету

Ольхова Н.А. – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педінституту іноземних мов

Орехов Б.В. – магістрант Башкірського державного університету

Орлицький Ю.Б. – доктор філологічних наук, професор Російського державного гуманітарного університету

Парамонова Л.М. – старший викладач Горлівського державного педінституту іноземних мов

Пипенко О.Ю. – аспірант Донецького національного університету

Просцевічус В.Е. – доцент Горлівського державного педінституту іноземних мов

Рууд Чарльз А. – професор історії університету Західного Онтаріо (Канада)

Свенцицька Е.М. – докторант Донецького національного університету

Скляр О.В. – здобувач Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна

Шестакова Е.Г. – докторант Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка

Сведения об авторах

Азбукина А.В. – кандидат филологических наук, ассистент Казанского государственного университета

Балашова И.А. – доктор филологических наук, профессор Ростовского государственного университета

Бережная Д.И. – аспирант Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина

Гиришман М.М. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета

Горбец И.В. – аспирант Донецкого национального университета

Гребенюк М.В. – аспирант Харьковского государственного педагогического университета им. Г.С. Сковороды

Домашенко А.В. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Иванюк Б.П. – доктор филологических наук, профессор Елецкого университета им. И.А. Бунина

Икомасова О.Г. – аспирант Горловского государственного пединститута иностранных языков

Иванченко Л.В. – соискатель Донецкого национального университета

Исрапова Ф.Х. – кандидат филологических наук, доцент Дагестанского государственного университета

Кильченко О.Н. – соискатель Донецкого гуманитарного института

Кораблев А.А. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Кораблева Н.В. – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного пединститута иностранных языков

Кравченко О.А. – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета

Кудрявцева А.С. – аспирант Ростовского государственного университета

Марченко Т.М. – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного пединститута иностранных языков

Муза Д.Е. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального технического университета

Ольховая Н.А. – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного пединститута иностранных языков

Орехов Б.В. – магистрант Башкирского государственного университета

Орлицкий Ю.Б. – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета

Парамонова Л.Н. – старший преподаватель Горловского государственного пединститута иностранных языков

Пыпенко О.Ю. – аспирант Донецкого национального университета

Просцевичус В.Э. – доцент Горловского государственного пединститута иностранных языков

Руд Чарльз А. – профессор истории университета Западного Онтарио (Канада)

Свенцицкая Э.М. – докторант Донецкого национального университета

Скляр А.В. – соискатель Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина

Шестакова Э.Г. – докторант Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченко

ЗМІСТ

Від редакції		5
РОЗДІЛ 1.	ЕСТЕТИКА І ПОЕТИКА	
Гіршман М.М.	Стиль і поетичне словотворення у ліриці Ф.І.Тютчева	6
Корабльов О.О.	Хаосмос Тютчева	16
Домашенко О.В.	Виток поезії та лірика Ф.І.Тютчева	31
Кравченко О.А..	Прекрасне і піднесене в поетичному світі Ф.І.Тютчева	45
Азбукина А.В.	Образ-символ птаха та його семантичні функції у поезії Ф.І. Тютчева	51
Балашова І.О.	Метаморфоза у віршах Ф.І. Тютчева 1810-1820-х років	60
Ікомасова О.Г.	Ліричний герой любовної лірики Ф.І. Тютчева (на прикладі "Денисьєвського циклу")	73
Іванюк Б.П.	"Про що ти виєш, вітре нічний?.." Ф.І. Тютчева: версія прочитання	85
Ісрапова Ф.Х.	Вірш Ф.І. Тютчева "Поезія"	92
Просцевічус В.Е.	Форма душі	104
РОЗДІЛ 2.	КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ	
Рууд Чарльз А.	Ф.І. Тютчев і російська цензура	112
Муза Д.Є.	Ф.І. Тютчев і російська трагедія ХХ століття	125
Гребенюк М.В.	Про одну з проблем вивчення біографії Ф.І. Тютчева	134
Шестакова Е.Г.	Культурно-естетична сутність безумства в художньому світі Ф.І. Тютчева	143
РОЗДІЛ 3.	ТРАДИЦІЇ ТА ЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ	
Орехов Б.В.	Образ слави у вірші "Цицерон" у світлі античної паралелі	158
Марченко Т.М.	"Думки-образи" Блезя Паскаля у ліриці Ф.І. Тютчева	163
Горобець І.В.	Просторово-часова пограничність у ліриці Ф.І. Тютчева і культура бароко	170
Орлицький Ю.Б.	Віршові цитати в статтях про Тютчева	178
Іванченко Л.В.	Міф про ніч (Ф.І. Тютчев та Б.-І. Антонич)	189
		309

Скляр О.В.	Тютчевський інтертекст у поезії К.Д. Бальмонта	203
Свенцицька Е.М.	Проблема хаосу: Тютчев і російські символісти	212
Бережна Д.І.	Поезія Тютчева у творчості А.Белого	232
Кудрявцева А.С.	Традиції Ф.І. Тютчева у творчості М.С. Гумільова	240
Кільченко О.Н.	Про фрагментарність у ліричних системах Ф.І. Тютчева та А. Ахматової	251
Пипенко О.Ю.	На межі двох світів. Образ лебедя в художньому світі Ф.І. Тютчева та М.А. Заболоцького	260
Корабльова Н.В.	Типологія творчості в романі А.Бітова "Пушкінський дім" (Пушкін – Лермонтов – Тютчев)	271
Парамонова Л.М.	Символіка поетичного мислення у віршах Тютчева та Бродського ("Фонтан")	279
Ольхова Н.А.	"Питання до Тютчева" Віктора Кривуліна	289
РОЗДІЛ 4. ПУБЛІКАЦІЇ		
Кормачов В.М.	Проблеми поетики Тютчева: художній простір	294
Відомості про авторів		305

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции		5
РАЗДЕЛ 1.	ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА	
Гиршман М.М.	Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф.И. Тютчева	6
Кораблев А.А.	Хаосмос Тютчева	16
Домашенко А.В.	Исток поэзии и лирика Тютчева	31
Кравченко О.А.	Прекрасное и возвышенное в поэтическом мире Тютчева	45
Азбукина А.В.	Образ-символ птицы и его семантические функции в поэзии Ф.И. Тютчева	51
Балашова И.А.	Метаморфоза в стихах Ф.И. Тютчева 1810-1820-х годов	60
Икомасова О.Г.	Лирический герой любовной лирики Ф.И. Тютчева (на примере "Денисьевского цикла")	73
Иванюк Б.П.	"О чем ты воешь, ветер ночной?.." Ф.И. Тютчева: версия прочтения	85
Исрапова Ф.Х.	Стихотворение Ф.И. Тютчева "Поэзия"	92
Просцевичус В.Э.	Форма души	104
РАЗДЕЛ 2.	КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ	
Рууд Чарльз А.	Ф.И. Тютчев и русская цензура	112
Муза Д.Е.	Ф.И. Тютчев и русская трагедия XX века	125
Гребенюк М.В.	Об одной из проблем изучения биографии Ф.И. Тютчева	134
Шестакова Э.Г.	Культурно-эстетическая сущность безумия в художественном мире Ф.И. Тютчева	143
РАЗДЕЛ 3.	ТРАДИЦИИ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ	
Орехов Б.В.	Образ славы в стихотворении "Цицерон" в свете античной параллели	158
Марченко Т.М.	"Мысли-образы" Блеза Паскаля в лирике Ф.И. Тютчева	163
		311

Горобец И.В.	Пространственно-временная пограничность в лирике Ф.И. Тютчева и культура барокко	170
Орлицкий Ю.Б.	Стихотворные цитаты в статьях о Тютчеве	178
Иванченко Л.В.	Миф о ночи (Ф.И. Тютчев и Б.-И. Антоныч)	189
Скляр А.В.	Тютчевский интертекст в поэзии К.Д. Бальмонта	203
Свенцицкая Э.М.	Проблема хаоса: Тютчев и русские символисты	212
Бережная Д.И.	Поэзия Ф.И. Тютчева в творчестве А. Белого	232
Кудрявцева А.С.	Традиции Ф.И. Тютчева в творчестве Н.С. Гумилёва	240
Кильченко О.Н.	О фрагментарности в лирических системах Ф.И. Тютчева и А.А. Ахматовой	251
Пыпенко О.Ю.	На границах двух миров. Образ лебедя в художественном мире Ф.И. Тютчева и Н.А. Заболоцкого	260
Кораблева Н.В.	Типология творчества в романе А.Битова "Пушкинский дом" (Пушкин – Лермонтов – Тютчев)	271
Парамонова Л.Н.	Символика поэтического мышления в стихотворениях Тютчева и Бродского ("Фонтан")	279
Ольховая Н.А.	"Вопрос к Тютчеву" Виктора Кривулина	289
РАЗДЕЛ 4. ПУБЛИКАЦИИ		
Кормачев В.Н.	Проблемы поэтики Тютчева: художественное пространство	294
Сведения об авторах		305



УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип.15-16. – Донецьк: ДонНУ,
2003. – 312 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Стебун І.І., доктор філологічних наук, професор;
Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24,
Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2003

Підписано до друку 26.12.2003 р. Формат 60x90/16. Папір типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 19,5. Тираж 300прим. Замовлення № 835

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24