

Б. М. КОЗЫРЕВ

## ПИСЬМА О ТЮТЧЕВЕ

Об авторе «Писем о Тютчеве». Заметка Е. Л. Фейнберга

Предисловие А. Е. Тархова

Примечания М. Л. Гаспарова и А. Е. Тархова

### ОБ АВТОРЕ «ПИСЕМ О ТЮТЧЕВЕ»

Автор публикуемых «Писем о Тютчеве» Борис Михайлович Козырев (1905—1979) — видный физик, член-корреспондент Академии наук СССР, живший и работавший в Казани, где он окончил университет. Главные его работы посвящены радиоспектроскопии (т. е. спектроскопии атомов, молекул и других подобных систем в области сверхвысокочастотных радиоволн), а точнее, ее разделу, который называется электронным парамагнитным резонансом — ЭПР. Явление ЭПР приобрело очень большое значение в мировой науке как для самой физики, так и в качестве важного метода исследований в химии, биологии и технике. Работы в этой области казанской школы, одним из руководителей которой стал Б. М. Козырев, и его собственные исследования сыграли выдающуюся роль. Таким образом, он жил в атмосфере бурно развивающейся науки, работая в области, где сконцентрировались совместные усилия ученых многих стран.

Вместе с тем он обладал обширной гуманитарной образованностью. Особенно интересовали его литература и философия.

Еще в студенческие годы он переводил «для себя» стихи английских и французских поэтов. Главным же увлечением его был Тютчев, и это увлечение сопровождало всю жизнь Б. М. Козырева. Но только в начале 60-х годов он решился изложить на бумаге некоторые из накопленных им наблюдений, относящихся к тютчевской поэзии. Он сделал это в форме писем, необозначенным адресатом которых был правнук поэта, известный тютчевед К. В. Пигарев. Тем не менее даже тогда, когда один фрагмент из этих «Писем» был уже напечатан \*, Борис Михайлович, насколько можно было судить по беседам с ним, не считал, что написанное им можно опубликовать полностью. Он удовлетворился тем, что «Письма о Тютчеве» были переданы на постоянное хранение в Мурановский музей и стали доступны специалистам (уже при жизни его они цитировались в некоторых работах). Публикуемый ныне текст представляет собой извлечения, сделанные Б. М. Козыревым из пяти его писем к К. В. Пигареву. Этот текст он рассматривал как завершенное сочинение, содержавшее все основное, что он хотел сказать о Тютчеве.

Мы работали с Б. М. Козыревым в разных областях физики и познакомились поздно. Одарив меня своим доверием, он прислал мне машинописный экземпляр своего труда с теплой надписью, которую, когда через полгода Борис Михайлович внезапно скончался, я воспринял как наказ душеприказчику. Не будучи филологом, я не мог довериться тому глубокому впечатлению, которое произвело на меня это эссе, а Борис Михайлович, со свойственной ему скромностью, не сказал мне, что его «Письма» уже высоко оценили известные тютчеведы. Однако обращение ко многим специалистам устранило все сомнения.

Помещенная здесь фотография не может передать все обаяние личности Б. М. Козырева — светящийся взгляд, мягкую интеллигентную улыбку, спокойную уверенность в своей правоте. Все это читатель может попытаться реконструировать по стилю его «Писем».

---

\* Б. М. Козырев. Мифологемы Тютчева и ионийская натурфилософия (из писем о Тютчеве). — В кн.: Историко-филологические исследования: Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада. М., «Наука», 1974, с. 121—128. Статья представляет собой значительно сокращенную редакцию третьего «Письма».

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Завершая свой проникновенный анализ тютчевского стихотворения «Сумерки» («Тени сизые смешались...»), Б. М. Козырев пишет: «... все рассмотренные здесь, а также и многие другие черты несравненной красоты, глубины и тонкости, доступные взгляду каждого читателя, лишь бы этот взгляд был внимательным и любящим, не существуют вне поэтического единства стихотворения. Они эффективны не сами по себе, а лишь постольку, поскольку все вместе, всю свою совокупность передают читателю внутреннюю правду (не «поэтический вымысел», а именно правду!) о душе в сумерках и, если хотите, о душе сумерек (<...> Для таких именно раскрытий внутренней правды и существует лирическая поэзия».

В этих словах — читательский портрет нашего современника, известного ученого-физика, чьим любимейшим поэтом всю жизнь был Тютчев. Результатом этой встречи великого поэта девятнадцатого века со своим читателем двадцатого века стали публикуемые «Письма о Тютчеве» Б. М. Козырева. Богатство их содержания оценит каждый, кто интересуется тютчевской поэзией; весомость и принципиальную новизну вклада этих «Писем» в тютчеведение еще предстоит оценить специалистам. Мы же отметим два наиболее существенных, на наш взгляд, открытия, сделанных Б. М. Козыревым: первое — о «праистоках» тютчевского «поэтического мировоззрения»; второе — об эволюции этого мировоззрения, о «духовном пути Тютчева».

Что такое «мировоззрение поэта», какой материал должен быть тут привлечен и какой метод анализа применен для того, чтобы результат был адекватен самому предмету, а не оказался извне наложенной схемой? Не обсуждая специально эту проблему с теоретической стороны, Б. М. Козырев, несомненно, исходит из принципиального различия «идеологии поэта» как сознательно выработанной системы философских, исторических, политических и других взглядов и «поэтического мировоззрения», запечатленного, вылившегося прежде всего в поэтических шедеврах. «Поэтическое мировоззрение» тоже имеет свою структуру, но эта структура скорее может быть определена как «образ мира художника»<sup>1</sup>. Существовало, что весь этот «образ мира», сколь бы сложно-разветвленным он ни был, происходит, развивается из некоего единого «первоисточка». Б. М. Козырев занимается поисками «первичных натурфилософских и поэтических интуиций» своего поэта — и находит их. Хорошо известно стихотворное обращение Тютчева к Фету — «Иным достался от природы...», где Тютчев сравнивает с фетовским свой собственный поэтический дар и определяет его как способность «чувять, слышать воды». Но никто еще не принял это тютчевское признание настолько серьезно, чтобы в свете его взглянуть на всю лирику Тютчева. Первым это сделал Б. М. Козырев — и картина, им открытая, поразительна: «По моим подсчетам оказалось, что более чем в одной третьей части всех оригинальных стихотворений Тютчева есть образы, связанные с его излюбленной водной стихией, а примерно в одной десятой части — эти образы являются центральными, так или иначе определяющими тему стихотворения. Кажется, нет в природе такой формы существования влаги, которая не была бы отмечена Тютчевым, начиная с Мирового Океана и кончая каплями слез». Статистически подтвердив поразительный сам по себе факт тютчевского «поклонения стихии воды», Б. М. Козырев не останавливается на констатации этого факта — он хочет найти в нем натурфилософское, «мировоззренческое» содержание. Поэзия Тютчева дает исследователю основание увидеть у него не просто эстетический культ воды, но «признание ее первичной и благой мирообразующей стихией». Бесконечно разнообразные природные формы воды у Тютчева обнаруживают свою связь и родство с теми тютчевскими идеями-образами, с теми его поэтическими «мифологемами», которые давно известны в тютчеведении как Хаос — Бездна — Беспредельное. Размышляя о генезисе подобной поэтической натурфилософии, Б. М. Козырев предлагает в качестве типологически близкой модели «полумифологические созерцания древнейших милетцев Фалеса и Анаксимандра: вода есть первоначало мира, она есть Беспредельное, из которого все происходит и в которое всему суждено вернуться (все отдельное, единичное нарушает самим фактом своего существования, своим отъединением изначальное единство Беспредельного и несет за это возмездие — неизбежно возвращается к Беспредельному и исчезает в нем). Не сводя дело ни к какому «литературному влиянию» или «философскому заимствованию», Б. М. Козырев предлагает объяснить эту странную родственность мировоззрения поэта девятнадцатого века и милетской натурфилософской архаики «внутренним подобием первичных натурфилософских и поэтических интуиций» Тютчева, а именно: *«особым предрасположением Тютчева к эстетическому вос-*



Б. М. КОЗИРЕВ

Фотография, 1960-е годы

Из семейного архива Б. М. Козырева, Казань

приятию воды в природе и его непосредственной личной уверенностью в примате общего, космического над индивидуальным» (курсив мой. — А. Т.), — ведь «самый настойчивый мотив всей натурфилософской тютчевской лирики — противоположение вечной и неуываемой стихийной жизни природы скоротечному, бесследно исчезающему индивидуальному бытию». Приведенный вывод можно было бы назвать «тезисом номер один» в «Письмах» Б. М. Козырева: как бы ни относиться к «милетским параллелям», но в отношении Тютчева каждая часть этого тезиса абсолютно корректна и подтверждается всем материалом тютчевской лирики; а взятые в их единстве, обе части дают ключ, многое открывающий в поэтической натурфилософии Тютчева.

Вся принципиальная важность сделанного Б. М. Козыревым открытия особенно наглядно видна на фоне других современных опытов описания «поэтического мировоззрения» Тютчева, в частности работы В. Н. Касаткиной, специально посвященной этой проблеме<sup>2</sup>. Здесь также сказано об особой роли воды у Тютчева, упомянут и Фалес как возможный предтеча тютчевской «гидрофилии». Но эти факты существуют на уровне частных наблюдений, без опоры на статистику поэтических образов и сквозной анализ всех текстов, что не позволяет автору найти подлинную доминанту поэтической натурфилософии Тютчева.

Если при рассмотрении вопроса о «самых дальних, самых глубоких и архаических корнях» поэтической натурфилософии Тютчева Б. М. Козырев дал новый контекст некоторым давним идеям тютчеведения<sup>3</sup>, то в решении проблемы эволюции мировоззрения поэта этот исследователь выступил подлинным первооткрывателем. Сам переход поэта из одного периода к другому, от «раннего» к «позднему», от «мюнхенского» к «петербургскому» был неким духовным катаклизмом, огромным мировоззренческим сдвигом. Б. М. Козырев первым в тютчеведении открыл эту проблему<sup>4</sup> — и он же («с мощным лаконизмом математической формулы» если воспользоваться его собственным выражением) дал определение существа происшедшей Тютчевым перемены. *«И если тогда, в молодости, самое, может быть, глубокое и самое интимное из тютчевских переживаний было выражено гениальной формулой: „Все во мне и я во всем“, то теперь <...> мы встречаем столь же емкую и проникновенную формулу: „Ты со мной и вся во мне“. Эти две строчки кажутся мне при их сопоставлении величайшими поэтическими символами тютчевского творчества (а в следующем, более глубоком плане как бы и прафеноменами) всего его духовного существования»* (курсив мой. — А. Т.).

Этот вывод можно было бы назвать «тезисом номер два» работы Б. М. Козырева, вторым ее порным пунктом. Не «игра в сближение», а многолетнее общение с тютчевской поэзией, глубокое духовное освоение ее позволили автору «Писем» увидеть в двух стихотворных строках Тютчева высшее выражение смысла двух этапов духовного пути поэта и в сопоставлении этих строк дать «формулу» этого пути, поражающую своей красотой и емкостью смысла.

Строка «Все во мне и я во всем» (из стихотворения «Тени сизые смешались...»), передающая «сокровенное ощущение растворения „Я“, личности во вселенной», есть символ тютчевского поэтического мировосприятия первого периода творчества (до 1850 г.), отменного печатью «ярко выраженного языческого натурализма». Исследователь характеризует раннего Тютчева: «в религиозном отношении — как политеиста и антихристианина; в философском — как «милетского материалиста»; в собственно поэтическом — как создателя замечательных пифов о природе».



Строка «Ты со мной и вся во мне» взята из стихотворения «Пламя рдеет, пламя пышет» (1855) — одного из стихотворений, посвященных Е. А. Денисьевой, «последней любви» Тютчева. С ней, прежде всего с этой трагической любовью, связывает Б. М. Козырев причину происшедшего в мировоззрении поэта перелома: «С 1850 г. для Тютчева наступила пора многолетних попыток «крещения природы», попыток создания новых мифологем, основанных на христианских идеях (...) Главное внимание Тютчева обращено теперь не на природу, а на человеческую душу с ее грехами и искуплениями, радостями и страданиями».

Два названных «тезиса Козырева» закладывают основу для совершенно нового подхода к рассмотрению проблемы поэтического мировоззрения Тютчева; эти выводы замечательного читателя Тютчева (равно как и все богатство наблюдений, содержащихся в его «Письмах») еще предстоит освоить науке о Тютчеве.

«Письма о Тютчеве» публикуются по авторизованной машинописной копии, предоставленной «Литературному наследству» Е. Л. Фейнбергом.

Библиографические примечания автора включены в состав комментария, где они уточнены и унифицированы в соответствии с правилами библиографии.

<sup>1</sup> Термин, предложенный Я. О. Зунделовичем (Я. О. Зунделович. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971, с. 21—23).

<sup>2</sup> В. Н. Касаткина. Поэтическое мировоззрение Тютчева. Изд. Саратовского ун-та, 1969.

<sup>3</sup> «Никогда и нигде не переставали предноситься пред Тютчевым идея и образ бесконечности...» (Аксаков 1886, с. 293); «... и сам Гёте не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, темный корень мирового бытия, не чувствовал так сильно (...) ту таинственную основу всякой жизни — природной и человеческой, — основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества» (В. С. Соловьев. Поэзия Ф. И. Тютчева. — В кн.: «Собр. соч. В. С. Соловьева», т. 7, 2-е изд. СПб., 1912, с. 125); «Хаос, по Тютчеву, — бесформенная и безличная, темная, слепая, неорганизованная и зыбкая, как библейские воды, кипящая, бурная основа мира. Из этой грубой ткани создается „риза богов“, красочный, многообразный мир форм. Они образованы именно этой, по существу — бесформенной, материей, застывшей в известной форме лишь на время и могущей разрушить форму и вернуться к прежнему безобразному состоянию. Личное, как хрупкое, как совершенно нереальное, по сравнению с вечной материей, — нечто противоположное ей, непреходящей и всемогущей» (Ал. Лаврецкий. Взыскующий благодати. — В кн.: «Слово о культуре: Сборник критических и философских статей». М., 1918, с. 66).

<sup>4</sup> Работа Т. Райнова «Духовный путь Тютчева» (Пг., «Колос», 1923) не может претендовать на эту роль ввиду ее крайнего субъективизма.

## ИЗ ПЕРВОГО ПИСЬМА

Если взять по одному качеству от каждого писателя, например назвать страстность Лермонтова, многосодержательность Тютчева...

Б. Пастернак. Люди и положения<sup>1</sup>

...Как ни важно знать, каковы были философские интересы и пристрастия Тютчева, как ни любопытно, что он читал, с кем спорил и с кем соглашался, все-таки самое главное, без чего все остальное потеряло бы всякий смысл и значение, заключается в том, что он — великий поэт. Само по себе это теперь непререкаемая истина; но чем он велик и почему — каждый его читатель имеет право попытаться определить по-своему из непосредственного общения с его творчеством.

Для меня он велик прежде всего «алхимией стиха», если дозволительно употребить термин, бытующий у французов (а, может быть, проще и в большем соответствии с русской традицией было бы сказать «словесной магией»)<sup>2</sup>. Высочайшим же образцом этой «алхимии» или «магии» кажется мне его стихотворение о сумерках:

Тени сизые смешались,  
Цвет поблёкнул, звук уснул —  
Жизнь, движенье разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул...

Мотылька полет незримый  
Слышен в воздухе ночном...  
Час тоски невыразимой!..  
Всё во мне и я во всём...



Сумрак тихий, сумрак сонный,  
Лейся в глубь моей души,  
Тихий, томный, благовонный,  
Всё залей и утиши.

Чувства — мглой самозабвенья  
Переполни через край!..  
Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай!

С самого детства и до сих пор — зимой и летом, в ясный полдень или ночью, все равно, — всякий раз, как я читаю эти строки, передо мной возникают не просто словесные образы, а как бы реальный сумрак, на исходе какого-то реального дня, в реальной комнате, где слышен полет бабочки и душа охвачена истомой слияния с миром. Если это не «реализм в высшем смысле», о котором говорил Достоевский<sup>3</sup>, то тогда что же такое реализм?

Я вполне сознаю тщету попыток понять до конца механику действия этих стихов\*. Не убежден я и в универсальности их действия. Для любого другого читателя «Тени сизые...», конечно, могут оказаться лишь одним из многих первоклассных тючевских стихотворений, а какое-нибудь менее для меня существенное займет его место по «магической» значительности. Некая доля субъективности здесь, по-видимому, неизбежна. И все-таки соблазнительно попробовать, ну, хотя бы просто перечислить (и пусть даже в чисто субъективном плане!) те технические средства, с помощью которых колдует в сумерках ваш прадед.

Конечно, прежде всего действуют сами звуки.

Тени сизые смешались,  
Цвет поблёлкнул, звук уснул.

é-и-й-ы-é-е-й-и  
é-а-ё-у-ý-у-ý

с-з-с-с-с  
ц-з-с

От верхних нот гаммы гласных «и» и «е», господствующих в первой строке, плавный переход через «а» и «ё»<sup>2\*</sup> к самой низкой ноте «у» вызывает впечатление замирания, успокоения, точно гармонирующее со смыслом этих строк.

Среди согласных четырехкратное повторение «с» в первой строке создает ощущение смутного, таинственного шепота.

Жизнь, движенъе разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул...

Здесь гласные в усложненной форме повторяют музыку первого двустипия. Действительно, третья строка, как и первая, звучит высокими нотами; но, в отличие от второй, количественно ослабленное понижение (у) наблюдается теперь не только в конце, но и в начале заключительной, четвертой строки:

йи — и — é — е — а — е — йи — и  
ý — а — Ы — о<sup>а</sup> — á — ы — ý

ж — з — ж — з — ш — сь  
с — з

Острые звучания: «жизнь — движ — раз» третьей строки — говорят о том, что было: была шумная, звонкая разноголосица жизни дневной, жадной к движению. В четвертой строке слабый отзвук этого слышится в единственном «з» — «зыбкий».

\* Нет нужды говорить, что слово «механика» не значит, будто я думаю, что Тютчев механически подбирал и комбинировал разные формальные приемы. Это можно допустить, скажем, для Каролины Павловой или Брюсова, но совершенно исключено для Тютчева, так же как, например, для Цветаевой или для Блока, несмотря на всю формальную изощренность их творчества.

<sup>2\*</sup> Я читаю «поблёлкнул», хотя есть (не помню, к сожалению, кем высказанное) мнение, что в 30-х годах XIX века обычно говорилось «поблекнул». Но произношение «ё» у Тютчева совершенно произвольно, что видно из его рифм, так что этот аргумент вряд ли имеет серьезное значение. Музыкальный же ход с «ё» здесь несравненно более тонкий и «тютчевский», тогда как с «е» отдает некой почти балмонтской нарочитостью. Главное же, при таком чтении неударные «у» почти перестают восприниматься: мы слышим лишь назойливость ударных: é-é-ý-ý.

А начало и конец этой строки опоясаны сонными аккордами «сум» и «гул», передающими то, что осталось от жизни, — смутный сумрак вместо солнечной разноцветности и далекий, утихающий гул вместо дневного шума и гама.

Но удивительная эвфония этого четверостишия (я еще сознательно умалчиваю о ритме его) <sup>3\*</sup> — далеко не единственное и даже не самое главное средство, создающее магическую картину сумерек.

Не меньшую, пожалуй, роль играют здесь острота, точность и единственность эпитетов: «Тени — сизые», «сумрак — зыбкий», «гул — дальний». Ведь тени действительно сизые — они переливаются множеством голубиных оттенков, ибо глаз, пристально вглядывающийся в серое или черное, перестает видеть их как таковые: они становятся переливчато-пестрыми. Отсюда и «зыбкий» сумрак. А постепенный уход жизни дневной и внешней никак лучше не выразить, чем сказав, что гул — дальний.

Но и точность эпитетов — не самое главное. Важнее всего та внезапно вспыхивающая то тут, то там индивидуальная тютчевская манера словоупотребления, которая делает его стихи столь абсолютно неподражаемыми.

Являясь первым (и, конечно, величайшим) из наших символистов <sup>4</sup>, он отличается особым удивительным даром находить слова многосмысленные, причем часто употребляет их так, что основным поэтическим смыслом становится «обертон» привычного значения <sup>5</sup>; но при этом последнее, отнюдь не уничтожаясь совсем, взаимодействует с «обертоном», создавая специфически тютчевскую «вибрацию смысла».

Таково здесь слово «смесились». Будучи просто старинной формой глагола «смешиваться», в нашем сознании (под влиянием Библии?) оно обозначает не только и, пожалуй, не столько механическое смешение, сколько слияние плоти. И в стихотворении наше интуитивное понимание колеблется между двумя этими смыслами, благодаря чему первая строка приобретает характер какого-то неясного, сказанного шепотом (вот откуда эти свистящие «с!»), но вполне ощутимого откровения о живой материальной жизни сумеречных теней; и оно, это откровение, окрашивает всю вещь ощущением общей мировой одухотворенности, с одной стороны, и телесности призрачного, телесности теней — с другой.

Почти так же смело слово «разрешились». Поэт не гениальный сказал бы, например, «превратились», и из стихотворения исчезло бы ощущение того, что жизнь и движение дневное — только завязка драмы, только поставленная задача, нечто должностное быть разрешенным или преодоленным.

Чтобы увидеть, насколько важна эта символическая тютчевская семантика, достаточно «чуть-чуть» исказить первое четверостишие:

Тени сизые сгустились,  
Цвет поблёлкнул, звук уснул —  
Жизнь, движение превратились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул.

Волшебство исчезло.

Второй катрен первой строфы:

Мотылька полет незримый  
Слышен в воздухе ночном...  
Час тоски невыразимой!..  
Всё во мне, и я во всём...

— является кульминацией в процессе воссоздания внутренней реальности сумерек. Слух в сумерках утончается <sup>4\*</sup>: ухо различает трепет крыльев бабоч-

<sup>3\*</sup> Отмечу лишь, что последняя строка, рисуя полную успокоение, написана чистым метром, причем словоразделы совпадают с границами стоп; сходная с ней эвфонически 2-я строка тоже — чистый метр, но лишена последнего признака; наконец, сходные эвфонически 1-я и 3-я строки и по ритму также различаются лишь положением словоразделов.

<sup>4\*</sup> Этот эффект был хорошо известен Тютчеву — см., напр.: «День догорал; звучнее пела // Река в померкших берегах» <sup>6</sup>. Но насколько большей силой внушения и тонкостью отличается использование его в «Сумерках»!

И так с тобой встретившись,  
 Целую по щеке, губы целую —  
 Окинув, обаяние графическое,  
 Мне суфражета жёсткий, во далёкой Цире...  
 Лишь мотыль снует незримой  
 Слышен в воздухе ночном  
 Сильно во воздухе ночном...  
 Как Москва извращённая!  
 Мы во мнѣ и в во всем!

Суфражета жёсткий, суфражета жёсткий  
 Лишь в плоть своей души,  
 Милый, маленький, тёмно-волосый,  
 Ты давай и умирать —  
 Чужество лишь самозабвенье  
 Мерещенье червь крошечный!  
 Давай вкусить у нас земноводных,  
 Со мотыльком дружно сядем

«ТЕНИ СИЗЫЕ СМЕСИЛИСЬ...»

Автограф, начало 1830-х годов

Над пятой и шестой строками «Лишь мотыль снует незримой // Слепо в воздухе ночном» авторская правка «Мотылька полет незримой // Слышен в воздухе ночном»

Центральный архив литературы и искусства, Москва

ки — то, что, конечно, не услышишь днем. И вместе с тем этот единственный штрих — присутствие ночной бабочки — сразу многообразно воплощает ситуацию: лето, комната (ибо вне дома слышалось бы много других звуков!) и страшное одиночество поэта. Отсюда так естествен и необходим переход к трагическому восклицанию: «Час тоски невыразимой!..»

Последняя строка: «Всё во мне, и я во всём...» — с мощным лаконизмом математической формулы передает сокровенное ощущение растворения «Я», личности во Вселенной. Только в темноте и в сосредоточенности полного уединения может оно явиться. И теперь мы понимаем, что восклицание «Час тоски невыразимой!..» относилось не только к одиночеству, но и к смутному ужасу ожида-



ния этого разлития в мире, исчезновения отдельности, прекращения того самого чувства одиночества, которое гнетет поэта и в то же время делает его самым собой<sup>5\*</sup>.

В первой половине «Сумерек» сделано самое главное: воссоздана внутренняя реальность сумеречного мира, и возникло взаимопроникновение его и души поэта. Остальные восемь строк, образующие вторую строфу, написаны в форме прямого обращения к сумраку. Сказать, что эта строфа лишняя, — не только кощунственно, но и просто неверно; однако без первой она была бы — по тютчевским масштабам — довольно обыкновенным, правда, очень музыкальным и тонким стихотворением. Вместе же с первой строфой она необходима для создания требуемой длительности поэтического впечатления (закон, отмеченный еще Эдгаром По<sup>7</sup>), для полноты «магического» слияния читателя с сумеречной Вселенной; но волшебство ее кажется мне все-таки скорее отраженным светом первой строфы.

В сущности, содержание этой второй половины стихотворения есть попытка, так сказать, довести до ясного сознания то, что в непосредственной интуиции уже дано первой половиной. Отсюда и обращение к сумраку, казалось бы, не нужное после «Всё во мне, и я во всём»; отсюда и совсем «рассудочная» строчка:

Чувства — мглой самозабвенья,

за которой, впрочем, следует чудесное и неожиданное:

Переполни через край!..

— (ведь «обыкновенный» поэт пожелал бы, конечно, не «переполнять через край» свои чувства, словно они — чаши, в которые можно что-то влить, а, скажем, затуманить их или, чего доброго, опьянить или усыпить самозабвеньем!).

В двух следующих за этой строкой заключительных стихах:

Дай вкусить уничтоженья,

С миром дремлющим смешай!

— вся сила творческого гения вспыхивает снова. Какие странные, таинственные отблески бросают друг на друга два этих соседних слова, не соединимых в обычной нашей речи: «вкусить уничтоженья»! Мы привыкли слышать и понимать сочетания: «вкусить наслаждение», «вкусить отдых», «вкусить амброзии» и т. п. Не много слов в нашем языке со столь ярко выраженным мажорным, жизнеутверждающим, эликурейским, если угодно, и в то же время торжественным звучанием. Но вот, оказывается, можно *вкусить уничтоженья*. И благодаря привычным ассоциациям, связанным с глаголом «вкушать», мы чувствуем и как бы начинаем понимать, что есть не только ужас уничтожения, но и сладость его, наслаждение им. И как мудро избрано здесь согласование: «дай вкусить (от) уничтоженья» — это значит: дай причаститься ему, *испробовать его*. Окончательная, безвозвратная гибель выражалась бы другим падежом: «дай вкусить (всё) уничтоженья». Обе формы возможны в нашем языке. Тютчев безошибочно выбрал ту, которая была единственно пригодной для того, чтобы выразить двумя словами почти невыразимое по огромности и сложности содержание.

Последний стих:

С миром дремлющим смешай!

— замыкает, не назойливо (как это бывает иногда, скажем, у Фета или у раннего Блока, или у самого Тютчева), а чуть заметно, одним лишь — к тому же измененным в соответствии с требованиями контекста и уже лишенным двойственного смысла — словом «смешай» магическое кольцо всего стихотворения:

<sup>5\*</sup> В юности мне не раз случалось испытывать в какой-то мере, видимо, подобное тютчевскому ощущение «разлития» по всему бесконечному ночному пространству; потому-то, должно быть, я и воспринимаю это стихотворение как исконную часть самого себя.

в начале «тени сизые смешались», а теперь и я, уничтожаясь, смешиваюсь с ними...

С эвфонической стороны вторая половина «Сумерек» так же безупречна, как и первая. Чудесная музыка шепчущих «с», начатая первой строчкой стихотворения, продолжается здесь, усиленная и осложненная игрою «темных» звуков «м» и «т»<sup>6\*</sup>.

Самым замечательным в звуковом отношении является последний стих:

С миром дремлющим смешай!

см—р—м—др—м—м—см

Он больше всех других в стихотворении наполнен звуком тьмы и мягкой дремоты «м». В нем и шепот засыпающих звуков с—щ—с—ш, и поистине он является прекрасным эвфоническим замком всего стихотворения, ибо содержит в себе основные согласные «с—м—р» узлового слова «сумрак», из сизых прядей которого соткано все волшебство этой удивительной вещи<sup>8</sup>.

И, все-таки, я не сказал еще о «Сумерках» самое главное. Оно заключается в том, что все рассмотренные здесь, а также и многие другие черты несравненной красоты, глубины и тонкости<sup>7\*</sup>, доступные взгляду каждого читателя, лишь бы этот взгляд был внимательным и любящим, не существуют вне поэтического единства стихотворения. Они эффективны не сами по себе, а лишь постольку, поскольку все вместе, всею совокупностью передают читателю внутреннюю правду (не «поэтический вымысел», а именно правду!) о душе в сумерках и, если хотите, о душе сумерек. Кто прикасается хоть на мгновение к этой правде, всегда будет чувствовать ее, перечитывая тютчевские строки. И даже тот, кто ни разу не испытал ничего сходного, может ощутить веяние того потаенного мира, который открывался Тютчеву в его сумеречных бдениях.

Для таких именно раскрытий внутренней правды и существует лирическая поэзия. Ради одного стихотворения вроде «Сумерек» можно простить сотни неудачных. К тому же — как знать — может быть, и среди этих сотен тоже есть откровения природного мира или человеческой души, и мы не воспринимаем их только потому, что нам недостает чуткости и внимательности, чтобы отомкнуть их тайну. И кто знает, сколько таких непробужденных хризалид дремлет для каждого читателя в томиках стихов, ожидая этого животворного внимания.

Из произведенного краткого анализа «Сумерек» можно попытаться сделать некоторые выводы, касающиеся одной из важных сторон поэтики Тютчева. Я только слегка намечу здесь эти выводы: может быть, когда-нибудь впоследствии я попробую развить их более детально.

Среди основных элементов поэтического произведения — звуковых, смысловых и композиционных — в самых типичных для Тютчева и лучших созданий его наибольшим своеобразием и художественной действенностью отличается, как мне кажется, семантика.

Один из важнейших путей «поэтизации» семантики у Тютчева заключается в использовании в узловых пунктах стихотворения таких слов, которые в данном контексте могут иметь два или даже несколько значений. При этом каждое из этих значений в отдельности обычно оказывается доступным достаточно четкому определению, и весь эстетический эффект заключается не в «расплывании» смысла слов (что мы наблюдаем у символистов импрессионистического типа, например у Бальмонта, Сологуба, раннего Блока), а как бы в «вибрации» смысла между двумя его точными значениями. Каждое из этих значений влечет за собой свой ряд ассоциаций; эти ряды, пересекаясь и взаимодействуя друг с другом, обогащаются и усиливаются как бы вследствие резонанса между ними.

<sup>6\*</sup> Конечно, эти звуки «темны» только потому, что они входят в состав таких слов, как «тьма», «тьма», «темнота», «темный», «темнеть», «темница» и т. д. Здесь имеет место то, что в кибернетике называется «обратной связью».

<sup>7\*</sup> Например, повторение: «Сумрак тихий, сумрак сонный», — создающее впечатление наплывания сумерек и отмеченное В. В. Гиппиусом<sup>9</sup>.

Особенно важными кажутся мне среди таких «поэтических двусмыслиц» в тютчевской семантике «омонимические» глаголы. (Строго говоря, это, конечно, не омонимы: одинаковое звучание обычно в них связано с прямым и метафорическим смыслом одного и того же по корню слова; здесь мы встречаем просто одно из проявлений бодлеровского «закона соответствий», почерпнутого у тех же Сведенборга и Шеллинга<sup>10</sup>, которые, возможно, влияли и на Тютчева.)

Кроме случаев, рассмотренных в «Сумерках», можно напомнить, например, следующие:

И языками неземными,  
Волнуя реки и леса,  
В ночи не совещалась с ними  
В беседе дружеской гроза!

(I, 82)

Здесь «волнуя» может одинаково означать и «вызывая смятение», и «вызывая волны»: контекст делает оба смысла — и психологический, и физический — совершенно равноправными.

Другой пример:

Гроза, нахлынувшая тучей,  
Смутит небесную лазурь.

(I, 140)

И тут легко вскрываются опять-таки равноправные смыслы: физический (замутит) и психологический (слегка испугает). В этом стихотворении «прямое» изображение относится к лесу, над которым проносится летняя веселая гроза, т. е. к области явлений физических. Но вот тот же глагол в стихах «Как ни бесилося злоречье...». Здесь он использован уже для психологической картины:

Ничто лазури не смутило  
Ее безоблачной души.

(I, 207)

И тем не менее мы вновь, благодаря метафоре «лазурь души» и метафорическому эпитету «безоблачная душа», стоим перед невозможностью твердо выбрать, какое же из двух значений нашего глагола является преобладающим.

Число таких «вибрирующих» слов, находимых у Тютчева, можно было бы сильно увеличить, но я ограничусь еще лишь двумя-тремя наиболее яркими примерами.

Таково, например, изумительное речение, отмеченное еще Пумпянским (но совсем по другому поводу<sup>11</sup>):

А там, в торжественном покое,  
Разоблаченная с утра,  
Сияет Белая Гора,  
Как откровенье неземное.

(I, 191)

Здесь в эпитете «разоблаченная» одновременно действуют *три* смысла: 1) полу-метафорический («раздетая» гора); чисто метафорический («лишенная тайны» гора) и, наконец, неожиданный и гениально простой смысл: «очистившаяся от облаков» гора. Беря слово в этом последнем смысле, мы имеем дело со смелейшим, близким к каламбуру неологизмом, и трудно думать, чтобы Тютчев сознательно имел его в виду. Скорее всего здесь просто проявилось поразительное чутье языка, позволившее поэту интуитивно создать сложную «вибрацию смыслов».

Очень любил Тютчев сталкивать рядом два смысла слова «как», означающие: 1) «о, как» и 2) «как бы». Вот, например:

Как пляшут пылинки в полдневных лучах,  
Как искры живые в родимом огне!

(I, 15)



Или:

Как тихо веет над долиной  
Далекий колокольный звон,  
Как шум от стаи журавлиной,  
И в звучных листьях замер он

(I, 24 и 232)

— и мн. др.

Слово «как» вибрирует здесь благодаря тому, что оно употреблено в одной и той же фразе дважды в двух разных смыслах.

Наконец, иногда «вибрация смысла» возникает благодаря употреблению паронимов:

Над нами бредят их вершины.

(I, 171)

Слово «бредят» здесь невольно соотносится с созвучным ему словом «бродят». Если, лежа под деревьями, смотреть, как качаются их верхушки, то кажется, что они именно задумчиво бродят по небу; и весь «бред» их только и может выражаться в этих как бы сомнамбулических движениях.

Вспомним еще другую тютчевскую строку:

Лишь там, на западе, бродит сиянье...

(I, 156)

Здесь — обратный пароним, ибо мы думаем не столько о том, что вечернее сияние движется туда и сюда — этого ведь нет, — сколько о его недолговечном, призрачном, как бы бредовом характере.

Своеобразную аналогию этой перестановке смыслов в отмеченных нами паронимических парах «бродит — бредит» и «бредят — бродят» представляет перестановка параллельных эпитетов в стихах:

И вдруг, как *солнце молодое*,  
Любви *признание золотое*  
Исторглось из груди ея...

(I, 42)

Здесь, благодаря явному смысловому тяготению эпитета «молодое» к «признанию», а «золотое» — к «солнцу», оба они сливаются в некое единое «психофизическое» впечатление чего-то светлого и радостного.

Создание смысловых вибраций, о которых мы сейчас говорили<sup>12</sup>, является, пожалуй, наиболее тютчевской чертой во всей поэтике Тютчева. Вместе с тем эта черта входит в круг других многочисленных средств, применяемых поэтом для создания той особой неповторимой атмосферы, которой мы дышим в его стихах; для определения ее можно было бы, пожалуй, воспользоваться уже существующим в литературе термином «остранение». Этот метод, широко развитый в нашей прозе еще в XIX веке рядом писателей, в частности Львом Толстым, а в поэзии расцветший значительно позже — в начале XX века у Анненского, Пастернака и футуристов, — имеет, как мне кажется, один из важнейших истоков именно в тютчевской поэзии. И не потому ли так любил эту поэзию Толстой<sup>13</sup>, что чувствовал в ней великий урок умения заставить заговорить все скрытые в словах значения и в итоге — как бы новым зрением увидеть природу и человека?

Я ограничусь этими немногими соображениями о поэтике Тютчева. Мне хочется теперь обратиться к вопросу о некоторых психологических и биографических истоках этой поэтики.

Я начну с мелочи отнюдь не семантического характера, которая может, однако, сразу ввести в суть дела. У Тютчева, как я уже отмечал, очень неустойчиво произношение буквы «ё». Примеров этой неустойчивости можно было бы привести сколько угодно. Не только внутри одного стихотворения, но даже в одной строфе, приходится порой произносить ее по-разному. Так, в «Безумии»: «обго-

релой» — «веселой» и «свод» — «живёт» (I, 34). Ясно, что здесь не может быть речи о *сознательном* архаизировании: тогда мы имели бы целые стихотворения, выдержанные в духе старого поэтического произношения. Значит, нарочитый произвол? Я думаю — нет; мне кажется, что эта неуверенность есть просто следствие *непривычки слышать русскую литературную речь*.

Не тем же ли объясняются и совершенно необычные, во всяком случае не канонические для пушкинской эпохи, формы ряда слов: «укора» вместо «укор», «листье»<sup>8\*</sup> вместо «листва», «тлиться» вместо «тлеть», «облак» вместо «облако», «озера́» вместо «озёра» (I, 144; 128, 213; 27, 115 и 123; 179) и т. д. Не потому ли мы слышим в его стихах «порхнуло»<sup>9\*</sup>, «беспомощный» (I, 86; 158 и 214)? Не потому ли ряд специфически тютчевских слов имеет у него явно не те оттенки смысла, какие им приписывает обычная литературная речь? Так: «Горé, как божества родные, // Над издыхающей землей...» (I, 20) или «В нем издыхал первосвященник сам...» (II, 162) — ни в том, ни в другом случае слово «издыхать» не имеет того презрительного оттенка, который мы привыкли с ним связывать.

Другой пример: месяц «в небесах едва не изнемог...», «Изнемогло движение...», радуга «в высоте изнемогла» (I, 27, 74, 204). Мы привыкли применять глагол «изнемогать» исключительно к одушевленным существам, и он стал для нас абсолютно равносильным выражению: «уставать до предела» («с изнеможением в кости» — I, 65). Благодаря же тому, что Тютчев применяет его к предметам неодушевленным (радуга, месяц) и даже к абстрактным понятиям (движение), перед нами обнажается не только этот психологизированный, полуметафорический, но и (не отменяя его, а наряду с ним) более прямой, первичный, если не исторически, то логически, смысл, связанный с отрицательной формой глагола «мочь»: что-то вроде «потерять возможность продолжения существования». Особенно очевиден этот отличный от общепринятого смысл глагола «изнемочь» на примере с *почти* невидимым, близким к исчезновению («едва не изнемог») дневным месяцем. Да и радуга ведь чаще всего «изнемогает», т. е. начинает исчезать, таять именно в своей верхней точке — «в высоте».

Такое же обнажение первичных смыслов легко усматривается в словах:

Воспитанный его чистейшим соком,  
Развит чистейшим солнечным лучом!

(I, 49)

Здесь «воспитанный» значит «питавшийся», «напитанный», а «развит» — «гракрыт»<sup>16</sup>.

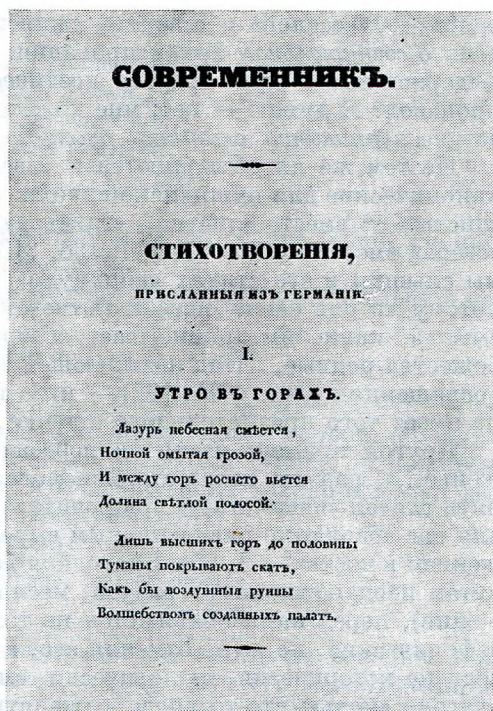
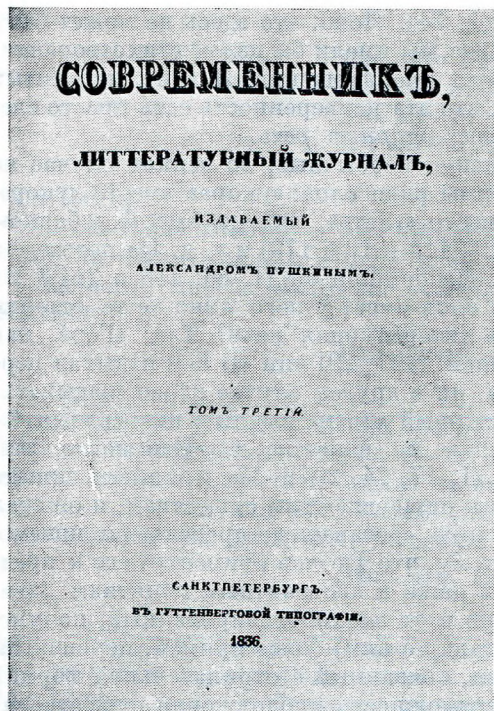
И дальше. Тютчевский словарь знает «светлость осенних вечеров» (I, 39), в то время как в обычном словоупотреблении «светлость» означает лишь титулование. Слово «событие» он использует в смысле «совершенство» (II, 80); мы встречаем у него и «взоров тихость», и «слепость страстей» (I, 33, 254); мы наталкиваемся на «сильный чар» вместо «сильные чары» (II, 89), «желтистый» вместо «желтоватый» (II, 82) и т. д. и т. п. Все вместе взятое далеко превосходит нормальную степень индивидуализации русской поэтической речи в начале и в середине XIX века.

Тынянов считал Тютчева сознательным архаистом<sup>16</sup>. Пумпянский (чья несколько претенциозная статья содержит, однако, много чрезвычайно важных наблюдений, особенно над семантикой Тютчева) полагал, что последний стремился к созданию иератического языка<sup>17</sup>. Я больше верю не этим чрезмерно профессиональным и формалистическим утверждениям — слишком они не вяжутся с тем, что мы знаем о духовном облике Тютчева и о его отношении к поэзии, — а интуиции Пушкина, который недаром весьма необычно, а может быть, и слегка насмешливо, назвал напечатанный в «Современнике» знаменитый цикл

<sup>8\*</sup> Позже у Вяч. Иванова (и, конечно, скорее от Тютчева, чем из Даля) тоже появляется это красивое слово: «Обнищало листье златое»<sup>14</sup>.

<sup>9\*</sup> Кстати, с таким ударением это слово гораздо выразительнее, чем с обычным: оно создает моторный образ резкого взлета, подчеркивая слог «порх».





#### «СТИХОТВОРЕНИЯ, ПРИСЛАННЫЕ ИЗ ГЕРМАНИИ»

Под этим заглавием в журнале Пушкина «Современник» был напечатан цикл стихов Тютчева (подпись: «Ф. Т.»)

«Современник». 1836, том третий

Титульный лист журнала и первая страница стихотворного цикла Тютчева

стихов Ф. Т. «Стихотворениями, присланными из Германии»<sup>10\*</sup>. Я уверен, что в этом заглавии звучало не только понимание роли немецкой философии и немецкой культуры вообще для Тютчева, но и восприятие его стихов как чего-то «чужестранного», внетрадиционного для русской поэзии. Недаром «иностранность» Тютчева так настойчиво отмечал в своих разговорах и величайший его поклонник Лев Толстой, отмечал с изумлением и вместе с полной убежденностью: «Меня поразило, как он, всю жизнь вращавшийся в придворных сферах, говоривший и писавший по-французски свободнее, чем по-русски, выражая мне свое одобрение по поводу моих „Севастопольских рассказов“, особенно оценил какое-то выражение солдат; и эта чуткость к русскому языку меня в нем удивила чрезвычайно...»; и далее: «...говорил по-французски лучше, чем по-русски, и вот такие стихи писал...»<sup>18</sup>.

Я осмелюсь додумать здесь то, что верно констатировал, но чему напрасно удивлялся Лев Толстой. Тютчев потому и есть Тютчев, что он «говорил по-французски лучше, чем по-русски». Биографическая случайность, благодаря которой гениальный ясновидец языка, после детства, проведенного в русской (орловской, с самой чистой народной речью!) деревне, и после выучки у Раича (а, значит, и у Державина), оказался на долгие годы оторванным от прямого общения с другими русскими поэтами, — эта случайность сыграла для него лишь положительную роль: она позволила ему не бояться отклонения от штампов!

<sup>10\*</sup> Я говорю «слегка насмешливо» потому, что в этом заглавии для меня как бы звучит отголосок пушкинских слов о Ленском: «Он из Германии туманной // Привез учености плоды: // Вольнолюбивые мечты, // Дух пылкий и довольно странный, // Всегда восторженную речь // И кудри черные до плеч» («Евгений Онегин», гл. II, строфа VI).



«Иноземцу» не так страшно нарушать каноны языка, слишком привычные и потому непреодолимые для «аборигенов». Если он бездарен — получится уродство, живая пародия вроде речений М-ше Курдюковой<sup>19</sup>; если не лишен таланта — оригинальность (скажем, Каролина Павлова, Востоков), наконец, если он гениален — это будет поэзия, подобно тютчевской, —

Так тяжкий млат,  
Дробя стекло, кует булат<sup>20</sup>.

Конечно, все это не надо понимать слишком односторонне: не будь Овстуга, не живи с Тютчевым первые годы в Германии его друг-дядька Николай Афанасьевич (если не памяти детских лет, то, конечно, общению с ним мы обязаны такими чудесными народными словами у Тютчева, как «листье», «огневица», «синель», «бают» — I, 128, 51, 73), не имей он, наконец, невзирая на всю свою «заграничность», натуры страстного патриота России, — его гениальность вылилась бы, быть может, в совсем иные формы, скажем, в философскую прозу или даже во французские стихи. Но таким, каков он есть, — великим русским поэтом — сделало его все-таки в первую очередь, имея в виду внешние, биографические факторы, его поэтическое одиночество в Германии в решающие для каждого художника годы юности и молодости. И не на этом ли пути — пути одинокого испытателя тайн нашего языка, алхимика русской речи, который в течение многих лет слышал только чужую светскую и литературную речь — французскую, немецкую, итальянскую, а по-русски, я уверен, беседовал лишь со своим верным Николаем Афанасьевичем, — не на этом ли уединенном и опасном для слабых пути находил Тютчев свои величайшие драгоценности? Ведь среди самых лучших перлов в сокровищнице тютчевских поэтических образов встречаются порою такие, о происхождении которых не знаешь, что сказать: сознательная ли это смелость или непредумышленная, гениальная «ошибка».

Не говоря о некоторых из упомянутых выше примеров, не такова ли, например, строчка: «В лучах огневицы развил он свой мир...» (I, 51)? Единственный смысл слова «огневица» по Далю — горячка, лихорадка. Между тем, читая «Сон на море», никак не можешь отделаться от ощущения, что, кроме этого смысла, «огневица» здесь как-то связана с бурей на море, что у нее есть второй смысл, близкий, ну, скажем, к «зарнице» или к молнии. Этому способствует и происхождение ее от слова «огонь», и рифмующее с «зарницей» окончание, и соседнее слово «в лучах», трудно сочетающееся с представлением о лихорадке, и, наконец, близкая «гремящая тьма». «Одни зарницы огневые» (I, 205) в позднем стихотворении Тютчева прямо наводят на мысль, что для него «огневица» есть не только болезнь, но и «огневая зарница». По сложности семантического наполнения эта строка не уступает «разоблаченной» Белой Горе.

...Но когда-нибудь надо кончить мое непомерно затянувшееся письмо. Мне хочется только еще помечтать, как было бы увлекательно проследить развитие «магического природоведения» в нашей поэтической традиции по линии Тютчев — Анненский — Пастернак. Мне кажется, что именно такая последовательность имен правильна, обычно же подчеркиваемая связь Тютчева с Фетом есть почти только случайное соседство во времени. Существует совсем другая линия поэтов природы: Жуковский — Фет — Блок. К ней, в качестве «минора», примыкает Вл. Соловьев, как к первой — Случевский. Третьей линией мне представляется — страшно сказать — линия Пушкин — Хлебников. Как ни кажется сначала это сопоставление нелепым, но обоих их как-то роднит, по-моему, прямое, в лучшем смысле детское восприятие природы. Конечно, я говорю здесь лишь о главных связях; более же слабые влияния соединяют, скажем, Тютчева как с его предшественниками в ряде отношений — Державиным и Жуковским, так, отчасти, все-таки, и с Фетом; позднего Блока и позднего Пастернака с Пушкиным и т. д.

Но пора, наконец, поставить точку, иначе я могу договориться до совсем диких вещей.

## ИЗ ВТОРОГО ПИСЬМА

...зеркало его души.

*Ф. М. Достоевский о стихах Тютчева* <sup>21</sup>

...ничего напоказ, ничего для виду, ничего предвзятого, заданного, деланного, сочиненного.

*И. С. Аксаков о стихах Тютчева* <sup>22</sup>

...У меня выбралось сейчас несколько свободных дней, и я не могу удержаться от соблазна сообщить вам, как духовному отцу всей моей «Тютчевьяны», некоторые мои новые выводы, в самом, разумеется, сжатом и почти немотивированном виде. Но прежде всего я хотел бы напомнить вам, что, конечно, не смею претендовать на профессиональную ученость, и вы должны судить меня по смягченным нормам, какие прилагаются к любительским изделиям. Кроме того, я хотел бы обратить ваше внимание на то, что, хотя я и исхожу в значительной степени из данных, собранных вами в вашей книге <sup>23</sup> и в примечаниях к различным изданиям Тютчева, кое в чем я рискую вам противоречить. Надеюсь, что вы простите мне эту вольность дилетанта. И, наконец, последнее. Не отказываясь от свидетельств иного рода — например, от писем Тютчева и высказываний его современников (насколько все это мне доступно), я считаю, что о нем и как о поэте, и как о личности надо судить в первую очередь по его стихам. Если они говорят одно, а биографические справки — другое, приоритет в смысле внутренней достоверности следует отдать стихам. Другими словами, говоря о личности Тютчева, я буду подразумевать его поэтическую личность, а не бытовую. Отсюда, однако, не следует, что речь пойдет о так называемом лирическом герое, о котором любит говорить современная критика. «Лирический герой» всегда есть свидетельство неоподлинности, выдуманности, «литературы» в том дурном значении этого слова, какое придавал ему Верлен <sup>24</sup>. У Тютчева лирического героя нет и быть не может. В своих стихах он всегда *сам* \*, и в этом отношении его поэзия — истинная (имея в виду антитезу верленовскому смыслу) «антилитература». То же, что называл я поэтической личностью Тютчева, есть просто наиболее подлинные глубины его сложной и противоречивой души, одновременно страстной и мучительно-совестливой, высокоинтеллектуальной и мистической.

Итак, если попытаться свести к самым кратким положениям (которые я постараюсь иллюстрировать минимальным числом примеров) итоги моих наблюдений и раздумий, то они будут таковы.

Для Тютчева — и в этом он сходится с Платоном и с Шеллингом <sup>25</sup> — высшая цель поэзии есть творчество мифов. Почти все великие создания его, начиная от самых ранних и кончая позднейшими, суть мифы, т. е., говоря коротко, символы-действия. В этом смысле никакого «поворота к реализму» в его позднем творчестве нет <sup>26</sup>, если не считать повышения числа злободневно-политических стихов <sup>26</sup>. Но в смысле веры в абсолютное существование вне- и надчеловеческой действительности (объективного) Тютчев всю жизнь был, конечно, реалистом (за исключением, разве, очень краткого времени около 1850 г.) <sup>27</sup>.

Гениальность и своеобразие Тютчева как поэта заключается главным образом в особой яркости проявления символической энергии слова — в особом да-

\* Даже стихи, написанные от имени женщины, этому не противоречат, ибо женщина эта не выдуманная «лирическая героиня», а живое лицо, до самой глубины близкое Тютчеву.

<sup>26</sup> Главное свидетельство тому — лучшие поздние стихи его, такие, например, как стихи о летних бурях, о морской волне, о демонах зарниц, о радуге и т. д., вплоть до предсмертной «Бессонницы», в которой поэт в последний раз — и не без успеха, несмотря на уже костенеющий язык — посягнул на создание «магического» произведения (II, 271). О той же символической природе позднего тютчевского творчества говорит и исторический анализ некоторых его эпитетов и определений, и ряд других наблюдений, рассматривать которые здесь я не буду.

ре поэтически использовать для воплощения своих мифологем его смысловую многозначность. Об этом я попытался кое-что сказать в моем первом письме. Глубокая же внутренняя убедительность тютчевских мифов проистекает, прежде всего, из интимной личной убежденности поэта в их объективном, сверхличном значении<sup>28</sup>. Он потому заражает нас верой в «ноуменальную» подлинность того, о чем говорит, что сам от души верит в это. Мне кажется, что на русском языке нет поэзии, обладающей большей силой внушения, чем лирика Тютчева. И тот, кто полюбит ее, не может не услышать голос Хаоса в вое ночного ветра, причем уже не в стихах только, а и бессонной осенней ночью, в живом воплощении этого Хаоса; не может не испытать тайную сладость «растворения» души в сумерках или высшее счастье созерцания звездной сферы в зеркале неподвижных вод.

Тютчев писал свои стихи «для себя самого» — это совершенно верно замечает Грэгг<sup>29</sup>, — но именно потому он писал их лишь тогда, когда они возникали у него с внутренней необходимостью, которая и должна была служить для него признаком и свидетельством их сверхличного, «метафизического» происхождения.

Разумеется, сказанное здесь относится лишь к *настоящим* тютчевским стихам, а не к многочисленным, совершенно недостойным его гения, «сочиненным» стихотворным поделкам, каковыми являются почти все его стихи на злобу дня. Бездна между ними и подлинными его творениями, как мне кажется, была блестяще объяснена Потемной и Грэггом<sup>30</sup>: Тютчев творил как поэт лишь по-русски, а политически мыслил лишь по-французски. Злободневные его стихи и представляют собой неуклюжие кальки с французского строя мышления на «чужой» для них русский язык.

Тютчевской верой в ноуменальное значение поэзии можно, вероятно, отчасти объяснить одно странное противоречие в его поэтической деятельности. С одной стороны, он отличался как поэт поразительной скромностью, вернее, даже прямым отвращением к поэтической славе; хорошо известна также и его полная беззаботность относительно сохранения рукописей<sup>31</sup>.

Но, с другой стороны, при изучении тютчевской поэзии бросается в глаза удивительная его памятьливость на собственные стихи, проявляющаяся во множестве «цитат из самого себя» и в стремлении многократно обрабатывать поразному одни и те же полюбившиеся темы в течение целой жизни<sup>4\*</sup>. Дело, как мне кажется, заключается в том, что для Тютчева был важен лишь сам акт творчества — ему он, без сомнения, придавал ценность *sub specie aeternitatis*<sup>5\*</sup>. Кстати, об этой тайне — тайне собственного творчества — Тютчев молчал, как ни один поэт. А те два-три беглых полупризнания, какие можно найти в его письмах, только усугубляют нашу уверенность в том, что это была действительно тайна, может быть, даже и для него самого. Что же до мысли о том, что Тютчев ценил лишь самый процесс создания стихов, а не его результаты, то она уже

<sup>3\*</sup> NB. Тынников, а вслед за ним Л. Я. Гинзбург в ее очень интересной книге «О лирике» считали «поэзой» или «аффекацией» эту болезненную тютчевскую скромность<sup>31</sup>. Но ведь такому утверждению противоречит множество фактов! Согласимся даже считать (без всяких, впрочем, на то оснований) нарочитой выдумкой Тютчева нечаянное аутодафе, совершенное им над своими стихами в 30-х годах. Никуда, однако, не деться от свидетельства гр. Капниста о подобранном им стихотворении Тютчева, брошенном на столе после заседания<sup>32</sup>, или от утверждений вполне авторитетного свидетеля Аксакова о полном невнимании к своему поэтическому архиву со стороны Тютчева<sup>33</sup>; но главное и самое поразительное — что никак нельзя ни забыть, ни опровергнуть — это факт, что целый ряд тютчевских стихов, среди которых несколько первоклассных вещей (в том числе «Сумерки») — лишь совершенно случайно, благодаря заботливому отношению Гагарина, сохранились для нас, ибо Тютчев, отослав ему свои автографы этих стихов, не подумал снять с них для себя копии и так до самой своей смерти не удосужился узнать об их судьбе!<sup>34</sup> Это случай едва ли не единственный в истории нашей поэзии, и называть такое отношение к своим стихам «аффекацией» по меньшей мере странно!

<sup>4\*</sup> Я не привожу здесь многочисленных повторений в совсем новых контекстах отдельных образов, оборотов или целых стихотворных строк, иной раз через 20—30 лет после первого их возникновения; их, наверное, многие десятки<sup>35</sup>.

<sup>5\*</sup> с точки зрения вечности (лат.) — Ред.



давно была высказана Аксаковым: «... его творчество только в самую минуту творения, не долее, доставляло ему авторскую отраду...»<sup>36</sup>. Дальнейшая же «внешняя» судьба его творений, видимо, почти не интересовала поэта: метафизическая ценность создана — остальное несущественно, а иногда, может быть, даже и вредно (см. «Silentium!», «Душа хотела б быть звездой...» и др.). Впрочем, болезненная скромность Тютчева-поэта в *позднюю* эпоху его жизни могла иметь и иной источник; но об этой догадке я скажу как-нибудь в другой раз.

Убежденность Тютчева в том, что мифы отражают некую объективную правду, может в какой-то мере объяснить и другую очень важную и характерную черту его поэзии, а именно великое множество не только «автоцитат», но и просто цитат из всевозможных «чужих» источников — поэтических, философских, исторических, политических и т. п.

В самом деле, если миф — не выдумка индивидуального ума, а как бы отблеск универсальной истины и если поэзия есть творчество мифов, иначе говоря, своеобразный способ познания метафизических мировых и душевных процессов, т. е. некая «наука о ноуменальном», то странно было бы не пользоваться мифами предшественников — или для дальнейшего их развития, или для борьбы с ними как с лжеистинами. В науке в собственном смысле слова такая вещь, как известно, происходит с неизбежностью: для всякого ученого чужое творчество является необходимым основанием своего. То же самое мы наблюдаем и в поэзии во времена античной древности, когда мифы составляли всеобщую собственность. Но и в новой поэзии дело существенно не изменилось: и Данте, и Шекспир, не говоря о меньших светилах, так же свободно пользовались разработанными раньше идеями, образами, сюжетными схемами, как и древние. Положение стало несколько иным лишь в последние столетия, когда ослабела связь поэтов с исконными душевными движениями народов. Но все-таки Гёте, например, вполне суверенно пользовался «чужим». Достаточно вспомнить Фауста, не говоря о множестве других примеров. Поэтому отнюдь не к умалению Тютчева служит то, что можно было бы назвать его «методом лирического цитирования». Это цитирование — нередко буквальное, чаще в виде более или менее близких к подлиннику парафраз — пронизывает всю его поэзию, имея множество степеней и оттенков, от использования отдельного образа или идеи до создания целых стихотворений, являющихся либо развитием чужих произведений, либо — что особенно характерно для Тютчева — полемикой с ними.

К огромному числу примеров, собранных вами в примечаниях к различным изданиям Тютчева и положивших прочное основание иконологическому изучению его поэзии<sup>37</sup>, мне, кажется, удалось добавить и еще кое-какие интересные случаи; приведу здесь несколько самых любопытных.

Так, одновременное употребление в стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной...» (I, 57) относящихся к одному и тому же объекту образов «Беспредельное» и «Хаос» позволяет предполагать, что они пришли к Тютчеву не случайно. Их происхождение — из античности; для этого достаточно вспомнить, что Беспредельное («Апейрон») Анаксимандра есть не что иное, как попытка понятийного осмысления Гесиодова мифологического образа Хаоса<sup>38</sup>.

Прямо ли от древних или, может быть, от Шеллинга, или через каких-ни-

<sup>36</sup> Для иконологического исследования поэзия Тютчева представляет столь же благодарный объект, как, скажем, творчество Боттичелли или Дюрера, Гогена или Пикассо; знание результатов иконологического анализа Боттичеллиевой «Весны» или дюреровской «Меланхолии» не только не мешает непосредственному восприятию этих творений, но чрезвычайно обогащает и углубляет его. С другой стороны, восприятие столь же, быть может, великого искусства Веласкеса или Ренуара вряд ли способно сколько-нибудь усилиться в итоге иконологической работы над их произведениями<sup>37</sup>.

Конечно, природа словесного искусства такова, что иконологический анализ может быть применен в той или иной степени к любому поэтическому произведению, но ценность результатов его может оказаться весьма различной в зависимости от объекта; вряд ли, например, имеет серьезный смысл изучать иконологически стихи о природе Некрасова или Никитина. Сказанным я отнюдь не хочу умалить их поэтического достоинства — просто они ближе к Ренуару, чем к Гогену, по типу их творчества.

будь других мыслителей, или, наконец, возникши даже и вполне независимо в душе Тютчева, но «Ночной ветер» несет живое дыхание вековой философской интуиции. И какой близкой, можно сказать, чувственно-доступной становится для нас эта древняя интуиция, воплотившись в *новый миф* о ночном ветре! Этот пример, пожалуй, ярче других показывает, кем был Тютчев. Поистине он отнюдь не был философом — он был слагателем мифов, т. е. именно поэтом в самом высоком философском смысле этого слова.

Нередко неуследимые переплетения ассоциаций приводят Тютчева к изумительной мозаике самых разнородных по происхождению реминисценций.

Таково, например, его стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...» (I, 199). Здесь читатель находит, с помощью комментария, чисто тютчевскую амальгаму цитат из Авзония, книги пророка Исаии из Библии и «Мыслей» Паскаля<sup>39</sup>. Кроме того, Грэгг обнаружил в 3-й строфе парафразу из Шиллера («Die Räuber», IV, 5)<sup>40</sup>.

Ко всем этим источникам я добавил бы, пожалуй, еще два: пифагорейско-платоническое учение о мировой гармонии («Невозмутимый строй во всем, // Созвучье полное в природе...» — I, 199) и, наконец, в парадоксальнейшем контрасте с этой философией, выражение «отчаянный протест» (I, 268), словно бы сошедшее со страниц радикальной журналистики 60-х годов. А все вместе есть настоящее тютчевское творение. Наряду с многими иными элементами оно (как и ряд других его «чисто философских», т. е. построенных больше на размышлении, чем на поэтической интуиции вещей) содержит выпады против рационалистического, картезианско-спинозистского представления о природе как о бездушном механизме<sup>7\*</sup>.

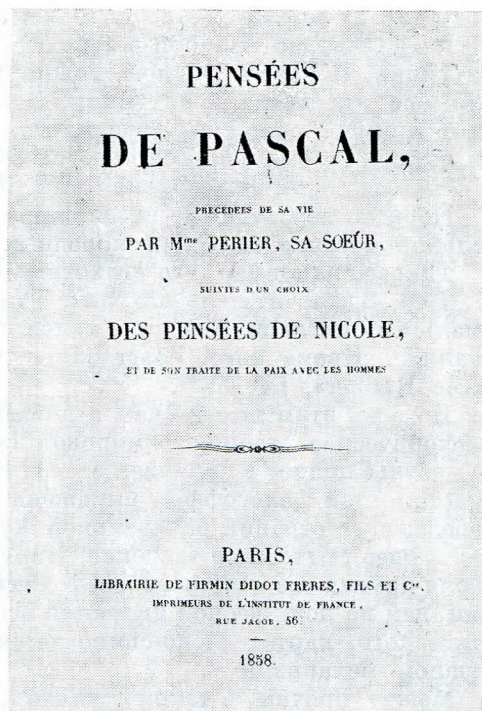
Между прочим, в таком взгляде на природу был повинен и столь любимый Тютчевым, согласно Пфеффелю<sup>42</sup> и ряду других источников, Паскаль<sup>8\*</sup>.

Еще более ярко выраженный антикартезианский и антиспинозистский характер носит знаменитая инвектива «Не то, что мните вы, природа...» (I, 81). Источником созданного здесь образа: «...природа <...> не слепок, не бездушный лик <...>», — мне кажется, могли быть слова Шеллинга: «Напрашивается сравнение спинозизма в его окаменелости со статуей Пигмалиона, которую необходимо было одухотворить теплым дыханием любви»<sup>45</sup>. Таким образом, с некоторой степенью вероятия, устанавливается индивидуальный адресат этой инвективы — рационалист Спиноза.

Можно было бы привести еще множество «цитатных» стихотворений Тютчева, но, быть может, самым удивительным доказательством того, что творчество его является, по удачному выражению Тынянова, «поэзией поэзии»<sup>46</sup> не в меньшей степени, чем поэзией природы и поэзией любви, служит одно из высших его достижений — стихотворение «Два голоса» (1850).

<sup>7\*</sup> Можно пожалеть, что в издании «Литературных памятников» последняя строфа была в угоду аксаковскому мнению устраниена из текста<sup>41</sup>. Пронзительность стилистического диссонанса этой строфы: «И от земли до крайних звезд // Все безответен и поныне // Глас вопиющего в пустыне, // Души отчаянный протест» — глубоко соответствует трагическому содержанию стихотворения. А с исчезновением ее исчезла и вся трагичность, весь смысл этой вещи, представлявшей собой вопль о «заброшенности» человека в музыкально стройной, но чуждой ему Вселенной.

<sup>8\*</sup> Я перечитал еще раз «Pensées» и увидел в них, с одной стороны, очень много антитютчевского, включая, например, известную *ненависть Паскаля к поэзии*, а также полную *обездушенность у него природы*, с другой же стороны, — ряд мотивов, несомненно вошедших в число источников тютчевской поэзии. Достаточно напомнить, например, обнаруженную Грэггом параллель между «Сном на море» и некоторыми местами из «Мыслей» Паскаля<sup>43</sup>. Двойственность отношения Тютчева к французскому мыслителю кажется мне понятной: как картезианец последний должен был отталкивать нашего поэта; как моралист и теолог исключительной смелости — привлекать. Кстати сказать, французский катрен Тютчева: «Que l'homme est peu réel...» кажется мне довольно близкой парафразой паскалевского изречения: «Par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point...» («С помощью пространства вселенная охватывает меня и поглощает, как пылинку», — но парафразой, взятой с обратным смыслом, ибо Паскаль продолжает: «Par la pensée, je le comprend» («С помощью мысли я охватываю вселенную»)<sup>44</sup>. Последняя мысль для Тютчева 50-х годов абсолютна чужда: в то время для него природа всегда и во всем превосходила человека.



«МЫСЛИ» ПАСКАЛЯ (ПАРИЖ, 1858)

Книга, подаренная Тютчевым дочери Марии к Рождеству 1860 г.

Фронтиспис (портрет Паскаля) и титульный лист

Музей-усадьба «Мураново» им. Ф. И. Тютчева

Мне не удалось найти в литературе указаний на его очевидный источник, поэтому я — субъективно, по крайней мере, — могу считать себя здесь «первооткрывателем». Этим источником, бесспорно, является гётевский масонский гимн «Символ» (1816), ибо основной образ молчащих наверху звезд, а внизу гробов — очень близкая парафраза, почти цитата из этого гимна<sup>47</sup>. Мне даже хочется привести подстрочный перевод соответствующего места из Гёте: «Безмолвно покоются горé звезды и внизу могилы»<sup>48</sup>; случайное совпадение здесь абсолютно исключено, особенно если учесть, что и образ венца, заключающий «Два голоса» («вырвал <...> победный венец») взят из последних строк того же «Символа». Но по содержанию «Два голоса» являются смелой и горькой отповедью названному гимну с позиций сурового и — по моральному своему пафосу — атеистического стоицизма. Это стихотворение служит самым ярким выражением глубочайшего перелома, происшедшего в поэзии Тютчева.

НЗ. Я не могу удержаться и не сказать здесь несколько слов об изумительной музыкальной композиции «Двух голосов», быть может, единственной в русской поэзии. «Первый голос» (два начальных катрена) служит экспозицией, звучащей в глубоком миноре: здесь «борьба безнадежна», здесь боги Олимпа «блаженствуют», а для смертных, «нет победы, для них есть конец». «Второй голос» можно назвать репризой с просветлением. В первом катрене этой репризы еще звучит минор, но мы видим уже слабое, чуть заметное смягчение: борьба определяется как «жестокая» и «упорная», но о безнадежности ее больше нет речи. Во втором катрене оказывается, что Олимпийцы вовсе не блаженствуют, а *завидуют* величию борьбы людских «непреклонных сердец»; и, наконец, последние две строки этого катрена звучат могучим драматическим мажором: «Кто ратуя пал, побежденный лишь Роком, // Тот вырвал из рук их победный венец».



Кстати, у Гёте «венец» вручается человеку свыше. Чтобы «реприза с просветлением» не казалась простым вариантом «Первого голоса», Тютчев изменил в ней систему рифмовки: вместо «аа бб» здесь использована комбинация «аб аб»; благодаря этому параллелизм обоих «голосов» перестал быть утомительным повторением. Это стихотворение является и примером как бы «внутренней автоцитаты» (ибо «Второй голос» в иной тональности повторяет сказанное «Первым»), и в то же время есть не что иное, как цитата-полемика с «Олимпийцем» — Гёте.

Попутно отмечу еще замечательное выражение «звездные круги» из третьей строфы «Двух голосов» (I, 129), говорящее о круговом суточном движении звезд. Надо было поистине до самой глубины проникнуться духом античности, чтобы столь непринужденно и красиво ввести этот звучащий вполне по-птоломеевски образ, восходящий, вероятно, еще к Анаксимандровым «кольцам», или «ободам небесной колесницы»<sup>49</sup>.

Но пора вернуться к моей основной теме.

*Метод* Тютчева — творчество мифов — оставался неизменным в течение всей его деятельности как поэта, но *содержание* и, главное, *религиозная окраска* этих мифов испытали резкое изменение.

Первая половина его зрелого творчества (до 1850 г.) отмечена печатью ярко выраженного языческого натурализма. Античные — природные — боги у Тютчева «всеблагие», они призывают своего избранника «как собеседника на пир» (I, 36); странник «угоден Зевсу» — «над ним святой его покров», он — гость «благих богов»; «он видит всё и славит Бога» (sic! в рукописи поэта с большой буквы, хотя и относится к Зевсу! — I, 35); снежные горы — «как божества родные» (I, 20); звезды днем — «как божества» (I, 79); месяц — «светозарный бог» (I, 27); весна — «светла, блаженно-равнодушна, как подобает божествам» (I, 96); Юг — «бог разоблаченный» (I, 92); девственную душу музы «в пророческих тревожат боги снах» (I, 17); «высокой волею богов» наброшен «блистательный покров» дня над безымянной бездной Хаоса (I, 98; ср. поздний, 1850-го года, вариант того же мифа — «Святая ночь на небосклон взошла...» — там богов уже нет!).

И далее, в ранних стихах Тютчева «ветренная Геба, //Кормя Зевесова орла», проливает на землю «громокипящий кубок» весенней грозы (I, 12); «святые призраки» античных божеств еще скользят над Средиземным морем, откуда некогда «Киприда светлая всплыла» (I, 92); «великий Пан» дремлет в пещере нимф (I, 25) и т. д. Наконец, душа поэта — «Элизиум теней» (I, 66); поэт шагает по весям творения, «как бог» (I, 51); Пушкин был «богов орган живой» (I, 88).

Во всем этом ощущается некая религиозная вера<sup>50</sup>. Боги Тютчева окружены ореолом почитания и любви; они — не пустые аллегории классической традиции восемнадцатого века, типа «Зевс — власть», «Амур — любовь», «Муза — поэзия» и т. д.<sup>51</sup> Нет, они — действующие, живые сущности и действуют они, как правило, либо в новых, либо в по-новому осмысленных мифах. (Не говоря о «Ночном ветре» или «Сне на море», я сомневаюсь, например, чтобы образ «громокипящего кубка» шел действительно из античности, как и многие другие мифологемы Тютчева.) Эти мифы связаны с глубокой тютчевской верой в одухотворенность природы, с анимистическим восприятием ее, как живой и внут-

<sup>49</sup> См. письмо И. С. Гагарина: «Его религией была религия Горация»<sup>50</sup>. Это свидетельство гораздо лучше согласуется с тогдашней поэзией Тютчева, чем сведения из некролога, написанного Пфёффелем<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Я, конечно, не говорю здесь о немногих незрелых вещах Тютчева начала 20-х годов, в которых он отдал дань именно этой традиции, как, например, два его посвящения Райчу (1820 и 1823 — II, 25 и 36). В то время Тютчев еще не нашел себя ни как поэт, ни как мыслитель. Рядом с реминисценциями старого классицизма мы находим здесь и (единственную у него) попытку подражания Пушкину («Послание к А. В. Шереметеву», 1823 — II, 41), и повторение шиллеровского утверждения о том, что, в отличие от античности, в наше время «рассудок все опустошил» (А. Н. М(уравьеву), 1821 — II, 30), и, наконец, отзвуки христианского романтизма Жуковского (конец стихотворения «Слезы», 1823; стихотворение «Проблеск», первая половина 20-х годов — II, 47; I, 9). В дальнейшем я не имею в виду останавливаться на этом периоде «дорассветной темноты». Настоящий Тютчев начинается позже.

ренне-сложной, подобно всему живому, сущности — прекрасной снаружи и тающей в своих глубинах пугающий даже богов Хаос.

Языческий дух поэзии Тютчева этого периода на первый взгляд нарушается двумя-тремя стихотворениями. Прежде всего это относится к «Последнему катаклизму» (I, 22). Первое впечатление от этой вещи, несомненно, может вызывать ассоциации с Книгой Бытия, с ее образом «Духа Божия, носящегося над водами». Но если вспомнить, что у Тютчева речь идет не о начале, а о *конце мира*, то ничего общего с Библией не останется: христианская эсхатология изложена в Апокалипсисе, и там при достаточном желании и фантазии можно увидеть всевозможные причины и формы конечной гибели земного мира, чуть ли не до танков и термоядерных бомб включительно, но на второй потоп нет даже слабого намека. А главное, совместимо ли с христианскими верованиями говорить о конце мира так, как будто бы при этом и человечество должно просто сгинуть без следа, — ведь о его судьбе в тютчевском катрене нет ни слова, оно исчезло вместе со всем живым, вот и все. И само название «Последний катаклизм» (а не «Светопреставление» или «Конец мира», или что-нибудь подобное) напоминает отнюдь не Апокалипсис, а скорее научные споры между нептунистами и плутонистами, вспыхнувшие в XVIII веке и не утихнувшие еще в тютчевские времена<sup>52</sup>. Могут сказать: а «божий лик» — разве это не чисто христианский образ? Но мне кажется, что для *верующего язычника*, каким, согласно содержанию его поэзии, был с середины 20-х до конца 40-х годов Тютчев, нет ничего неестественного в таком словоупотреблении по отношению к Солнцу, ибо «божий лик» есть здесь не что иное, как лик солнца, отраженный в воде, залившей всю землю в итоге «Последнего катаклизма». Ведь говорит же Тютчев в «Mal'aria» (еще один пример стихотворения, неправильно толкуемого некоторыми в христианском духе!), говорит же он в «Mal'aria» о «божьем гневе», между тем как там выступает «Судеб посланник роковой» (I, 44), который уж никак не может быть признан христианским вестником смерти — ангелом, а явно есть языческий исполнитель воли суровых Мойр; так что и здесь «божий» гнев есть гнев Зевса или Аполлона, или Плутона, или кого угодно другого, но не Иеговы<sup>11\*</sup>. Добавлю еще, что уже одно определение людей как «сынов Земли» в этом стихотворении совершенно однозначно указывает на его вполне языческий характер.

В сущности, начиная со стихотворения «Cache-Cache» и до перелома, совершившегося в 1849—1850 гг., мы единственный раз встречаемся в творчестве Тютчева с мотивом, звучащим, безусловно, «в христианском ключе»:

Туда взлетая, звук немеет,  
Лишь жизнь природы там слышна  
И нечто праздничное веет,  
Как дней воскресных тишина,—

(I, 67)

но и здесь речь идет ведь всего лишь о черте западнохристианского быта, а не о каких-либо догматах или мифологемах. Если же говорить о последних, то явный привкус пантеизма делает и эту строфу весьма далекой от ортодоксального христианства.

Но мы должны пойти еще дальше. Поэзия молодого Тютчева подтверждает не только искреннее исповедание им «Горациевой религии», но и полное отсутствие хотя бы «двоеверия». «В религиозном отношении он вовсе не был христианином», — писал о нем Гагарин<sup>53</sup>. И это действительно так. Больше того, весь этот этап тютчевской поэзии носит не только антично-языческий, но и вполне отчетливо выраженный антихристианский характер. Достаточно вспомнить иронию стихов «Я лютеран люблю богослуженье» (I, 53) и мрачный сарказм в стихах «И гроб опущен уж в могилу» (I, 63). Кстати, это явно антихристиан-

<sup>11\*</sup> Можно привести множество античных аналогий этому тютчевскому представлению болезни как «божьего гнева». Так, в «Эдипе» Софокла чума рассматривается как гнев Аполлона.





## В ГОРАХ ШВЕЙЦАРИИ

Цветная акватинта Ф.-А. Линка, 1820-е годы

Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград

ское стихотворение — единственное у Тютчева вплоть до конца 40-х годов, в котором упоминается имя Христа. Здесь бессильной риторике пасторской речи противопоставлено «нетленно-чистое», «беспредельное» (опять Анаксимандр!) небо, вернее даже не небо, а вполне материальная, вполне в духе милетских натурфилософов понятая «воздушная голубая бездна», в которой «птицы реют голосисто», — образ красоты и вечности здешней, земной природы. К этому циклу, естественно, примыкает и «нигилистическое» стихотворение «И чувства нет в твоих очах...» (I, 84). Сюда же, наконец, следовало бы, по-видимому, присоединить и исчезнувшие для нас строфы из стихотворения «Не то, что мните вы, природа...» (I, 81), изъятые цензурой и содержавшие, по весьма правдоподобному предположению Д. Благого, выпады против христианско-рационалистических представлений о природе<sup>54</sup>. Неудивительно, что Тютчев не захотел их вспомнить в 50-х годах, когда он должен был стыдиться своего «языческого» прошлого.

Итак, «смысла нет в мольбе» (I, 84), нет Творца и, конечно, нет христианского рая. Да если бы он и был, то его «утеха» — для молодого Тютчева ничто перед плотскими радостями, которые дарит «пора любви, пора весны»; верный сын «матери-Земли» (читай — Кибелы), он не ищет для себя «духов бесплотных сладострастья» (I, 73). Кроме стихов, чисто-биографический (а не только поэтический) факт враждебности Тютчева к христианству подтверждается его письмом к Эрнестине Федоровне из России, написанным в 1843 г. В нем он пишет о православной обедне, затем о «неизбежном» молебне, о посещении им с родителями Иверской часовни перед отъездом поэта за границу; и все это отдает плохо скрытым раздражением перед чем-то чужим и ненужным ему. Заключается же все описание такой фразой: «...есть во всем этом для человека, снабженного чутьем для подобных явлений, величие поэзии необычайной, такое величие, что оно преодолевает самую яркую враждебность (*l'inimitié la plus acharnée*)»<sup>55</sup>.

Чью же враждебность? Ответ может быть только один — враждебность самого автора письма. Эта фраза показывает с полной очевидностью, что, остро чувствуя эстетику византийского православия, Тютчев был в то время не только равнодушен, но и прямо антагонистичен его сути.

Но антихристианство не мешало проявляться в стихах Тютчева, относящихся ко второй половине 20-х и к 30-м годам, мощным мистическим настроениям. Достаточно напомнить уже рассмотренные «Тени сизые смешались...» с их поразительной магией слова или «Сон на море» или «О чем ты воешь ветер ночной?», или «День и ночь» и целый ряд других стихотворений. Однако и мистика Тютчева в эту пору носит все тот же натуралистический характер: в ней ни разу не появляется идея борьбы добра и зла или идея греха и искупления, которыми так полны многие тютчевские стихи после 1850 г. Единственным исключением является в этом отношении последняя строфа в стихотворении «К Н.», но и это исключение только кажущееся, ибо стихотворение принадлежит ко времени (1824), когда «язычество» Тютчева далеко не установилось, а может быть, даже еще и совсем не возникло. Вот эта строфа:

Таков горé духов блаженных свет,  
Лишь в небесах сияет он, небесный;  
В ночи греха, на дне ужасной бездны,  
Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет.

(I, 11)

Изложенная здесь мистическая концепция адских мук, несомненно, глубоко родственна взглядам Сведенборга <sup>12\*</sup>, хотя прямым ее источником для Тютчева мог быть опять-таки все тот же главный его учитель Шеллинг <sup>13\*</sup>.

Вся остальная — и наиболее интимная — мистика раннего Тютчева, начиная с «Cache-Cache» и до конца 40-х годов, есть мистика языческого пантеизма <sup>14\*</sup>.

Зато последнее двадцатилетие творчества Тютчева ознаменовано многократными попытками — иногда удачными, иногда нет — построить новую поэтическую мифологию уже на христианской почве.

Переломный момент между двумя творческими эпохами Тютчева, а с известной точки зрения, может быть, и вершину его поэзии, представляют «Два голоса». Здесь — разрыв с «благими» богами природы, здесь — величественная попытка утвердить достоинство человека в нем самом, как в высшем существе во Вселенной, но в существе одиноком и заброшенном в эту Вселенную, где побеждает Рок, где все подвержено смерти. Дух этого стихотворения родствен, пожалуй, не только — и не столько — трагическому чувству древних <sup>15\*</sup>, сколько этическим концепциям атеистического экзистенциализма Сартра или Хайдеггера <sup>59</sup>. Но удержаться на позиции отчаяния, в себе самом находящего призрач-

<sup>12\*</sup> В приложениях к «Arcana Coelestia» Сведенборг рассказывает, что в ответ на его мысленный вопрос, каким образом возможно, «чтобы благодать Господа допускала бесам вечно оставаться в аду», некий ангел вывел из «седалищной области великого Сатаны <...> одного из самых дурных бесов, чтобы доставить ему небесное блаженство <...> по мере того, как ангел восходил к небесным сферам, его пленник менял гордое выражение своего лица на страдающее и тело его чернело <...> когда же он приблизился к сердечной области небес, то язык его вышел далеко наружу, как у очень уставшего и жаждущего пса, а глаза лопнули, как от жгучего жара» <sup>56</sup>. Не правда ли, очень близкая к тютчевской строфе идея: то самое, что для блаженных — небесный свет, злым является сжигающим пламенем.

<sup>13\*</sup> См. у Шеллинга: «...светящее и в каждом отдельном человеке в глубине тьмы сияние жизни становится для грешника пожирающим его огнем...» <sup>57</sup>. Но весьма вероятно, что сам Шеллинг заимствовал эту мысль у Сведенборга.

<sup>14\*</sup> Для Грэгга религиозность и мистика Тютчева почему-то должны быть непременно христианской религиозностью и мистикой. С полным недоумением вынужден он все-таки в конце концов признать, что Тютчев хоть и мистик, но язычник. Глубокого перелома в мировоззрении Тютчева в 1850 г. он не заметил.

<sup>15\*</sup> Блок сказал о «Духах голосах» в 1911 г.: «В стихотворении Тютчева — эллинское, дохристианово чувство Рока, трагическое, а в 1912 г. назвал его стихотворением, «которым я живу уже года два...» <sup>58</sup>.



ное утешение и призрачную победу, Тютчев не захотел или не смог. С этих пор он пытается стать христианином. Античные боги после «Двух голосов» вымирают: их больше нет в стихах Тютчева («Великой Матерью любимый» в обращении к Фету — единственное исключение).

Взамен богов природные или вообще сверхчеловеческие силы становятся теперь «стихиями», а иногда «демонами».

Что это результат кризиса в душе Тютчева, а не влияние наступающей эпохи реализма, доказывает пример Фета и многих других русских поэтов, продолжавших широко (но, впрочем, и гораздо более внешне, чем ранний Тютчев) пользоваться образами античной мифологии в те же 50-е — 70-е годы.

Быть может, отчетливее всего мы видим это превращение язычески-божественного в демоническое в одном из вариантов стихотворения «Близнецы», относящемся к 50-м годам. Здесь Смерть и Сон, вначале определенные как «два божества для земнородных», в следующих строфах вместе с Самоубийством и Любовью именуются «демонскими властями» (I, 257); таков, далее, Наполеону Тютчева — и бог, и демон сразу в одном и том же стихотворении (1853 — I, 154); таковы демоны злоречья и, наконец, прославленные «глухонемые демоны» зарниц (1865 — I, 207, 205). Это перерождение античных богов в демонов у Тютчева удивительно повторяет то, что произошло в истории после победы христианства.

Начиная с того же переломного 1850 года все чаще и чаще встречаем мы в интимной лирике Тютчева христианские мотивы. Подчеркиваю, что я имею здесь в виду отнюдь не злободневно-политические стихи с их более или менее условной православно-монархической окраской<sup>16\*</sup>, а чисто личные, в значительной степени автобиографические произведения, такие, например, как «Пошли, Господь, свою отраду...» (1850) или «Не рассуждай, не хлопочи!..» (тоже 1850 г.) с его, ставшим пословицей, завершением: «День пережит — и слава Богу!» Раньше у Тютчева было бы, конечно, — «слава богам!»

Эта струя продолжается, не иссякая, до самой смерти поэта. После только что упомянутых стихотворений мы встречаем в его творчестве не меньше двух десятков интимных обращений к христианским образам, подобных, например, следующим: «Твой безымянный херувим...» (1851 — I, 135), «Ты, ты, мое земное Провиденье!..» (1851 — I, 133); «Недаром милосердным Богом...» (1851 — II, 135); «Я очи знал, — о, эти очи! // Как я любил их, — знает Бог...» (1851 — 1852 — I, 146); «Слава Богу, я с тобою, // А с тобой мне — как в раю...» (1855 — I, 159); «О Господи!.. и это пережить...» (1864 — I, 194); «Когда на то нет Божьего согласия...» (1865 — I, 196); «О Господи, дай жгучего страданья...» (1865 — I, 197); «Ангел мой, где б души ни витали...» (1865 — I, 203) — и т. д., вплоть до стихотворений 1872 года — «Памяти М. К. Политковской» и «День православного Востока...» (II, 233, 235).

Появляется в стихах Тютчева этого периода и ряд евангельских и ветхозаветных цитат и намеков, раньше никогда не встречавшихся. Таковы, например: перефразированная цитата из Евангелия от Марка (гл. IX, ст. 24) в стихотворении «Наш век» (I, 136), от Матфея (гл. V, ст. 8) в стихотворении «Памяти В. А. Жуковского» (I, 151), сравнение Ломоносова с Иаковом (II, 165) и т. д., не говоря уже о знаменитой фразе: «Душа готова, как Мария, // К ногам Христа навек прильнуть» (I, 163).

Само восприятие природы в ряде произведений этого периода окрашено в новые религиозные тона. Это можно заметить раньше всего в стихотворении 1849 (?) года — «Вновь твой я вижу очи...» (I, 111). В нем при обычном для Тютчева и раньше символическом противопоставлении Юга и Севера проскальзывает совсем небывалая нота: Юг — это

Край пной — родимый край —  
Словно прадедов виною  
Для сынов погибший рай...

<sup>16\*</sup> Такие встречались у Тютчева и раньше. См., например, «Олегов щит» (1828—1829).

(Ср. ранее:

Что пред тобой утеха рая,  
Пора любви, пора весны...)

(I, 73)

И в последующие годы в ряде стихотворений о природе мы находим все усиливающиеся христианские, вернее христианско-платонические, мотивы. Вот некоторые примеры:

Как рвется из густого слоя,  
Как жаждет горних наша грудь,  
Как всё удушливо-земное  
Она хотела б оттолкнуть!..

(1860 — I, 183)

Он <Господь> милосердный, всемогущий,  
Он, греющий своим лучом  
И пышный цвет, на воздухе цветущий,  
И чистый перл на дне морском...

(1865 — I, 196)

И в Божьем мире то ж бывает,  
И в мае снег идет порой...

(1866 — II, 176)

и т. д.

Словом, с 1850 г. для Тютчева наступила пора многолетних попыток «крещения природы», попыток создания новых мифологем, основанных на христианских идеях. И здесь мы встречаемся порой с удивительными удачами, как, впрочем, и с поражениями; но главное внимание Тютчева обращено теперь не на природу, а на человеческую душу с ее грехами и искушениями, радостями и страданиями.

Пожалуй, самым прекрасным примером нового соотношения между душой и природой может служить подлинно христианское по мироощущению стихотворение «Сияет солнце, воды блещут...»; вспомним вторую половину его:

|                              |                          |
|------------------------------|--------------------------|
| Поют деревья, блещут воды,   | Но и в избытке упоенья   |
| Любовью воздух растворен,    | Нет упоения сильней      |
| И мир, цветущий мир природы, | Одной улыбки умиленья    |
| Избытком жизни упоен.        | Измученной души твоей... |

(1852 — I, 152)

Здесь — чисто по-христиански — скорбная человеческая душа оказывается сильнее всей избыточно-цветущей мощи природы<sup>17\*</sup>.

Но, конечно, Тютчев не стал спокойным, уравновешенным и всегда во всем уверенным христианином. Напротив, его поэзия этого периода свидетельствует о том, что он принадлежал к числу тех «пустынников» (термин, который к Тютчеву можно прилагать, конечно, лишь шутя), о которых Черт говорил Ивану Карамазову, что душа каждого из них «стоит созвездия», и которые способны были созерцать в один и тот же момент «бездны веры и неверия»<sup>81</sup>.

Нигилистические струи то и дело прорываются в поздней тютчевской поэзии. Достаточно вспомнить необычайной простоты и силы вещь, посвященную памяти брата, или одно из самых последних стихотворений, написанных им до предсмертной болезни, — «От жизни той, что бушевала здесь...», чтобы в этом убедиться (I, 224, 225). Впрочем, никто лучше самого Тютчева не выразил его жизнеощущения в этот период:

<sup>17\*</sup> Фет, до конца своей жизни оставшийся на антихристианских позициях, в аналогичном случае писал: «Что же, тут мы или счастье наше? // Как и помыслить о нем не стыдиться? // В блеске, какого нет шире и краше, // Нужно безумствовать или смириться?» («В вечер таковой золотистый и ясный...», 1886)<sup>80</sup>.



Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковыя —  
Душа готова, как Мария,  
К ногам Христа навек прильнуть.

(I, 163)

Тютчев только «готов» был стать навек христианином, однако до конца и безоговорочно им не стал.

Но что же вызвало этот страстный отказ от античного политеизма и если не веру, то по крайней мере страстное стремление поверить в истину христианства? Мы можем только гадать, ибо в поэтических высказываниях Тютчева на это нет ответа. Конечно, здесь были и какие-то общие для многих романтиков и шеллингианцев исторические причины. Недаром в конце 30-х — начале 40-х годов сам Шеллинг переходит к философии Откровения. Однако особенно созвучными с тютчевскими кажутся мне религиозные переживания Киркегора<sup>62</sup>. Как раз в переломные для поэзии Тютчева годы Киркегор писал: «Быть христианином — двойная опасность. Сперва необходимо пройти душевное страдание для того, чтобы стать христианином, отказаться от разума и быть распятым на парадоксе... Вторая опасность заключается в том, чтобы жить, будучи христианином, в мире действительности и выявить себя здесь христианином... Но почему же человек будет подвергать себя всему этому? Почему ему быть христианином, если это так трудно? На это можно ответить: молчи! Христианство — абсолют, ты обязан! Но можно дать и другой ответ: сознание собственной греховности не дает человеку покоя. Боль из-за этого придает человеку силы все вытерпеть, если только ему будет дано прощение. Это значит, что боль из-за греха должна насквозь проникнуть человека. Поэтому нужно представлять положение таким же тяжелым, каким оно и есть на самом деле, чтобы всем стало ясно, что христианство находится в связи с сознанием греховности. Попытаться стать христианином каким-нибудь другим путем — безусловная бессмыслица»<sup>63</sup>. Я уверен в том, что, зная Тютчев Киркегора, он мог бы подписаться под каждым словом приведенного отрывка. Ведь именно к переломному для поэзии Тютчева 1850 году относится время сближения поэта с Е. А. Денисьевой, сближения, так могущественно отразившегося на его лирике и вызвавшего в нем жестокую борьбу чувств и горестное сознание своей греховности и глубокой вины перед обеими любимыми им женщинами. Поэтому я осмеливаюсь высказать гипотезу, что *душевной подпочвой* обращения Тютчева-поэта к христианству и следует считать эту личную его трагедию, столь обогатившую его творчество и одарившую его жизнь радостями и муками, превзошедшими все испытанное им раньше.

«Христианство находится в связи с сознанием греховности» — эта формула, по-моему, охватывает главное в перемене Тютчева. О, я понимаю, конечно, что тяготение поэта к славянофильским кругам, интерес к западным славянам и к проблеме воссоединения славянства, наконец всевозможные другие политические и даже — допустим! — лично-служебные причины могли бы вызвать необходимость какого-либо «официального» исповедания православия с его стороны, как это бывало с ним в молодости (напомню уже названное выше стихотворение «Олегов чит»). Но глубокое изменение всей религиозной структуры его поэзии, приведшее вдобавок к появлению таких шедевров христианской мифологии, как уже упомянутое «Сияет солнце...» или «Эти бедные селенья...», или «Она сидела на полу...» (I, 152, 161, 174)<sup>18\*</sup> и ряда других, — конечно, не могло быть вызвано причинами внешними или чисто «головными». Здесь изменилась душа.

То немногое, что известно о характере самой Е. А. Денисьевой из сохранившихся ее писем к сестре, позволило Чулкову счесть ее человеком религиоз-

<sup>18\*</sup> «Брала знакомые листы // И чудно так на них глядела, // Как души смотрят с высоты // На ими брошенное тело...» (I, 174) — это чистейший христианско-платонический миф, совершенно немыслимый для Тютчева 30—40-х годов!



Е. А. ДЕНИСЬЕВА

Фотография Б. Веля. Лейпциг, <1862>. Переснимок К. Бергамаско (принадлежал Ф. Ф. Тютчеву — сыну поэта и Е. А. Денисьевой)

Институт русской литературы АН СССР, Ленинград  
В музее-усадьбе «Мураново» хранится фотоувеличение фрагмента фотографии Веля, выполненное в ателье Жемара и Фера (Ницца)

ным <sup>64</sup>. О «религиозной экзальтации» ее говорит и К. В. Пигарев <sup>65</sup>, опиравшийся, по его личному сообщению, на характеристику Е. А. Денисьевой, данную в записках А. И. Георгиевского <sup>66</sup>.

Строки Тютчева, написанные после смерти Елены Александровны, подтверждают это заключение:

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

По ней, по ней, так до конца умевшей  
Страдать, молиться, верить и любить.

(I, 197—198) <sup>19\*</sup>

<sup>19\*</sup> См. также относящееся к рождению у Е. А. Денисьевой первого ребенка стихотворение «Не раз ты слышала признание...» (I, 135).

Разумеется, будь Е. А. Денисьева и совсем неверующей, это не было бы еще достаточным основанием, чтобы отвергнуть мою гипотезу о причинах перелома в душевной жизни Тютчева: суть дела ведь, как я думаю, не во взглядах Елены Александровны, а в «сознании греховности», поразившем душу поэта. Но, во всяком случае, религиозность его возлюбленной могла лишь помочь попыткам обращения Тютчева к христианству.

Следует отметить, однако, что, кроме любви к Денисьевой, другим глубинным мотивом этого обращения могло быть также и потрясение, испытанное Тютчевым в результате политических событий 1848 года. Политика, по-видимому, занимала такое важное место в душе поэта, что отрицать нацело возможность ее влияния на самые основы его мироощущения было бы, пожалуй, неосмотрительным. Недаром в 1848 г. друзья опасались за его рассудок<sup>67</sup> — настолько остры были у Тютчева переживания, связанные с западными революционными бурями. Однако для религиозно-мифологического аспекта поэзии Тютчева, по моему мнению, гораздо более существенную роль должна была сыграть все-таки его трагическая «последняя любовь».

...Но пора остановиться. Я набросал здесь краткую схему того, о чем мог бы написать значительно шире, полнее и в некоторых пунктах доказательнее. Вне этой схемы оказались не упомянутые мной вовсе отдельные экскурсы: сопоставление строго графического видения природы у Пушкина<sup>20\*</sup> с живописным видением у Тютчева; анализ символического характера изображения цвета у Тютчева; античная мифология в поэзии Тютчева и Фета и т. п.

### ИЗ ТРЕТЬЕГО ПИСЬМА

...архаический эллин, Тютчев...

А. Белый. *Восток или Запад*<sup>69</sup>

Прошлым летом я поставил перед собой (уже давно, впрочем, занимавший меня) вопрос о самых дальних, самых глубоких и архаических корнях натурфилософских воззрений Тютчева. Разумеется, эти воззрения интересовали меня лишь постольку, поскольку они проявлялись в его поэтическом творчестве. При этом я сознательно назначил себе одно ограничение. Речь у меня пойдет лишь об источниках *античного происхождения*, ибо какие-либо экскурсы в область философских учений Востока представляли бы, как мне кажется, меньший интерес, так как, насколько я знаю, эти учения никогда не были предметом специального внимания Тютчева, и здесь можно было бы говорить только об аналогиях и параллелях, а не о возможности влияний.

Что же касается античной натурфилософии, то она в той или иной степени несомненно была знакома Тютчеву\*. А язычество и антихристианский характер его поэзии первого периода в сочетании с ее натурфилософской направленностью делают вполне обоснованной попытку разобраться, что же почерпнул Тютчев из сокровищницы античной мысли. При этом самым интересным казалось мне исследовать влияния, которые проявлялись в поэзии Тютчева подсознательно или полусознательно, ибо лишь такие, претворившиеся в плоть и кровь, идеи могут находить в стихах свою вторую жизнь, принимая форму ор-

<sup>20\*</sup> При всем моем преклонении перед Пушкиным и любви ко многому величайшему, что им создано, я не могу не считать, что у него была своего рода цветовая слепота. Достаточно вспомнить его эпитеты: «желтый жемчуг» или «алая молния», а также тот факт, что в описании извержения Везувия у него нет ни одного упоминания цвета<sup>68</sup>. Возможно, впрочем, что частичной причиной этой «слепоты» было сознательное стремление Пушкина противопоставить свой стиль пышной красочности державинской поэзии.

\* Некоторые фактические сведения об античной религии и философии Тютчев должен был получить как от Райча, так и во время слушания университетского курса; от Шеллинга же, а также через творчество Гёте, Шиллера, а может быть, и некоторых других поэтов и философов, он мог научиться соответствующему его общим идейным позициям и вкусам пониманию эстетического и философского смысла эллинских мифов и умозрений.



ганически возникших новых мифологем. Но, разумеется, я не отказывался от рассмотрения и программных его высказываний.

И вот я обнаружил удивительную вещь (я сразу забегаю вперед, к последним выводам). Оказывается, что все здание ранней натурфилософской лирики Тютчева вырастает в положительной своей части из одного источника — им являются величественные, хотя и довольно еще смутные, полумифологические созерцания древнейших милетцев Фалеса и Анаксимандра<sup>70</sup>. Вторым же античным источником вдохновений Тютчева было его ярко выраженное *антигераклитовство*.

Кульм воды, признание ее первичной и благой мирообразующей стихией (согласно Анаксимандру, возникающей, в свою очередь, из Беспредельного как первоначала)<sup>71</sup> — в сочетании с признанием огня принципом раздора, борьбы, разрушения (совсем как у Гераклита, но с ярко отрицательной оценкой) — эти две поэтические идеи-мифа окрашивают все или почти все глубинные восприятия природы у Тютчева. Замечательно при этом, что, возникши в раннюю пору его творчества — в эпоху натуралистической религии, — эти идеи-мифы сохранили для Тютчева все свое (конечно, подсознательное) значение и в позднейшие годы.

Серьезные следы влияния других, более поздних античных мыслителей — главным образом Платона, мы встречаем лишь в лирике Тютчева второго, «христианского» периода.

Перехожу теперь к обоснованию моих тезисов. От философских размышлений Фалеса сохранилось, как известно, лишь два достоверно принадлежащих ему изречения: «Начало всего есть вода» и «Всё полно богов», а также утверждение, что магнесийский камень (магнит) имеет душу, ибо движет железом<sup>72</sup>. Вместе с Гегелем нельзя не признать, что нужна была великая смелость для того, чтобы отвергнуть полноту естественного природного явления и свести его к одной простой субстанции, как к пребывающему нечто, не возникающему и не уничтожающемуся, между тем как и самые боги многообразны, изменчивы, обладают теогонией<sup>73</sup>. Известно, явилась ли у Фалеса эта мысль философским осмыслением древних сказаний о мировом Океане или сюда присоединились наблюдения над способностью жидкостей превращаться и в твердые тела и в газы, а также приводимые Аристотелем соображения о жидкой природе животного семени и животной пищи, или же, наконец, на Фалеса повлияли житейские наблюдения над ролью, которую играло море во всей жизни ионийского племени. Скорее всего, могли иметь значение все эти факторы, но первенствующим среди них, надо думать, был все-таки первый: традиции древней мифологической мудрости не могли не быть почвой самых ранних философских исканий. Это подтверждается и другим сохранившимся изречением Фалеса («Всё полно богов»), мифологическая основа которого уже не может вызывать сомнений.

Продолжатель Фалеса Анаксимандр поднялся на гораздо более высокую ступень философского созерцания. Он отказался от мысли найти первичное начало среди наблюдаемых веществ вследствие необходимо ограниченной природы любого из них. Это первоначало, некую отличную от всех таких веществ сущность, он назвал именем Беспредельного (апейрон), охарактеризовав его лишь отрицательным образом как бессмертное и негнущееся, невозникшее и непреходящее. Беспредельное «охватывает» все вещи, «определяет» их движение. Но, как и вода Фалеса, это первое метафизическое понятие античной философии обнаруживает еще тесную связь с родимой почвой древнейших мифологических систем.

В этом согласны между собой столь различные по взглядам историки античной философии, как С. Н. Трубецкой, с одной стороны, и Э. Н. Михайлова и А. Н. Чанышев — с другой. В «Ионийской философии» последних двух авторов мы читаем: «По-видимому, апейрон Анаксимандра — философское развитие гесиодовского представления о Хаосе как первоначале всего сущего, ставшее возможным благодаря тому, что в VI в. до н. э. мыслили более абстрактно, чем



в VIII в. до н. э., когда по-видимому, жил Гесиод»<sup>74</sup>. В «Метафизике в древней Греции» С. Н. Трубецкого утверждается то же самое: «Если космогоническая вода Фалеса соответствует гомеровскому Океану, то Беспредельное Анаксимандра соответствует Гесиодову Хаосу, который мало-по-малу переходит к конкретному, индивидуальному от неопределенного, стихийного»<sup>75</sup>.

Согласно Анаксимандру, из Беспредельного выделяется первая качественная противоположность теплого (активного, положительного) и холодного (пассивного, отрицательного)<sup>2\*</sup>. Соединение их друг с другом производит первичную стихию мира — воду. Так подводит Анаксимандр «метафизический базис» под наивную физику Фалеса. Из воды возникает земля, воздух и обнимающая весь космос огненная сфера. В дальнейшем воздушная и огненная сферы перемешались, образовав три кольца, наполненные огнем и окруженные непрозрачным воздухом. Видимы же нам только отверстия в этой воздушной оболочке. Эти отверстия и суть солнце, луна и звезды, по Анаксимандру<sup>76</sup>.

Вопрос о причине всех изменений, о начале движения у Анаксимандра еще не появился: он удовлетворяется представлением бесконечного Хаоса, который «движется сам собою, ибо он жив, божествен, всем управляет»<sup>77</sup>. Не подлежит вместе с тем никакому сомнению, что Беспредельное Анаксимандра имеет вполне телесную природу: это бесконечная самодвижущаяся материя.

Из Беспредельного не только все происходит, но и всему суждено в него вернуться. Оно создает миры и вновь их в себя поглощает. Вот что говорит об этом Анаксимандр: «Все вещи, погибая, обращаются, по требованию справедливости, в то, из чего они все произошли, ибо им надлежит в определенном порядке времени понести за свою неправду кару и возмездие»<sup>78</sup>.

Эта грандиозная в своей нагой простоте формула мирового закона возмездия признает всякого индивида, в силу самого факта его отдельного существования нарушающего единство Беспредельного, виновным и поэтому по справедливости подлежащим уничтожению как отдельность, как индивид. Вместе с остальными философскими интуициями «мистического материализма» Фалеса и Анаксимандра эта древнейшая, хорошо известная на Востоке этико-метафизическая концепция является основой мировосприятия молодого Тютчева; милетские идеи как бы управляют всем поэтическим мышлением его.

Но мне не хотелось бы создавать впечатление, будто я думаю о каком-то нарочитом и внешнем следовании учению обоих великих милетцев со стороны нашего поэта. Нет, эти образы-идеи таинственной архаики человеческой мысли были усвоены Тютчевым, скорее всего, даже без четкого представления об их первоисточнике. И, разумеется, это «усвоение», если оно и имело место, прежде всего, было предопределено внутренним подобием первичных натурфилософских и поэтических интуиций, в частности особым предрасположением Тютчева к эстетическому восприятию воды в природе и его непосредственной личной уверенностью в примате общего, космического над индивидуальным.

Обратимся теперь к поэзии Тютчева. Сначала я приведу некоторые (закругленные) статистические данные<sup>79</sup>. По моим подсчетам оказалось, что более чем в одной третьей части всех оригинальных стихотворений Тютчева есть образы, связанные с его излюбленной водной стихией, а примерно в одной десятой части — эти образы являются центральными, так или иначе определяющими тему стихотворения.

Кажется, нет в природе такой формы существования влаги, которая не была бы отмечена Тютчевым, начиная с Мирового Океана и кончая каплями слез. Мы встречаем здесь, кроме общих «терминов», вроде «стихия» (водная), «вода», «воды», «влага» и т. д., такие разновидности: океан, море, пучина (морская), озеро, река, речка, поток, источник, ручей, ключ, родник, фонтан, водомет, дождь, дождик, ливень, дождевые перлы, струи дождя, капли дождя, капли слез и т. д. Только образа грязной, стоячей воды — образа болота — не най-

<sup>2\*</sup> Ср. противопоставление Юга и Севера у Тютчева с их вполне метафизическим звучанием в ряде стихотворений (см., например, I, 92, 101, 178—179).

дем мы в стихах Тютчева <sup>3\*</sup>. Но зато каких только нет у него видов движения вод! Тут и волны, валы, зыби, струи; тут и вполне живой, хоть и антично-мифологический (из Посейдоновой свиты!) «конь морской», «весь в пару и мыле», с его бледно-зеленой гривой и веселым ржаньем (I, 30), тут прибой и отбой; прилив; разлив; пена, брызги; тут и «живое облако» клубящегося фонтана, и его «на солнце влажный дым», и его вздымающийся вверх «луч», и падающая вниз «огнецветная пыль» (I, 78); тут и «метель влажной пыли» под колесами парохода (I, 110); и тучи, и облака, и туманы; и взаимодействие двух великих животворных сил природы — света и воды — три тютчевские радуги (I, 32, 78, 204); тут и золотящиеся нити весеннего дождика (I, 12), и людские слезы — «неистощимые, неисчислимы», как осенний дождь (I, 112); тут и вскипающие на девичьих глазах «капли дождевые зачинающей грозы» (I, 60). Но перечислить все примеры прямого и метафорического использования образов влаги у Тютчева было бы просто невозможно.

Таково непосредственное, так сказать, статистическое, выражение тютчевского поклонения стихии воды. Перейдем теперь к натурфилософским аспектам этой «гидрофилии».

Слово «стихия», «стихийный» Тютчев употребляет десять раз. Из них шесть или, вернее, даже семь раз оно прямо или метафорически связывается именно с водой <sup>80</sup>; лишь один раз «стихийной вражьей силой» назван огонь (I, 214), один раз «пятой стихией» (*quinta essentia* Аристотеля <sup>81</sup>) оказывается дым — мрачная шутка в позднем стихотворении, посвященном тургеневскому «Дыму» (II, 189); наконец, один-два раза слово «стихия» имеет не вполне определенное, сильно психологизированное значение: «Поэт всемогущ, как стихия» и «В стихийном, пламенном раздоре» (I, 99, 119); но в последнем случае все-таки дальше говорится о «бунтующем море» и речь идет о борьбе воды и огня, которая символизирует, видимо, борьбу страстей.

Таким образом, вода для Тютчева есть стихия по преимуществу. При этом она — наиболее «чистая», наиболее близкая к божественному началу стихия:

|                             |                                 |
|-----------------------------|---------------------------------|
| ... нет завиднее удела,     | Она, между двойною бездной,     |
| О лебедь чистый, твоего —   | Лелеет твой всезрящий сон —     |
| И чистой, как ты сам, одело | И полной славою тверди звездной |
| Тебя стихией божество.      | Ты отовсюду окружен. (I, 26)    |

Вода — начало всего живого: в своей груди поэт слышит «ключи таинственного шепот» (I, 58); взор возлюбленной — «как жизни ключ, в душевной глубине» (I, 11). Все стихотворение «Что ты клонишь над водами...» (I, 61) представляет собой многозначный символ, где бегущая влага означает нечто высшее, свободное, победительное, как бы самую жизнь. И даже звезды имеют влажную природу: они «Небесный свод приподняли // Своими влажными главами» (стихотворение «Летний вечер», 1820-е годы — I, 16).

В том же стихотворении ночное успокоение природы воссоздается удивительно живым и свежим мифологическим образом:

И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ее  
Коснулись ключевые воды.

Вся вообще стихийная, индивидуальная, т. е. высшая, по Тютчеву, жизнь природы определяется как «животворный океан»:

Игра и жертва жизни частной!  
Приди ж, отвергни чувств обман  
И ринься, бодрый, самовластный,  
В сей животворный океан!  
(. . . . .)

<sup>3\*</sup> Впрочем, все же один раз он написал: «Местами лишь просвечивают пятна // Стоячих вод, покрытых первым льдом» (I, 179).



## ВЕСЕННИЙ РАЗЛИВ

Картина А. К. Саврасова (масло), 1880-е годы

Курская областная картинная галерея

И жизни божеско-всемирной  
Хотя на миг причастен будь!

(I, 97)

Нельзя, наконец, не заметить, что ббольшая часть самых магических тютчевских строф связана с передачей впечатлений от влаги. Достаточно, например, вспомнить такие, почти не поддающиеся в их волшебном действии анализу, словесные построения, как:

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывем, пылающе бездной  
Со всех сторон окружены.

(I, 29)

(Тот же образ «двойной бездны», что и в «Лебеде», отмеченный, кстати сказать, за его красоту еще Некрасовым <sup>82</sup>.)

Или:

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

(I, 177)

И даже если случается Тютчеву изобразить благую стихию воды в ее разрушительном буйстве, то виновным в этом оказывается все-таки не она, а огонь:

Ад ли, адская ли сила  
Под клокочущим котлом  
Огнь геенский разложила —

И пучину взворотила  
И поставила вверх дном?

(I, 103)

Не только природная «живая жизнь» (тютчевский образ — I, 224), но и все внутреннее духовное существование, точнее, то, что в нем есть истинного и ценного, сближается у Тютчева с влагой <sup>4\*</sup>. Так, немало есть у него стихотворений, посвященных снам; сны открывают ему путь к Беспредельному и — неизменно связываются с его излюбленной стихией. Таков, например, его «Сон на море» с двумя беспредельностями — внешней и внутренней — моря и сна (I, 51). Или:

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами;  
Настанет ночь — и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой.

(I, 29)

Или:

Сны играют на просторе  
Под магической луной —  
И баюкает их море  
Тихоструйною волной.

(I, 110)

Взлетающая к недостижимому пределу мысль уподобляется фонтану; поющие в душе тайные, «неизреченные» мысли — ключи:

Варывая, возмутить ключи, —  
Питайся ими — и молчи!..

(I, 46)

Наконец, прямо утверждается тождество:

Дума за думой, волна за волной —  
Два проявления стихии одной...

(I, 137)

Свою возлюбленную поэт может сравнить только с морской волной: «Ты, волна моя морская...», причем делает это с такой страстной убежденностью в их внутреннем родстве, что они сливаются в один неразделимый образ (I, 148). Трудно сказать, волна ли является здесь символом женщины, женщина ли воплощением первичной стихии. И заключительное восклицание:

Душу, душу я живую  
Схоронил на дне твоём

— могло бы, в сущности, одинаково относиться как к любимой женщине, так и к морской глубине. Недаром через много лет, после многих страданий и потерь, поэт мечтает «потопить всю свою душу» в обаянии словно бы уж совсем и не метафорического ночного моря, картина которого («Как хорошо ты, о море ночное...», 1865) включена, однако, самим Тютчевым в число вещей, посвященных памяти Денисьевой.

Бедного нищего, бредущего в жару мимо сада, пленяет «облак дымный» бьющего за оградой фонтана — недоступная ему влага (I, 123). Очевидный подтекст этого образа — недостижимая любовь: она — то же, что вода жаждущему.

<sup>4\*</sup> Любопытную параллель этому можно увидеть в одном изречении Гёте: «Душа человека похожа на воду: приходит она с небес, падает на землю и снова поднимается на небо» <sup>83</sup>. Но все же это изречение воспринимается лишь как изящная метафора — у Тютчева же в бесчисленных образах «душа — влага» звучит нечто большее — как бы отзвуки некой древней веры.



Но особенно многозначительны символы стихотворения «Безумие». В первых двух катренах его дан «пейзаж» безумия — окружающая безумца *подлинная* действительность. Это — мир иссушенный, сожженный, обугленный огнем: земля — «обгорелая» (а дальше — «растреснутая»); небесный свод — «как дым»; под «раскаленными лучами» — «пламенные пески». И очи у Безумия — «стеклянные», т. е. сухие, лишь внешне напоминающие живую влагу глаз.

Но чем же все-таки это Безумие безумно? Да тем, что в окружающем его истине страшном мире оно ищет и *думает, что находит* святую стихию влаги; тут ему лгут все чувства: зрение обманывает его надеждой дождя из облаков; слуху чудится

...ток подземных вод,  
И колыбельное их пенье,  
И шумный из земли исход!..

(I, 34)

Не названный здесь прямо враг жизни и души — огонь, иссушающая, сжигающая, губительная стихия. Что связь «сухости» с гибелью, умиранием души не была у Тютчева случайной, видно из строфы, написанной им в старости, после потери Е. А. Денисьевой:

Нет дня, чтобы душа не ныла,  
Не изнывала б о былом,  
Искала слов, не находила,  
И сохла, сохла с каждым днем.

(I, 206)

Остановимся еще на одном четверостишии — «Последний катаклизм»:

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

(I, 22)

Как я уже упоминал в моем предыдущем письме, на первый взгляд, это стихотворение будто бы говорит о втором всемирном потопе, т. е. имеет характер библейской мифологемы. Но стоит вдуматься в него и, главное, сравнить его со всеми близкими по времени поэтическими высказываниями Тютчева, как сразу станет ясно, что ему совсем нет нужды приписывать библейское происхождение. В самом деле, что значит: «Всё зримое *опять* покроют воды»? Это значит что *в конце мира* будет то же, что было в *начале*: одна-единственная первичная водная стихия Фалеса, в которую, согласно закону возмездия, выраженному в приведенном выше поэтическом изречении Анаксимандра, должен по справедливости и в искупление вины вернуться наш мир. И «божий лик», который изобразится на поглотивших все живое водах, уж, конечно, — не лик библейского Бога: это попросту отражение солнца, которое по самым обычным законам оптики должно сиять на поверхности водной пустыни; а говоря мифологически, это лик Аполлона-губителя<sup>84</sup>. Главное же, в библейской мифологеме речь шла бы, конечно, о «последнем часе» *человечества*, а вовсе не природы!

Итак, мы видим, что первое положение Фалеса «Начало всего есть вода» нашло в стихах Тютчева самое живое и многообразное поэтическое воплощение.

Что второе его положение — «Всё полно богов» — было выражено молодым Тютчевым так же искренне и убедительно-интимно, мне уже не нужно доказывать — я об этом говорил раньше, в предыдущем письме. Отмечу еще только, что у Тютчева присутствуют преимущественно именно фалесовские «философические», безымянные боги природных явлений, а не персонажи народной мифологии: его боги это вёсны, снежные горы, звезды, месяц и т. д. — боги в большей степени, чем Зевс, Киприда, Геба и другие Олимпийцы.

Мне остается сказать еще несколько слов об Анаксимандре. Здесь, впрочем, тоже не требуется особенно детальное рассмотрение, ибо мифологическая тема Хаоса у Тютчева разбиралась чуть ли не всеми авторами, писавшими о нем, начиная с Вл. Соловьева. Я хочу только лишь подчеркнуть, что Хаос Тютчева есть именно древний, гесиодовский античный Хаос, в более абстрактной форме вошедший в историю философской мысли как Беспредельное, Бесконечно-объемлющее Анаксимандра.

Основной аргумент в пользу этого был уже приведен мной в прежнем письме: «хаос» в стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?» назван также «беспредельным» (I, 57), а «беспредельное» — «апейрон» — есть термин Анаксимандра и ничей больше. Но не встретились ли мы здесь просто со случайным совпадением? Может быть, в тютчевские времена и «хаос», и «беспредельное» были ходячими, широко распространенными в поэзии словами, и сочетание их — закономерный результат статистики?

На это следует ответить решительно «нет». Прежде всего, «беспредельность» и «хаос» встречаются еще раз вместе в другом тютчевском стихотворении — «Сон на море» (I, 51), причем и здесь они не просто стоят рядом, а относятся к одному и тому же — к бушующей стихии моря.

Но сказанного мало. Ведь самый настойчивый мотив всей натурфилософской тютчевской лирики — противоположение вечной и неуываемой стихийной жизни природы скоротечному, бесследно исчезающему индивидуальному бытию — есть не что иное, как многообразно варьируемое выражение Анаксимандрова закона возмездия. Я подчеркиваю, что это именно Анаксимандров закон, потому что нигде у Тютчева нет и намек на идею переселения душ, всегда связываемую с законом кармы<sup>85</sup>, *но отсутствующую у Анаксимандра*.

Не Анаксимандров ли закон проявляется в сравнении судьбы человеческого «Я» со льдинами, уходящими в море, где они

Все вместе — малые, большие,  
Утратив прежний образ свой,  
Все — безразличны, как стихия,—  
Сольются с бездной роковой!..

(I, 130)

То же говорится и в позднем, внезапно вырвавшемся у старика Тютчева признании, относящемся к «природе», к ее стихии или бездне:

Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,  
Она равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной.

(I, 225)

Это признание свидетельствует о прочности столь родственных милетской архаике первоначальных тютчевских взглядов, продолжавших бороться в его поэтическом сознании с христианско-платоническими концепциями, по-видимому, до конца его жизни.

Но следует отметить, что исчезновение индивидуальности в мировом целом обычно не пугало, а скорее влекло Тютчева (по крайней мере, в молодости).

В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?» магически изображено это жадное стремление отдельной души, отколовшейся от Беспредельного, вернуться — хотя бы ценой собственной гибели — к своему первоисточнику, древнему *родимому* Хаосу (I, 57). В сегованиях ночного ветра душа слышала о вине отъединенных вещей перед первоначальным Целым и потому рвется назад к Целому. Но, конечно, нет нужды лишней раз подчеркивать, что это Целое — отнюдь не христианское Всеединство, а языческий — Гесиодов — Хаос, Анаксимандрово Беспредельное.

Здесь следует напомнить, что идея Хаоса была развита Шеллингом в почти несомненно известном Тютчеву сочинении «Философские исследования о сущ-

— 134 —

XV.

## День и ночь.

**Н**а миръ тайственный духовъ,  
Надъ этой бездной безымянной,  
Покровъ наброшенъ златотканый  
Высокой волею боговъ.  
День — сей блистательный покровъ —  
День — земнородныхъ оживленье,  
Души болящей исцеленье,  
Другъ человѣковъ и боговъ!

Но меркнетъ день, настала ночь, —  
Пришла — и съ мира рокового  
Ткань благодатную покова  
Собравъ, отбрасываетъ прочь.  
И бездна намъ обнажена  
Съ своими страхами и мглами,  
И вѣтъ преградъ межъ ей и нами:  
Вотъ отчего намъ ночь страшна.

1847.

— 135 —

XVI.

**О** чемъ ты воешь, вѣтръ ночной,  
О чемъ такъ сѣтуешь безумно?  
Что значить странный голосъ твой,  
То глухо-жалобный, то шумный?  
Понятнымъ сердцу языкомъ  
Твердишь о непонятной мукѣ,  
И роешь, и взрываешь въ немъ  
Порой неистовые звуки!

О, страшныхъ пѣсень сихъ не пой  
Про древнѣй хаосъ, про родимый!  
Какъ жадно миръ дуня ночной  
Внимаетъ повѣсти любимой!  
Изъ смертной рвется оны груди  
И съ безпредѣльнымъ жаждетъ слиться...  
О, бурь уснувшихъ не буди:  
Подъ ними хаосъ шевелится!...

1847.

ПОМЕТЫ Л. Н. ТОЛСТОГО НА ПОЛЯХЪ СТИХОТВОРЕНИЙ «ДЕНЬ И НОЧЬ» И «О ЧЕМЪ ТЫ ВОЕШЬ, ВѢТРЪ НОЧНОЙ...»:

«Т(ютчев). Г(лубина). К(расота)!»

Оба стихотворения отчеркнуты также рукой Толстого

В книгѣ: «Сочинения Ф. И. Тютчева». СПб., 1886

Музей Л. Н. Толстого, Москва

ности человеческой свободы»<sup>86</sup>. Однако термин «Беспредельное» отсутствует в нем. В поисках прямых источников тютчевских натурфилософских взглядов этого периода, вероятно, следовало бы обратиться к «Натурфилософии» или к «Философии мифологии» Шеллинга, однако вряд ли это особенно необходимо. Ведь в конце концов несомненное и глубокое сходство тютчевских мифологем с учением милетцев не должно рассматриваться просто как школьное «переложение» этого учения в поэтические образы. А поэтому вопрос о фактическом пути, которым проникла милетская философия в творчестве Тютчева, кажется мне менее существенным, чем само установление упомянутого сходства.

Между прочим, интересно отметить высказанное Э. Н. Михайловой и А. Н. Чанышевым предположение о том, что «вина» отдельных вещей по Анаксимандру, заключается «не в самом факте их существования», а в том, что каждая индивидуальная вещь (или класс вещей) обладает некой «агрессивностью»; вещь стремится «нарушить чужую меру», вторгнуться в чужие владения (например, огонь постепенно истребляет море, которое, «высыхая, уменьшается, и в конце концов оно все высохнет»). В этом и состоит вина вещей и несправедливость их друг к другу: «Нарушая чужую меру, „вещь“ в конце концов нарушает и свою меру и в силу этого гибнет»<sup>87</sup>.



Любопытно, что и такому толкованию закона возмездия можно найти соот-  
ветствия в тютчевской поэзии. Так, в стихотворении «Итальянская villa» Тют-  
чев описывает как бы смущение и гнев, овладевшие природой, когда индивиду-  
альная «злая жизнь» людей с их страстями «через порог заветный перешла»  
(I, 91). Это *злое* вторжение индивидуальных существований в покоящееся един-  
ство природы можно считать в такой же степени «проанаксимадровским»,  
как и «антигераклитовским» мифом.

Описанию стремления души вернуться к Первоначалу посвящено не толь-  
ко стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?»

В более мягкой, умиротворенной, не столь катастрофической форме то же  
стремление (вернее даже, частичная реализация его) передано в гениальных  
«Сумерках» («Тени сизые смешались...»).

Не в этом же ли стремлении лежит и корень не раз поэтически высказан-  
ного Тютчевым пристрастия к кроткому умиранию осени («Есть в светлости  
осенних вечеров...» или «Обвеян вещею дремотой...»), к веселой жажде гибели  
осенних листьев («Листья») и даже к тому «таинственному Злу», которое при-  
водит под прекрасными покровами человеческую смерть («Mal'aria»)? Ведь вся-  
кое умирание есть потеря индивидуальности, приобщение к Целому, искупление  
вины перед Беспредельным!

Как в группе только что названных осенних стихов, так и в «Сумерках»  
стихия воды прямо не изображена, если не считать, что сам сумрак представлен  
как нечто текучее, струящееся («Лейся в глубь моей души < ... > Всё залей и ути-  
ши» — I, 75). Но в ряде других стихотворений ночь (или вечер), когда душа  
поэта приближается к познанию самых глубоких тайн, явно сочетается с вод-  
ной стихией — см., например, упомянутые выше «Летний вечер» или «Лебедь»,  
«Как океан объемлет шар земной...», «Сон на море» и мн. др.

Напротив, день часто ассоциируется у Тютчева с *огнем*:

О, как лучи его багровы,  
Как жгут они мои глаза!..

— говорит он о «младом, пламенном дне» (I, 65), и тут мы вступаем в область  
высказываний его о Гераклитовой стихии.

Физический огонь, пламя, изображается Тютчевым как нечто безобразное,  
отвратительное <sup>5\*</sup>:

Кой-где насквозь торчат по обнаженным  
Пожарищам уродливые пни,  
И бегают по сучьям обожженным  
С зловеющим треском белые огни...

(II, 189)

Или:

Пламя рдеет, пламя пышет,  
Искры брызжут и летят,  
А на них прохладой дышит  
Из-за речки темный сад  
Сумрак тут, там жар и крики...

И далее:

Треск за треском, дым за дымом,  
Трубы голые торчат...

(I, 159)

В «Летнем вечере» солнце («раскаленный шар» — страшный образ пылаю-  
щей мертвенности) и день («зной», от которого грудь рада освободиться) рас-

<sup>5\*</sup> Во избежание недоразумений замечу, что это не относится к свету! Стихия света («божь-  
его пламени», в отличие от пламени земного), а не зноя, не жара изображается Тютчевым  
всегда или почти всегда как начало гармонии, она дружна скорее с водой, чем с огнем. Отсю-  
да, между прочим, роль радуги в тютчевской поэзии.



смаатриваются как нечто словно бы враждебное подлинной жизни природы. Вспомним также уже рассмотренное нами «Безумие».

Наконец, стихотворение «Пожары» (1865) показывает, что и на закате жизни огонь возбуждал в Тютчеве тот же ужас, смешанный с физическим отвращением, что и раньше:

Мертвый стелется кустарник,  
Травы тлятся, не горят,  
И сквозит на крае неба  
Обожженных елей ряд.

На пожарище печальном  
Нет ни искры, дым, один,—  
Где ж огонь, злой истребитель,  
Полномочный властелин?

Лишь украдкой, лишь местами,  
Словно красный зверь какой,  
Пробираясь меж кустами,  
Пробежит огонь живой!

(I, 213)

И, разумеется, как и в случае с водой, инстинктивное чувство ужаса и отвращения к пламенной стихии переходило у Тютчева в метафорические планы, осмыслилось в мифологемах.

Тот же миф об огне — истребителе жизни, который мы видели в «Безумии», встречаем мы в стихотворении «Как над горячею золой...». Здесь дым — символ медленного, нестерпимо мучительного умирания, огонь же — быстрой, мгновенной гибели.

Но чаще для Тютчева огонь — синоним борьбы, раздора. Читая:

Среди громов, среди огней,  
Среди kloкочущих страстей,  
В стихийном, пламенном раздоре...

(I, 119)

— мы сразу невольно вспоминаем Гераклитово изречение: «Должно знать, что Война всеобща, что раздор — справедливость, что все и происходит, и уничтожается в силу раздора»<sup>68</sup>. Но Тютчеву этот раздор ненавистен, утверждение Гераклита содержит для него не истину, а ложь — ложь «злой жизни», т. е. ложь отъединенного бытия индивидов, которые, по Анаксимандру, виновны перед Беспредельным (а может быть, и друг перед другом) самым своим существованием или же (что почти одно и то же) неизбежной агрессивностью этого существования.

Из стихотворения «Итальянская villa» ясно, что эта «злая жизнь» связана с огнем:

Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,  
Через порог заветный перешла?

(I, 91)

Нельзя, конечно, сказать, чтобы Тютчеву был чужд «стихийный, пламенный раздор» «клокочущих страстей» (I, 119), — совсем напротив — достаточно напомнить такое, скажем, признание:

Но есть сильней очарованья:  
Глаза, потупленные ниц  
В минуты страстного лобзанья,  
И сквозь опущенных ресниц  
Угрюмый, тусклый огонь желанья.

(I, 85)

Это — та любовь, которая приходится сестрой самоубийству<sup>6\*</sup> и которой всю жизнь покорялся — быть может, часто и против своей сознательной воли — наш поэт. Но именно потому, что «злая жизнь» страстей — Гераклитов огонь

<sup>6\*</sup> «Близнецы» — чисто бодлеровский миф зрелого Тютчева, и по времени написания (до 1852 г.) близкий к «Цветам зла» (1857).

был слишком хорошо знаком Тютчеву, он и мог его так сильно ненавидеть. К чуждому и далекому подобных чувств испытывать нельзя.

Рассмотренное нами отношение Тютчева к стихиям воды и огня коренится где-то в глубочайших, подсознательных слоях его души, ибо оно осталось неизменным в течение всей его жизни, несмотря на пережитой им крутой перелом поэтического мировоззрения.

В этой любви к влаге и ненависти к огню еще раз выступает интуитивно ощущаемый многими антагонизм между творческими личностями Тютчева и Пушкина. Для последнего огонь был любимейшей стихией, проявлением самого высшего в природе. Это уже давно показано Гершензоном<sup>89</sup>. Косвенно мои наблюдения над тютчевской поэзией, как мне кажется, подтверждают объективность выводов Гершензона: помнится, некоторые критики его в свое время говорили, что то, что нашел он по отношению к огню в стихах Пушкина, имеется и у любого другого поэта, стоит только собрать его высказывания по этому поводу. Но пример Тютчева показывает, насколько несходным может быть отношение к стихиям у двух поэтов.

Творчество каждого из них восходит как бы к различным, или, лучше даже сказать, к полярно противоположным архетипам, которые в античной натурфилософии были выражены милетцами и Гераклитом.

И тут, естественно, приходит в голову соблазнительная мысль: да нужно ли, говоря о поэзии Тютчева, вообще ставить вопрос о каких-то заимствованиях у древних? Не просто ли потому существуют отмеченные мной в его поэзии многочисленные черты, которые я назвал «милетскими» и «антигераклитовскими», что в своих подсознательных глубинах человеческие души могут обнаруживать единство через, казалось бы, непреодолимые расстояния веков и стран? И не относится ли родство Тютчева с Фалесом и Анаксимандром к тому же самому классу явлений, что и родство Пушкина с Гераклитом? Ведь в последнем-то случае *сознательное* воспроизведение огненной Гераклитовой традиции нацело исключено хотя бы уже по одному тому, что Пушкин-мыслитель глубоко отрицательно относился ко всякой натурфилософии как таковой.

Внутреннее родство душевных конституций<sup>7\*</sup> и порождаемые им аналогии в образах подсознательного мышления не считаются ни с различием культурных уровней, ни с историческими и географическими расстояниями. Случалось же (это ведь твердо установлено наблюдениями психиатров!), что больные негры Центральной Африки бредили античными мифами, о которых в сознательной своей жизни они никогда и ничего не слыхали! В конце концов человечество, может быть, гораздо более едино, чем мы привыкли думать...

... На предыдущих страницах я попытался разглядеть, куда уходят корни тютчевских поэтических созерцаний первого периода.

Некоторые из ранних воззрений поэта, как мы отчасти уже видели и увидим еще в дальнейшем, сохранились и в натурфилософских стихах второй половины его жизни. Однако основной лад тютчевской поэзии тут уже существенно отличен от прежнего; пусть вода и огонь сохранили для него свою прежнюю эмоциональную окраску, главный акцент его творчества направлен теперь на человеческую душу, а не на природу.

Но, прежде чем переходить к этой эпохе, я останавлиюсь ненадолго на натурфилософии промежуточного этапа, по времени соответствующего примерно 1850 году.

В прошлом письме я говорил, что этот переломный год, творческой вершиной которого являются «Два голоса», был ознаменован бесповоротным разрывом Тютчева с натуралистической религией молодых лет; при этом наряду с некоторыми элементами христианства и платонизма (роль которых стала, однако, значительной лишь во втором периоде его творчества) мы встречаемся

<sup>7\*</sup> Допущение более скромное, чем признание некоего надвременного и общечеловеческого «резервуара душевности», существование которого предполагается некоторыми мыслителями<sup>90</sup>.





Редкая даже для Тютчева ежатость, мощь и *подлинность* выражения делают «День и ночь» одним из самых «магических» во всем творческом наследии поэта стихотворений. Вряд ли можно сомневаться, что в основе его лежит действительное переживание ночного ужаса.

Но как осмыслено Тютчевым это переживание, в какую вылилось оно мифологему?

Оказывается, мы встречаем здесь отдающий самой глубокой древностью (в чем он подобен и многим другим, рассмотренным нами раньше вещам) рассказ о том, что боги создали златотканый покров дня, чтобы скрыть ужасающую и людей, и их самих «безымянную бездну» ночи <sup>8\*</sup>.

Как и раньше, я не буду задаваться вопросом, какими путями эта архаика пришла к Тютчеву и воскресла в свежем и мощном звучании его стихотворения. Но вот краткое и исчерпывающее свидетельство историка философии об античном прототипе этого мифа: «Боги с Зевсом во главе трепещут перед низшими подземными силами, перед темной теогонической бездной ночи» <sup>92</sup>.

Мифический образ ночи, конечно, сродни образу Хаоса, а вместе с последним мы опять и опять вспоминаем здесь то Беспредельное, которое было, по-видимому, центральным понятием натурфилософских интуиций молодого Тютчева. «Безымянная бездна» (I, 98) — это просто другое наименование Беспредельного, поэтический синоним его. Недаром и в других стихах Хаос и Беспредельное почти всегда связаны у Тютчева с ночью (см., например, «Видение», «Как океан объемлет шар земной...», «Сон на море», «О чем ты воешь, ветер ночной...», «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» — I, 17, 29, 51, 57, 74). Таким образом, «День и ночь» превосходно вписываются в общую «милетскую» схему поэтической натурфилософии молодого Тютчева.

Но мы уже знаем, что с 1850 г. Тютчев решительно и навсегда порвал с натуралистическим «язычеством». Поэтому поэтическую интуицию ночного ужаса как одно из основных и глубочайших своих переживаний он должен был попытаться осмыслить заново, выразить в «терминах» своего нового миропонимания. Так появилось стихотворение «Святая ночь на небосклон взошла...», первоначально называвшееся «Самосознание».

Разумеется, в новом стихотворении уже нет места натуралистическим богам Олимпа, устроющим день, потому что вместе с человеком они боятся ночного Хаоса.

В стихотворении «День и ночь» «златотканый покров» дня, поскольку он наброшен «высокой волею богов», был все-таки какой-то объективной реальностью, пусть и низшей степени, чем «безымянная бездна» (I, 98); но теперь, когда богов не стало, день превратился просто в видение человека, в его умственную иллюзию: «И, как виденье, внешний мир ушел», а вместе с ним и «уразднен ум», существовавший для поддержания этой иллюзии (I, 118).

Больше того, и сама ночь тоже оказывается порождением человека, вернее, его темной родовой души, ибо

И в чуждом, неразгаданном, ночном  
Он узнает наследье родовое,

— ему открывается, что ночь — в нем самом.

И ночной ужас объясняется теперь тем, что, когда иллюзорная игрушка ума — дневной мир — исчезает, то человек остается *без внешней опоры*, погруженным в «темную пропасть» своей собственной одинокой души:

В душе своей, как в бездне, погружен,  
И нет извне опоры, ни предела.

Итак, вместо «мистического материализма». «Дня и ночи» мы встретились теперь с отчетливо противоположным взглядом — с крайним субъективизмом

<sup>8\*</sup> День — «Друг человеков и богов» (I, 98); отсюда видно, что сокрытие ночи было нужно и тем и другим.



почти солипсизмом... И мы видим теперь, как многозначительно было первоначальное название этой вещи — «Самосознание», и вполне понятны вместе с тем причины, по которым Тютчев снял потом это название: в дальнейшем он отказался от субъективизма и попытался перейти к близким Платону взглядам на природу. Но об этом я надеюсь поговорить когда-нибудь в дальнейшем.

В заключение же этого письма я вернусь ненадолго от переломного 1850 года к первой, «милетской» эпохе Тютчева. Мне хочется отметить несколько философско-поэтических образов, принадлежащих более поздним, уже не милетским, античным мыслителям, — образов, которые напрашиваются на сравнение с отдельными тютчевскими стихами. Но, в отличие от всех рассмотренных ранее соответствий, в которых, благодаря их многочисленности и внутренней согласованности, я склонен видеть нечто гораздо более глубокое, чем случайное совпадение, следующие ниже сопоставления, в силу «одинокости» соответствующих мест у Тютчева, не могут претендовать ни на что другое, как на установление аналогий, возможно, совершенно внешних. Настаивать на существовании какого-то воскрешения древней традиции мысли было бы тут, по меньшей мере, рискованно.

Итак, перечислю эти аналогии.

Напомню, во-первых, очаровательный образ из раннего стихотворения «Cache-cache», о котором я как-то уже упоминал вам:

Как пляшут пылинки в полдневных лучах,  
Как искры живые в родимом огне!  
Видал я сей пламень в знакомых очах,  
Его упоенье известно и мне.

(I, 15)

Аристотель пишет: «Душа, по Демокриту, есть огонь и теплота; круглые атомы он называет огнем и душою; таковы те воздушные пылинки, которые виднеются в солнечных лучах, падающих через окна...»; «То, что говорится у пифагорийцев, имеет, по-видимому, тот же смысл. Некоторые из них утверждают, что душа есть солнечная пылинка, другие — что она есть то, что движет эти пылинки...»; «Весь воздух проникнут этими частицами»<sup>93</sup>. А в следующей строфе появляется бабочка — тоже античный образ души, Психея.

Пусть все это — *только аналогии*. Но разве не любопытно встретить их у поэта XIX века?

Следующее сопоставление кажется мне несколько более серьезным. Оно относится к одному из самых излюбленных образов Тютчева, уже приведенному мной в двух его воплощениях. В одном из них («Как океан объемлет шар земной...») он выражен так:

И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.

(I, 29)

И почти так же в «Лебеде»:

И полной славой тверди звездной  
Ты отовсюду окружен.

(I, 26)

Основным впечатлением, описываемым в обоих случаях, является созерцание *совершенной сферы*, образующейся из звездного небосвода и его отражения в тихой воде. Несомненно, что эта сфера представлялась Тютчеву как высшее из всего, что можно увидеть в мире и, может быть, как символ чего-то еще высочайшего. И тут совершенно непроизвольно напрашивается аналогия со «сферосом» Эмпедокла, символизирующим первоначальное совершенное бытие, полноту и гармонию всех стихий, включающую в себя и материальное и духовное начало мира<sup>94</sup>.

Наконец, еще одно, последнее, кажется, сопоставление. Начну с цитаты из Трубецкого: Пифагор «выдавал свое учение за тайное, ибо сознавал, что пред-

чувствуемую им *скрытую истину вещей он не может выразить*». (Примечание: «Отсюда и объясняется общеизвестное пифагорейское правило молчания») <sup>95</sup>. Тютчевское стихотворение «Silentium!» кажется развернутым комментарием к этой цитате.

Но повторяю еще раз: все это лишь отдельные, отрывочные черты сходства, а может, и чисто внешние совпадения. В главном же, в основном, в течение первого периода своего творчества Тютчев был верен древним милетцам, — или, лучше сказать, был им чудесным образом, до странности близко родствен...

## ИЗ ЧЕТВЕРТОГО И ДРУГИХ ПИСЕМ

... Так как вы не слишком одобрительно отнеслись к моему взгляду на стихотворение «Ты, волна моя морская...», то я позволю себе остановиться на нем подробнее.

Я отлично понимаю всю огромную меру моей самонадеянности и поэтому не без смущения решаюсь возразить вам. Но я — простите за легкомыслие — слишком уверен в своей правоте. Судите сами.

Начнем с заглавия. Как я знал из примечаний к изданию 1965 г., «*Mobile comme l'onde*» в прижизненных публикациях печаталось в виде заглавия (I, 400) — и мне не совсем понятны мотивы, по которым оно превратилось в эпиграф, — но это пока в сторону.

«Непостоянная, как волна», — так вы сами переводите это французское заглавие (I, 148), хотя с равным правом ведь можно было бы перевести: «Непостоянный (или — непостоянное) как волна», — не правда ли? Но мы с вами ясно понимаем, что здесь годится только женский род — ибо «волна» представлена в стихотворении как ярко индивидуальное женское существо.

Так вот — каков же был бы смысл этого заглавия (или эпиграфа, если угодно), если бы речь шла *только* о настоящей морской волне? Зачем в нем стояло бы «как»? «Как волна», это значит — *не* волна, а что-то другое, только подобное ей. Из текста же мы отчетливо чувствуем, что это другое — женщина. Мы видим ее «своенравный» характер — она то весела, то яростна; то шепчет слова ласки и любви, то буйно ропщет и стонет. И сразу мы вспоминаем письмо Тютчева Георгиевскому по поводу смерти Е. А. Денисьевой: «...Я помню, раз как-то в Бадене < ... > она так мило, с такой любовью созналась, что так отрадno было бы для нее, если бы во главе этого издания стояло ее имя...» (N3. Это — «Тихий шепот, // Полный ласки и любви». — Б. К.); «Я, не знаю почему, высказал ей какое-то несогласие < ... > За этим последовала одна из тех сцен, слишком вам известных, которые все более и более подтачивали ее жизнь и довели нас — ее до Волкова поля...», «Сколько раз говорила она мне, что придет для меня время страшного, беспощадного, неумолимо-отчаянного раскаяния...» (N3. «Стоны вещи твои...» — Б. К.); «Я, вероятно, полагал, что так как любовь ее была беспредельна, так и жизненные силы ее неистощимы...» (N3. «Чудной жизни ты полна!» \* — Б. К.); «на все ее вопли и стоны отвечал ей этою глупою фразой: „Ты хочешь невозможного...“». <sup>96</sup>

Ведь в этом письме о Денисьевой повторено буквально все, что сказано в стихотворении о волне: сначала шепот любви и ласки, потом сейчас же «буйный ропот» и «вещи стоны»... Вдобавок из письма явствует, что эти так ярко описанные бурные переходы чувств были обычным для Елены Александровны явлением, а не какой-то единичной, случайной вспышкой.

Ну а дальше?

Не кольцо, как дар заветный,

В зыбь твою я опустил...

\* Вариант: «Чудной силы ты полна!» (I, 257) — еще более подкрепляет глубокую аналогию между стихотворением и письмом.

тн

mobile comme  
l'onde

О Волна моя морская,  
Своенравная волна —  
Как, похоронив нас через,  
Твоя ~~жизнь~~ ты полна! —

Ты на Солнце ~~сметався~~  
Отрофная кета ~~свобод~~ —  
или метельный ты и Тесный  
Всё ~~однажды~~ безделье ~~всё~~ —

«ТЫ, ВОЛНА МОЯ МОРСКАЯ...»

Копия (начало стихотворения) в тетради Н. В. Сушкова (в этой тетради содержатся стихи, собранные Н. В. Сушковым в начале 1850-х годов для задуманного им издания стихотворений Тютчева)

Правка рукой Тютчева; им же вписан эпиграф: «Mobile comme l'onde» («Непостоянная, как волна»)

Центральный архив литературы и искусства, Москва

Неужели у такого тонкого и, прежде всего, скромного человека, каким был Тютчев, оказался столь дурной вкус, что он смог бы приравнять себя тем ежегодно обручавшимся с Адриатикой венецианским дожам, о которых он года за два до этого писал? Зато по отношению к Денисьевой рассматриваемая фраза звучит простым и честным признанием печальной истины: ведь ей-то он подарить обручальное кольцо действительно не мог!

И, наконец, последняя строфа:

Нет — в минуту роковую,  
Тайной прелестью влеком,  
Душу, душу я живую  
Схоронил на дне твоём.

(I, 149)

Можно очень любить море, можно даже желать «потопить всю свою душу» в его обаянии. Но невозможно говорить о любви к нему, вспыхнувшей *вдруг*, в какую-то «роковую минуту». Это — психологическая бессмыслица, тогда как любовь к живому человеку часто, как известно, начинается внезапно; и нет сомнения, что *эта* любовь Тютчева была поистине роковой, и так он ее и называл не раз сам. В частности, о начале ее он писал: «С того блаженно-рокового дня...» (I, 201).

Кстати, в свете сказанного мною вполне понятно, почему Л. Толстой поставил знак вопроса около последних строк «Mobile comme l'onde»<sup>97</sup>: он почувствовал, что рассматриваемые не метафорически, они лишены смысла. Думается мне, что и отсутствие заглавия на автографе, может быть, было связано с первоначальным нежеланием Тютчева способствовать раскрытию этого поэтически полужашифрованного смысла; а появление французского заглавия в печати — с уступкой какому-либо требованию со стороны Елены Александровны, вроде тех, которые были описаны в цитированном письме к Георгиевскому. Но это, разумеется, только догадка.

И, наконец, — *last but not least* <sup>2\*</sup> — еще одно, на этот раз чисто литературное соображение. В рассматриваемом толковании это стихотворение как целое представляет собой яркий пример той «вибрации смыслов», которая так характерна для поэтики Тютчева. Именно эта «вибрация» и делает «*Mobile comme l'onde*» столь человечески поэтичным произведением.

Разве из всего сказанного не вытекает, по меньшей мере, возможность считать, что в этом стихотворении переплетены, а вернее, символически слиты воедино две темы: тема морской волны и тема женщины? Более чем на признание возможности этого я, конечно, и не претендую: раз нет документальных доказательств наличия определенного адресата, речь может идти лишь об оценке вероятности его существования, не больше; но для меня лично эта вероятность с биографической точки зрения кажется достаточно близкой к достоверности; с чисто же литературной стороны другое толкование этого стихотворения вообще вряд ли возможно придумать.

...Чтобы доказать, что я не являюсь злостным должником по отношению к взятой у вас книге Грэгга <sup>98</sup>, опишу теперь вам свои впечатления от нее.

Должен сказать, что она мне очень понравилась, несмотря на многие спорные утверждения и отдельные, иногда довольно грубые, ляпсусы, которые можно в ней найти.

Что же показалось мне в ней привлекательным? Прежде всего ее общая установка: взгляд на поэзию Тютчева как на «зеркало души», а не как на выражение некой единой, цельной, раз навсегда сложившейся и никогда не претерпевавшей изменений системы философских воззрений. «Зеркало души» — это неизвестное мне раньше великолепное определение, данное Достоевским поэзии Тютчева <sup>99</sup>, — и есть то самое, что я подразумевал, говоря об абсолютной подлинности, искренности поэтического творчества Тютчева, об отсутствии у него искусственно выдуманного «лирического героя» <sup>3\*</sup>.

Новым же для меня в подходе Грэгга явилось утверждение более интуитивного, более подсознательного характера тютчевского творчества, чем это обычно допускалось. И думаю, что Грэгг в этом отношении прав; большинство прежних исследователей, видимо, чрезмерно интеллектуализировало тютчевскую поэзию. Грешил этой чрезмерностью и ваш покорный слуга в его первоначальных попытках нащупать античные корни тютчевских поэтических воззрений. Лишь после того, как я вспомнил о найденном уже давно «родстве» Пушкина с Гераклитом <sup>101</sup>, а в особенности после чтения Грэгга, я пришел к заключению, что вернее было бы обнаруженные мной у Тютчева глубокие и разносторонние аналогии с натурфилософией древних милетцев приписать скорее внутреннему сходству, чем сознательному заимствованию. Да к тому же ведь такое внешнее заимствование, в сущности, даже весьма мало правдоподобно: конечно, Тютчев мог знать о милетцах (и я думаю, что действительно знал), но вместе с тем несомненно, что ему должны были быть не менее хорошо знакомы — из книг или из разговоров, все равно, — десятки других, более развитых и совершенных философских систем древности и нового времени. И тем не менее он «остановился» на Фалесе и Анаксимандре. Почему? Да просто потому, что был внутренне родствен им. Именно в этом все дело. Любопытно, что это хорошо почувствовал в свое время А. Белый, назвавший однажды Тютчева «архайческим эллином» <sup>102</sup>.

Но возвращаясь к Грэггу. Помимо общей концепции, мне понравились у него и многие отдельные мысли и наблюдения. В частности, очень интересным

<sup>2\*</sup> Последнее по месту, но не по значению (англ.). — *Ред.*

<sup>3\*</sup> Может быть, не менее ярко, чем Достоевский, выразил ту же основную черту тютчевской поэзии — ее глубочайшую духовную подлинность — И. С. Аксаков, сказав о ней: «...ничего напоказ, ничего для виду, ничего предвзятого, заданного, деланного, сочиненного». И еще: «У Тютчева деланного нет ничего: все творится (...) Мы разумеем здесь, конечно, лучшие произведения Тютчева, те, которыми характеризуется его стихотворчество, а не те, которые, уже в позднейшее время, он иногда заставлял писать себя на известные случаи вследствие обращенных к нему требований и ожиданий» <sup>100</sup>.



— 189 —

## LVI

**Т**ы, волна моя морская.  
Своейравная волна,  
Какъ, покоясь иль играя,  
Чудной жизни ты полна!

Ты на солнце-ли смѣешься,  
Отражая неба сводъ,  
Иль мятешься ты и бьешься  
Въ одичалой безднѣ водъ? —

Сладокъ мнѣ твой тихій шопотъ,  
Желтый ласки и любви;  
Внятенъ мнѣ и буйный ропотъ,  
Стоны вѣщіе твои.

Будь вѣрна стихіи бурной —  
То угрюма то свѣтла;  
Но въ ночи твоей лазурной  
Сбереги, что ты взяла.

— 190 —

Не кольцо, какъ даръ завѣтный.  
Въ зыбь твою я опустилъ,  
И не камень самоцвѣтный  
Я въ тебѣ похоронилъ.

Нѣтъ, въ минуту роковую.  
Тайной прелестью влекомъ,  
Душу, душу я живу  
Схоронилъ на днѣ твоёмъ.

1852.

ПОМЕТА Л. Н. ТОЛСТОГО НА ПОЛЯХЪ СТИХОТВОРЕНИЯ «ТЫ, ВОЛНА МОЯ МОРСКАЯ...»:  
«Т(ютчев)!»

Им же отчеркнуты и отмечены вопросительным знаком последние две строки стихотворения

В книгѣ: «Сочинения Ф. И. Тютчева». СПб., 1886

Музей Л. Н. Толстого, Москва

показалось мне развитие взглядов Потебни на Тютчева, как на пример человека с «двуязычным мышлением», и сделанные отсюда выводы о причине слабости злободневно-политических русских и лирических французских стихов Тютчева. По-моему, все здесь получилось у Грэгга очень стройно и убедительно<sup>103</sup>.

Правдоподобным мне кажется и вывод из хронологического рассмотрения стихов Тютчева об охлаждении его к Е. А. Денисьевой со второй половины 50-х годов; и уж, разумеется, я обрадовался, увидев у Грэгга подтверждение моего мнения о принадлежности к «денисьевскому» циклу стихотворения «Ты, волна моя морская», о бодлеровском духе «Близнецов» и ряд других совпадений с моими догадками<sup>104</sup>.

По-видимому, и соображения Грэгга о природе тютчевского творчества как «отдушины» для выражения некоторых подсознательных его переживаний, хорошо подкрепленные свидетельствами из писем поэта и из воспоминаний о нем<sup>105</sup>, должны быть учтены при биографической интерпретации его поэзии; то же, мне

кажется, справедливо и по отношению к выяснению характера самих этих подсознательных стимулов. Я имею в виду чувства «сиротства» и вины перед Россией, покинутой Тютчевым на долгие годы, а также раскаяния его после частых любовных измен <sup>106</sup>.

Но многое у Грэгга вызывает и возражения. В частности, в подавляющем большинстве случаев он необоснованно следует Чулкову в выборе канонических текстов, игнорируя ваши последующие, почти всегда, по-моему, справедливые уточнения. О недостаточной чуткости Грэгга к подлинной поэтической манере Тютчева свидетельствует его протест против исключения из тютчевских текстов плохой подделки «Я не ценю красот природы». Но что требовать от иностранца, когда ту же ошибку совершил и Чулков, по-видимому, почти поверивший в авторство Тютчева! <sup>4\*</sup>

Наивны мотивы, по которым Грэгг отказывается считать Тютчева поэтом-философом <sup>5\*</sup>: они сводятся главным образом к необоснованной претензии, чтобы философ не имел права в течение всей своей жизни менять свои взгляды (а как быть тогда, скажем, с Кантом?), отчасти же к неверному толкованию некоторых тютчевских стихов (например, «Mal'aria») в христианском духе <sup>108</sup>.

В особенно вопиющем контрасте с прокламированным Грэггом историческим подходом к поэтическому творчеству Тютчева находится приведенный на с. 24 грегговской книги список якобы неразрешимых противоречий во взглядах поэта; я приведу его здесь полностью <sup>109</sup>: «природа — одушевленное, осмысленное целое (2) и природа — сфинкс без загадки (3); Бог существует, и его правда видима для всех (4) — Бога нет (5); Хаос привлекает поэта (6) — Хаос отталкивает его (7); сущность России есть ее глубокое христианское смирение (8) — русская военная мощь расширит ее границы от Нила до Эльбы (9)».

Но ведь все эти противоречия, за исключением (6) — (7), полностью снимаются тем, что сопоставляемые Грэггом стихи принадлежат совершенно разным периодам творчества Тютчева! В самом деле, ссылка Грэгга (2) — «Не то, что мните вы, природа...» относится к «языческому» 30-м годам, а ссылка (3) — «Природа — сфинкс...» — к 60-м; далее, ссылка (4) — «Свершается заслуженная кара...» — к 1867 г., в то время как (5) — «И чувства нет в твоих очах...» — опять-таки языческие, антихристианские 30-е годы. Наконец, ссылка (8) — «Эти бедные селенья...» приходится на 1855 г., т. е. на время Крымской войны, вызвавшей у Тютчева полную переоценку николаевской эпохи, тогда как ссылка (9) — «Русская география» — принадлежит 1848—1849 гг., когда поэт, потрясенный революционными событиями на Западе, все свои надежды возлагал на охранительные силы Российской империи, достигшей в те годы призрачной вершины своего могущества.

При историческом подходе единственно правомерным для выявления внутренних противоречий в поэтическом мирозерцании Тютчева было бы сопоставление стихотворений (6) — «О чем ты воешь, ветр ночной...» и (7) — «День и ночь», ибо и то и другое, действительно, относятся к одной эпохе — к 30-м годам. Но между ними нет никакого философского противоречия! В обоих

<sup>4\*</sup> Чулков пишет: «Точность текста мы проверить не могли. Поэтому относим стихи к отделу Dubia, хотя ныне строчки в пьесе несомненно „тютчевские“» <sup>107</sup>. Но наличие почти списанных у Тютчева отдельных строк и оборотов только усугубляет уверенность в подделке, настолько бездушно выполнение стихов и такой нетютчевский в них поворот темы — если сравнить их с подлинными его вещами примерно того же периода, скажем, с «Утихла биза...» или «О этот Юг...». Я не говорю уже о крайней неправдоподобности «поднесения» Тютчевым полужнакомому и, по-видимому, малоприятному для него человеку столь интимных стихов.

<sup>5\*</sup> Я, конечно, тоже не причисляю Тютчева к касте присяжных философов, да и никто, наверное, этого не делает, так как в отвлеченно философскую сферу (скажем, в онтологию или гносеологию) он не вложил ничего или почти ничего оригинального. Но ведь не в этом же заключается цель и смысл философской лирики!

Если уж попытаться грубовато-терминологически определить ее область, то я сказал бы, что такая лирика должна соседствовать вовсе не с метафизикой, а скорее с *метаспихологией*. Она — орган не ума, а мудрости; ее метод — не дискурсивный, а эмпирический; задача ее — свидетельствовать, а не рассуждать. И сколько таких гениальных свидетельств высшей внутренней правды хранят стихи Тютчева!

утверждается одно и то же: высшей реальностью является живой, самодвижущийся Хаос, или Беспредельное, в котором, как это видно из (6), суждено раствориться каждому индивидуальному существованию. А что этот процесс растворения души в Беспредельном мог или даже, вернее, должен был одновременно и привлекать, и пугать поэта, для каждого внимательного читателя его стихов есть психологически самоочевидная истина. Это — естественное противочувствие, а вовсе не логическое противоречие. И лежит оно, кстати, внутри стихотворения (6), а не между (6) и (7), как представляется Грэггу.

Так устраняются все мнимые примеры философской непоследовательности, замеченные Грэггом у Тютчева. В действительности эти примеры отражают вовсе не минутные прихоти его настроений, а катастрофический характер развития его мировоззрения.

И вот тут я подхожу к главному упреку, который мог бы высказать Грэггу (и о котором я, кажется, однажды уже упоминал вскользь): решив проследить *историческое развитие* поэтического творчества Тютчева, Грэгг не заметил глубокого перелома во взглядах великого лирика, перелома, который произошел около 1850 г. В связи с этим Грэгг не смог почувствовать и той философской цельности, которая свойственна всей первой половине зрелого творчества поэта.

Все это и многое другое, неудачное или ошибочное, не мешает книге Грэгга быть значительной. А, главное, прочтя ее, с радостью сознаешь, что Тютчев (в той мере, в какой это вообще возможно для чистого лирика) стал поэтом общечеловеческого, общемирового значения, чего он заслуживает, во всяком случае, не меньше других наших великих поэтов.

...Чтобы сделать это письмо совсем пестрым, я хочу присоединить сюда еще краткий отчет о моих наблюдениях над изображением цвета у Тютчева (и параллельно у Пушкина <sup>110</sup>). Предварительно замечу, что мной учитывались все слова, характеризующие цвет, к какому бы классу они ни относились грамматически (существительные, прилагательные, глаголы и т. д.) Я рассмотрел под этим углом зрения все оригинальные стихи Тютчева и лирику Пушкина (считая и «Песни западных славян») с 1820 по 1836 г.

Численный подсчет дает количественное подтверждение непосредственно очевидной разницы в колоризме обоих поэтов: у Тютчева одно «цветовое» слово приходится примерно на 15 стихотворных строк, у Пушкина — примерно на 45. Если же исключить резко выделяющиеся по колоризму из остального пушкинского наследия стилизованные «Песни западных славян», то для остальной лирики Пушкина указанного периода мы получим примерно соотношение 1:50. Таким образом, Тютчев использует цвет более чем в три раза чаще, чем Пушкин.

Но еще важнее качественные различия цветовой палитры у обоих поэтов. Строгая графичность лирики Пушкина выступает в огромном преобладании черного и белого (в том числе серебряного) — 45 и 42 раза соответственно — над всеми цветами, кроме разных видов красного (в том числе розовый, румяный, алый, кровавый, багровый и т. д.) — 37 раз, а вместе с желтым — 45 раз <sup>6\*</sup>. Остальные же цвета встречаются гораздо реже. Так, синий, голубой и лазурный я встретил всего 27 раз; зеленый 16 раз; пестрый 3 раза; серый (сивый, свинцовый) — 3 раза; бурый — 1 раз, радуго — 1 раз.

Обращает на себя внимание полное отсутствие составных цветовых эпитетов (типа «темно-голубой», «зеленовато-синий»), т. е. пренебрежение оттенками цветов <sup>7\*</sup>. Кроме того, значительная часть определений цвета относится не к картинам природы, а к человеку, к его одежде и предметам быта. Отсюда можно с уверенностью заключить, что для Пушкина — в его лирике — природа выступала главным образом в виде черно-белой графики (blanc et noir).

<sup>6\*</sup> Это ли не объективное свидетельство того, что огонь (красное и желто-золотое) был излюбленной стихией Пушкина!

<sup>7\*</sup> Единственное в лирике Пушкина исключение, о котором напомнили мне вы, мы встречаем в строчке «Свод небес зелено-бледный» <sup>111</sup>, но и здесь задачей было не столько создание живописного эффекта, сколько прорина: «Скука, холод и гранит» Петербурга подчеркиваются болезненным цветом его неба.

Тютчевская палитра организована совершенно иначе. Из всех цветов излюбленным у него является лазурный — 22 раза, а вместе с голубым и синим — 39 раз. Это, конечно, связано с огромной ролью, какую играют в поэзии Тютчева небо и воды. На следующем месте стоят почти равные по числу красный цвет в разных его оттенках (пурпур, рубин, алый, багряный, румяный и т. д.) — 18 раз, зеленый — 16 раз и разные оттенки желтого и золотого — 16 раз. Далее идет белый цвет — 12 раз, радужный — 9 раз, сизый — 5 раз, черный — всего 3 раза, стальной и свинцовый — по 2 раза и различные другие оттенки серого (по одному разу).

Характернейшей чертой тютчевского колоризма является, во-первых, широкое употребление сложных цветовых определений, иной раз весьма причудливых и всегда выражающих стремление к наиболее индивидуализированной передаче впечатления от оттенков цвета, вроде, например, «туманисто-белый», «мглисто-лилейный», «тускло-рдяный», «темно-лазурный», «бледно-голубой» (I, 28, 86, 122, 127; II, 179) и т. д.

Далее, обращает внимание глубокая *метафоричность* тютчевских определений цвета. Очень редко он употребляет прямое его название. Так, слово «красный» я встретил у него единственный раз, да и то в метафорическом и двойственном по смыслу значении: огонь — «словно красный зверь какой» (I, 213). Зато мы встречаем у него и «благоухающий рубин» плодов (II, 47), и «кровь» винограда, сверкающую «сквозь зелени густой» (I, 21), и «пасмурно-багровый» бурный вечер (I, 127), и «кровавый» закат звезды Рима (I, 36), и т. д. То же верно и по отношению, скажем, к серому цвету: слово «серый» не нашел я у него ни разу, зато есть целая гамма тончайших его метафорических определений: стальной, свинцовый, сизый, седой, дымный, дымно-легкий, дымчатый, сизо-темный и т. п. «Желтый» встречается лишь дважды, но зато какое обилие метафорических эпитетов, его заменяющих: золотой, золотистый, пышно-золотой, огневой, огнецветный, янтарный, песчаный, ржавый...

Только основные тютчевские цвета: синева (лазурь, голубизна) и зелень — выражаются прямым образом. Это отчасти, может быть, связано с тем, что слово «зелень» уже само по себе метафорично, означая не только цвет, но и растительный мир; так же и «лазурь» или «синева» являются метонимическими определениями неба. А уж такой «цветовой» образ, как «лазурь души» (I, 207), уходит целиком в область символики.

Третья замечательная черта тютчевского колоризма заключается в очень частом изображении цвета в его изменении: «поголубел», «зазеленело» (I, 190); «И, словно скрытной страстью рдея, // Она < полоса зари. — Б. К. > все ярче, все живее...» (I, 202); воды «подернулись свинцом» (I, 127); восток «заалеет» (I, 43); в другом стихотворении восток сначала «белел», затем «алел», затем «вспылал» (I, 64); «пламенный» вечер «обрывает свой венок» (I, 127) и т. д. Словом, мы видим в стихах Тютчева интенсивную *динамику цвета*.

Все три указанные черты вполне соответствуют мифотворческому и символическому характеру тютчевской поэзии. При этом существенно, что все эти особенности изображения цвета остались неизменными от начала и до конца его творчества.

В заключение этой краткой сводки моих наблюдений я хотел бы отметить как наиболее типично-тютчевские два цветовых его слова: «радужный» («радуга») и «сизый». У других поэтов они либо совсем отсутствуют, либо встречаются очень редко. Оба они являются как бы «мажорным» и «минорным», «дневным» и «сумеречным» выражением одной основной особенности тютчевского видения мира: цвета его переливчаты, зыбки, незаметно переходят один в другой, возникают и тают; атмосфера природных картин Тютчева насыщена влагой.

Отмечу еще, наконец, что, подобно древним, Тютчев не знает лилового цвета ни в одном из его оттенков (сиреневый, фиолетовый и т. п.). Но в этом он, насколько я могу судить, не отличается от всех остальных русских поэтов



досимволической эпохи. Лишь демонические лиловые миры Врубеля открыли для поэзии этот мрачный и «потусторонний» цвет<sup>8\*</sup>.

## ИЗ ПЯТОГО ПИСЬМА

Всё во мне, и я во всем!..

*Тютчев, 1830-е годы*

Ты со мной и вся во мне.

*Тютчев, 10 июля 1855 г.<sup>113</sup>*

В своих предыдущих письмах я попытался показать, что статистика образов и анализ важнейших стихотворений позволяют определить Тютчева-поэта первого периода его зрелого творчества (т. е. с середины 20-х до конца 40-х годов) в религиозном отношении как политеиста и антихристианина; в философском — как «милетского материалиста»; в собственно поэтическом — как создателя замечательных мифов о природе. Наконец, в своем отношении к проблемам жизни и любви, поскольку это отражалось в его поэзии, он проявлял себя как довольно откровенный эгоцентрик и гедонист\*.

Таким образом, в его стихах этих лет вырисовывается цельное и, надо признаться, весьма гармоническое при всей его очевидной ограниченности мировосприятие и мировоззрение. Коротко его можно определить одним словом — натурализм, понимая, конечно, этот термин в философском, а не в литературоведческом смысле (т. е. как взгляд на мир, согласно которому природа выступает как единый, исключаящий «сверхъестественное», универсальный принцип объяснения всего сущего).

Характерной чертой второго, заключительного, периода тютчевского творчества является, как мы видели, сознательный отказ поэта от язычества и стремление — опять-таки сознательное — основать свое поэтическое мировоззрение на христианско-платонических началах.

К попытке несколько более детального рассмотрения этого периода я и обращаюсь теперь.

Он явственно распадается на два этапа; граница между ними была положена смертью Е. А. Денисьевой в августе 1864 г. При жизни же ее поэтическое творчество Тютчева развивалось следующим образом.

Отречение от политеизма не привело поэта к немедленному и категорическому отказу от мифологического подхода к природе. Натуралистических божеств в стихах Тютчева больше нет — зато есть, пусть безымянные, но *живые* и не только живые, но и *одухотворенные* стихийные силы.

В этих стихах мы видим, как «Над волной темно-лазурной // Вечер пламенный и бурный // Обрывает свой венок» (1850 — I, 127), как «Обвеян вещью дремотой // Полураздетый лес грустит» (1850 — I, 128); мы узнаем, что «живые благовонья // Бродят в сумрачной тени» (1850 — I, 125); перед нами загораются «Чьи-то грозные зеницы» в «полном грозою» ночном небе (1851 — I, 138); мы слышим, как «опрометчиво-безумно» набегают летняя буря на лес и «как сове-

<sup>8\*</sup> Изредка, впрочем, попадает этот цвет у импрессиониста Фета, например: «За лесом лес и за горами горы // За синими лилово-голубые». Но у символистов он не случаен, а является одним из господствующих. Так, у Блока: «Фиолетовый запад гнетет, как пожатые десницы суровой»; или у Анненского: «По снегам бежит сиреневая мгла... и мн. др.<sup>112</sup>

\* Из ранних любовных стихов характерны в этом отношении, например, «Ты любишь, ты притворствовать умеешь...» или «Двум сестрам». В строках, завершающих последнее стихотворение — «Твоя утраченная младость, // Моя погибшая любовь!..» (I, 33), — есть ли здесь хоть тень сожаления о той, что «утратила младость»? Его нет; есть только восхищение перед прелестью младшей сестры. См. также «В душном воздуха молчанье...», где ясно звучит наслаждение девичьими слезами, или полное эротики «Люблю глаза твои, мой друг...» (как мне кажется, во второй строфе говорится о глазах *другой* женщины; впрочем, вы с этим не согласны). Даже в стихотворении «1-ое декабря 1837», обращенном, по общему убеждению, к Эрнестине Дёрнберт, «прости», несомненно, означает всего лишь «прощай». Насколько все эти стихотворения отличаются по тону от тех, которые составляют страшный «достоевский» дневник любви Тютчева и Е. А. Денисьевой!

щаяся меж собой» «тревожно ропщут» деревья под ее «незримою пятой» (1851 — I, 140).

В стихотворении «Первый лист»<sup>2\*</sup> весенняя листва оказывается «живыми грезами» деревьев (1851 — I, 134); лес стоит, «околдованный» «чародейкою Зимою» (1852 — I, 153), и т. д. *Божества* ни в одном из этих стихотворений нет; но зато каждое из них содержит рассказ о *живых существах*: вечере, лесе, буре, грозе, благовониях и т. д. Все эти мифы являются естественным продолжением таких, по-видимому, «доденисьевских» произведений, как «Неохотно и несмело...» (1849) или «Тихой ночью, поздним летом...» (1849), или «По равнине вод лазурной...» (1849).

В 1855 г. Тютчев пишет:

Так, в жизни есть мгновения —  
Их трудно передать,  
Они самозабвения  
Земного благодать.

(I, 160)

Здесь явно слышится эхо стихотворения о сумерках:

Чувства — мглой самозабвения  
Переполни через край!..

(I, 75)

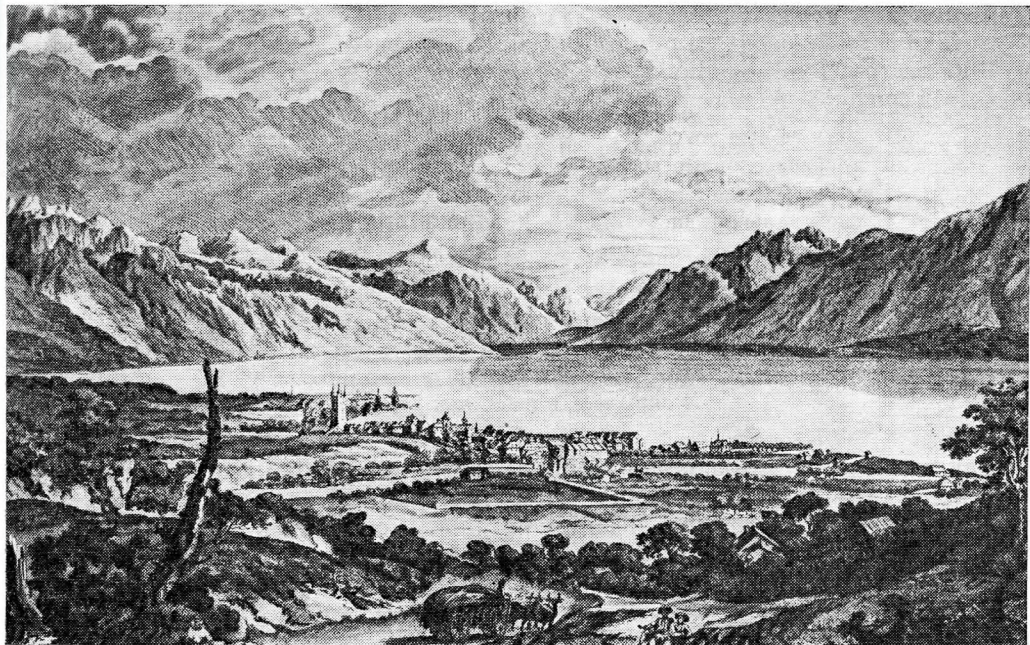
Новое стихотворение, конечно, гораздо слабее «Сумерек», и хотя оно посвящено той же теме слияния «Я» с миром, однако отличие его заключается не только в меньшей поэтической силе: суть в том, что автор теперь христианин, и, конечно, у него не может быть и речи о том, чтобы «вкусить уничтоженья» — дело ограничивается восклицанием «О, время, погоди!», повторяющим Фаустово «Остановись, мгновенье».

Все перечисленные стихи относятся к первой половине 50-х годов. Во второй их половине творчество природных мифов заметно ослабевает: теперь природа порою изображается Тютчевым «как таковая», с особой проникновенной объективностью. Таковы, в частности, два стихотворения самого высокого совершенства — «Есть в осени первоначальной...» (1857) и «Осенней поздней порою...» (1858). Вся магия тютчевской поэзии сохранена в них, несмотря на отсутствие сколько-нибудь ясно выраженных черт анимизма.

Однако в те же годы мы встречаем и стихи с отчетливо мифологическим подходом к природе. Таково, скажем, стихотворение «Смотри, как роща зеленеет...» (1857), где вершины деревьев «бредят», погруженные в палящий солнечный зной, а внизу, в тени и прохладе, вблизи ручья, от каждой ветки и листа «веет негой» (снова «вода» и «огонь» в их привычном для Тютчева противопоставлении!). Не лишены мифологического оттенка и стихи 1859 г. «На возвратном пути» и «Декабрьское утро». Но эта мифология — новая, в ней нет и тени прежнего милетского материализма 30-х годов. «Здесь человек лишь снится сам себе» (I, 179) — не правда ли, это чисто идеалистическая антитеза милетской философии?

В те же годы Тютчевым развиваются в ряде стихов мысли Платона о природе. Ярче всего (в смысле четкости формулировок, но не в смысле поэтического достоинства) эти мысли выражены в стихотворении «И в нашей жизни повседневной...», посвященном Е. Н. Анненковой (1859 — I, 184). Тут налицо все основные черты Платонова учения, как оно обычно воспринималось романтиками: сияющий мир духовных сущностей-идей противопоставлен «тусклому» миру явлений; в этом мире явлений мы живем, «обреченные заключенью» (здесь, конечно, нам вспоминаются пленники Платоновой пещеры, осужденные видеть

<sup>2\*</sup> Оно замечательно, между прочим, очень оригинальной строфикой, напоминающей своеобразный 18-строчный вариант сонета: абВаб абВба гдЕЕдг.



## ШВЕЙЦАРИЯ. ЖЕНЕВСКОЕ ОЗЕРО

Гравюра по рисунку Ж. Лебарбье

Из альбома: «Tableaux de la Suisse, ou voyage pittoresque fait dans les XIII Cantons &lt;...&gt;». Paris, 1784

лишь тени на ее стене!) <sup>114</sup>. Далее говорится о знании — воспоминании о мире идей; кроме того, видно, что душою мы принадлежим не здешнему чувственному миру, а *тому* (миру идей) — не даром нам в нем «родственно легко», а *здесь* нас «томит тоска». Наконец, в последней строфе мы встречаем, едва ли не единственный раз в стихах Тютчева, и смутный намек на любовь как на нечто далекое «от земного», что в земной действительности мы можем, опять-таки, лишь вспоминать.

Платонизм чувствуется и в ряде других стихов Тютчева этого времени. Таковы, например, стихотворения «Хоть я и свил гнездо в долине...» (1860?) или «Я знал ее еще тогда...» (1861).

В первом стихотворении христианско-платоновская символика возвышенного (нога ступающих по снегам небесных ангелов зажигает блеском горные выси; наша грудь «жаждет горних» и т. д.) сочетается с исконным тютчевским пристрастием к влаге:

На недоступные громады  
Смотрю по целым я часам,—  
Какие росы и прохлады  
Оттуда с шумом льются к нам!

(I, 183)

Здесь, как в «языческие времена» Тютчева, фалесовская стихия знаменует собой высшее, очистительное начало. Так же и во втором стихотворении ранние годы жизни некой прекрасной, умершей в молодости девушки сравниваются с моментом,

Когда незрима, неслышна,  
Роса ложится на цветы...

(I, 186)

Заключительная «платоническая» строфа последнего стихотворения могла бы звучать просто запоздалым романтическим графаретом, если бы не удивительная музыка всего стихотворения в целом. Отчасти эта музыка связана со сквозной открытой рифмой на «а»:

|                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| Я знал ее еще тогда,       | И все еще была она         |
| В те баснословные года,    | Той свежей прелести полна, |
| Как перед утренним лучом   | Той дорассветной темноты,  |
| Первоначальных дней звезда | Когда незрима, неслышна,   |
| Уж тонет в небе голубом... | Роса ложится на цветы...   |

Вся жизнь ее тогда была  
Так совершенна, так цела,  
И так среде земной чужда,  
Что, мнится, и она ушла  
И скрылась в небе, как звезда.

(I, 186)

Такая рифмовка отнюдь не назойлива, ибо в двух первых строфах она оттеняется другими рифмами, причем — тонкий эффект! — в первой строфе 3-я и 5-я строки имеют закрытую рифму, во второй — открытую, но не на «а»; таким образом, полнота рифмовки осуществляется постепенно, достигая максимума в последней, третьей строфе, где все пять строк имеют окончание на «а». Но главное в стихотворении все же, пожалуй, полная очарования настоящая тютчевская свежесть языка. Чего стоит «дорассветная темнота» вместо привычной «предрассветной»!

Но последнее стихотворение является уже примером мифа о человеке, а не о природе. Еще раньше начиная с первой половины 50-х годов Тютчев обращается к созданию таких, не возникавших у него прежде, но зато более типичных для этого времени мифов о душе и любви. Таковы стихи: «Пошли, господь, свою отраду...» (1850), «На Неве» (1850), «День вечереет, ночь близка...» (1851), «Ты, волна моя морская...» (1852), «Сияет солнце, воды блещут...» (1852), «Последняя любовь» (1853?), «Пламя рдеет, пламя пышет...» (1855), «Она сидела на полу...» (1858) и др. В этих стихах природа играет гораздо более подчиненную роль, чем раньше, а в последнем стихотворении и вовсе отсутствует.

Ярким примером подчинения природы душе служит не только «Сияет солнце...», о котором я уже говорил в одном из прежних писем, но и такое, лишенное любовного оттенка, стихотворение, как «Сентябрь холодный бушевал...» (1863?). Здесь женское пение преобразует для поэта осень в весну: силы душевные преодолевают ход природных явлений.

Но, несомненно, самым существенным, самым многозначительным натурфилософским отличием рассматриваемого периода является то, что начиная с 1850 г. и до самой смерти Е. А. Денисьевой мы не встретим ни в одном тютчевском стихотворении выражения веры в жестокий Анаксимандров закон возмездия; нет даже беглого упоминания о нем. В этом *новом* мире Тютчева нет места смерти. Нет также здесь и столь явного в 30-е годы чисто созерцательного (чтобы не сказать резко) отношения к чужим страданиям и чужой душевной жизни вообще.

И если тогда, в молодости, самое, быть может, глубокое и самое интимное из тютчевских переживаний было выражено гениальной формулой: «Всё во мне, и я во всем», то теперь (причем вряд ли случайно тут и ритмическое, и структурное соответствие) мы встречаем столь же емкую и проникновенную формулу: «Ты со мной и вся во мне».

Эти две строчки кажутся мне при их сопоставлении величайшими поэтическими символами тютчевского творчества (а в следующем, более глубоком плане как бы и «прафеноменами» всего его духовного существования).

Первая формула насквозь эгоцентрична: здесь нет ни другой человеческой души, ни бога, нет ничего, кроме одинокого «Я», наслаждающегося не божест-



венной, не человеческой любовью, а успокоительно томным, тонко материальным слиянием со Вселенной.

Вторая формула молчит о Вселенной. Не говорит она и о боге: все драгоценное теперь сосредоточено для поэта в одном человеческом «Ты».

Если когда-нибудь Тютчев в его поэзии действительно душевно приближался к гармонии христианского типа, то это было через приведенные здесь слова любви к человеку.

Но мы знаем, что это приближение к христианству было трудным, неуверенным и, главное, непрымным <sup>3\*</sup>. Недаром в том же 1855 г. Тютчев написал: «О, вещая душа моя!..», где с огромной силой и искренностью выражено великое смятение его потерявшей цельность души:

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

(I, 163)

А после того, как умерла Е. А. Денисьева, хаос душевный не утих, но, напротив, усилился еще больше. В 1865 г. мы слышим

Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянный протест,

(I, 288)

— протест против законов природы, против неизбежной смертности человека, против жестокой мудрости Анаксимандра. И тут снова в полной силе возрождается мифология природы — и мы видим глухонемых демонов, решающих в ночном небе свои темные дела (I, 205), видим «изнемогающую» радугу, чье видение

Ушло, как то уйдет всецело,  
Чем ты и дышишь и живешь.

(I, 204)

Вспыхнувшая вновь «посмертная» любовь к Денисьевой и тяжелые потери других близких — брата и детей, в том числе взрослой дочери, — заставляют не раз звучать в стихах Тютчева 1865—1872 гг. мотив скоротечности земного и любимого. Так, подтекст стихотворения «В небе тают облака...» есть противопоставление вечности природы и (подразумеваемой) бренности человека; в исключительной силы и простоты стихотворении, написанном на смерть брата, открыто провозглашается: «Бесследно всё — и так легко не быть!» (I, 224); наконец, в стихотворении, написанном 17 августа 1871 г., мы читаем, что люди — только «грёза природы», что их подвиг бесполезен и что их ждет «всепоглощающая и миротворная бездна» (I, 225). Старый Анаксимандр ожил.

№3 Здесь позволю себе маленькое отступление. Мотив «действительность — сон» проходит сквозь все эпохи творчества Тютчева, имея, однако, каждый раз новую окраску. В годы натуралистической религии мы узнаём, что бледные северные березы, мох и кустарник, все это — «лихорадочные грезы» усталой природы, погружившейся в «железный сон» (I, 34). Здесь природа как целое есть живое творческое существо. В «денисьевский» период весенняя листва оказывается воплотившейся грезой уже *самих деревьев*, а не природы, что вполне соответствует отказу от обожествления последней при сохранении анимистического подхода к ее явлениям («Первый лист», 1854). И человек на не-

<sup>3\*</sup> Кстати, стихотворение «Пламя рдеет, пламя пышет...», которое содержит только что процитированную удивительную «формулу любви», было последним посвящением, достоверно относящимся к Е. А. Денисьевой. До ее смерти должно пройти еще семь лет, и ни разу (если не считать сомнительного в смысле адресата и вдобавок совсем не любовного, а, напротив, выражающего горькое прощание с любовью стихотворения «Она сидела на полу...»), — ни разу больше не слышим мы голоса «последней любви» Тютчева. Она, эта любовь, просуществовала не более пяти лет! Впервые, кажется, со всей убедительностью это показал Грэгг <sup>115</sup>.

приютном севере опять-таки «лишь снится сам себе» (I, 179); он — не сон матери-Земли, Кибелы, Природы с большой буквы, а лишь грёза собственного сознания. В том же году платоновский мир идей предстает перед поэтом в виде «радужного сна» («Е. Н. Анненковой», 1859). К тому же циклу образов «действительность — сон» относится и страшная строфа, описывающая подавление Польского восстания (1863):

Ужасный сон отяготел над нами,  
Ужасный, безобразный сон:  
В крови до пят, мы бьемся с мертвецами,  
Воскресшими для новых похорон.

(II, 154)

Через четыре года после смерти Е. А. Денисьевой, стоя у берегов Невы, «как бы живой» (т. е. — *неживой*) поэт восклицает:

Во сне ль всё это снится мне,  
Или гляжу я в самом деле,  
На что при этой же луне  
С тобой живые мы глядели?

(I, 212)

И, наконец, этот цикл сновидческих образов завершается возвращением исповедания натуралистической философской догмы, но в самом мрачном ее воплощении, столь отличном от той радостной самоотдачи индивида Целому, которая не раз воспевалась Тютчевым в молодости:

|                                   |                                       |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| Природа знать не знает о былом,   | Поочередно всех своих детей,          |
| Ей чужды наши призрачные годы,    | Свершающих свой подвиг бесполезный,   |
| И перед ней мы смутно сознаем     | Она равно приветствует своей          |
| Самих себя — лишь грёзою природы. | Всепоглощающей и миротворной бездной. |

(I, 225)

Да, Анаксимандр воистину воскрес после смерти Е. А. Денисьевой! Но твердой уверенности у Тютчева нет больше ни в чем, даже и в правоте Анаксимандра. Тут же рядом, в те же годы, мы встречаем и платонические мечты о господстве духа над природой. Напомню, например, эти строки:

|                            |                           |
|----------------------------|---------------------------|
| Словно строгий чин природы | Словно, ввек ненарушимый, |
| Предан был на эти дни      | Был нарушен вечный строй  |
| Духу жизни и свободы,      | И любившей и любимой      |
| Духу света и любви.        | Человеческой душой;       |

(II, 180, 305)

или (из посвящения А. В. Плетневой):

Чему бы жизнь нас ни учила,  
Но сердце верит в чудеса:  
Есть нескудеющая сила,  
Есть и нетленная краса...

(II, 225)

или, наконец, стихотворение «Памяти М. К. Политковской».

И все-таки, насколько больше верит сердце читателя старым тютчевским чудесам, которые творила природа в душе, чем всем этим как бы насильственно вложенным в слова судорожным попыткам заставить уверовать себя и других в чудеса, творимые душою в природе.

Блестят и тают глыбы снега,  
Блестит лазурь, играет кровь...  
Или весенняя то нега?...  
Или то женская любовь?...

(I, 83)



## РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ

Картина Ф. А. Васильева (масло), 1872

Третьяковская галерея, Москва

— не правда ли, это простое весеннее чудо есть в то же время и настоящее чудо поэзии, чего, к сожалению, не скажешь относительно многих выше цитированных стихотворных посвящений. И недаром эти посвящения относятся к женщинам, чужим Тютчеву, вплоть до принцессы Дагмары, будущей царицы Александры.

Встречаем мы в последние годы не только попытки подчинить природу в христианско-платоническом стиле духовному началу, но и столь чуждый прежде Тютчеву безнадежно рационалистический взгляд на нее. Таково знаменитое, хотя и не легкое для понимания, четверостишие:

Природа — сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,  
Что, может статься, никакой от века  
Загадки нет и не было у ней.

(I, 220)

Я позволю себе слегка на нем остановиться. В чем, собственно, заключается «искус» природы? Чем губительна она для человека? Мне кажется, что этот сфинкс без загадки, природа без души губит человека, по Тютчеву, именно тем, что заставляет его ошибочно *поверить в ее душу* и — как следствие этого — ввергает его в соблазны пантеизма, отучает различать добро и зло... словом, воскрешает страстно отвергаемого теперь разумом прежнего молодого поэта-язычника.

Если учесть, что местами у позднего Тютчева проскальзывают еще и отзвуки пифагорейского взгляда на природу как на музыкально-организованный космос (ярче всего в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...», но также в стихотворении «Памяти Жуковского» и в некоторых других), то мы увидим, какое множество идейных наслоений легло на первоначальное мировосприятие Тютчева.

Природа — живой Хаос: так чувствовал и думал он раньше; так, видимо, продолжал он чувствовать и всю свою жизнь; но теперь рядом с этим мы слы-

шим от него, что природа — чуждый человеку с его страстями, но прекрасный космос; а может быть, природа — лишенный всякой загадки мертвый механизм; а может быть, наконец, она — тень царства идей. Таковы противоречивые ответы на всю жизнь мучивший Тютчева и так и не решенный им вопрос. Языческая душа его, измученная его христианской совестью, тщетно рвалась то туда, то сюда, лишь бы перестать быть самой собой. И, если ей это не удалось осуществить до конца, если древнее Беспредельное, стихия влаги (недаром сопоставляемая в некоторых учениях с женским началом) продолжали владеть ею, — то нельзя не восхищаться той правдой и мощью, с которой тютчевская поэзия отражала судорожную жизнь его души.

Достаточно очевидно при этом, что главная, идеалистическая струя в поздней тютчевской натурфилософии была, в отличие от первоначального его «милетства», явлением, шедшим не столько из глубины души поэта, сколько «от рассудка». Об этом свидетельствует и в общем относительно невысокий поэтический уровень соответствующих стихотворений, и обращение их к лицам, во всяком случае, не очень близким поэту.

Но как же быть с обнаруженными мной и описанными раньше чертами резкого перелома в лексике и в тематике тютчевской поэзии? Ведь несомненно, что все упоминания натуралистических божеств исчезли из стихов Тютчева; больше того, эти божества превратились в демонов. Столь же несомненно, что практически полностью отсутствовавшие раньше христианские образы заняли теперь в его стихах огромное место. Значит, все-таки внутренний переворот в поэтическом сознании Тютчева действительно произошел. Но этот переворот связан, как мне теперь кажется, не столько с новым решением какой-то абстрактной философской проблемы, сколько с иным, новым эмоциональным отношением между тремя определяющими все значительное в тютчевской поэзии субъектами, а именно между «Я», «Природой» и «Женщиной».

В ранние годы жизни поэта мы чаще всего встречаем его *наедине с природой*. Исключения из этого правила обычно оказываются либо просто красивой картиной (скажем, например, девушка на фоне природы в стихотворении «Я помню время золотое...»), либо «женщина» и «природа» встречаются, но «Я» поэта отсутствует или, вернее, как бы находится в стороне (например, «В душном воздуха молчанье...» или «Восток белел... Ладья катилась...»), либо, наконец, «женщина» и «природа» резко диссонируют (всего яснее в стихотворении «Итальянская villa»).

Теперь же мы встречаем всех трех вместе, в более тесном единстве друг с другом. Я напому здесь, прежде всего, уже отмеченное мной в одном из прежних писем замечательное стихотворение «Сияет солнце, воды блещут...», затем «Пламя рдеет, пламя пышет...», а также ряд других стихов, которые я отнес к «мифам о душе и о любви».

Главный акцент внимания поэта переместился: «Ты» подчинило себе остальных двух членов триады; это и создавало порой гармонию — и одновременно сделало природную лирику Тютчева менее «космической», но зато и более человеческой. Дело вкуса, что считать лучшим, но самый факт именно такого изменения кажется мне несомненным. Характерно, что «космизм» и «дуэт» с природой вместо «трио» возрождаются снова после смерти Е. А. Денисьевой. В этом факте я вижу важный аргумент в пользу того, что именно любовь к ней предопределила, в первую очередь, переворот в мироощущении поэта, произошедший около 1850 г.

Вот, пожалуй, все, что могу я сказать относительно эволюции поэтической натурфилософии Тютчева во второй половине его творчества. Что же касается его политической лирики, не содержащей, как мне кажется, кроме всего лишь нескольких стихотворений («Цицерон», «29-ое января 1837», «Эти бедные селенья...» и некоторые другие), ничего поистине значительного и уже, во всяком случае, ничего сравнимого с натурфилософскими его стихами, то я не думаю, чтобы мне имело смысл говорить об этой стороне его творчества после прекрасного анализа политических взглядов Тютчева, сделанного в вашей книге<sup>116</sup>. Не



думаю я также, что смог бы что-нибудь еще добавить к уже написанному вами, Чулковым и Грэггом о «денисьевском» цикле стихов.

Поэтому, кажется, пора поставить, наконец, точку в моих завлекших меня так далеко и неожиданных для меня самого попытках изложить на бумаге размышления над поэзией Тютчева. За последние годы в течение летних месяцев эти попытки доставляли мне глубокое наслаждение и, наверное, в этом их оправдание.

Теперь, пересматривая мои письма, я, что мог, постарался исправить, воспользовавшись как вашими советами, так и некоторыми неизвестными мне раньше книгами. Я отлично понимаю и полную фрагментарность моих набросков, и немалое число внутренних противоречий, и множество ненужных повторений, и, вероятно, изрядную долю субъективности в предложенных здесь построениях. Особенно же досадно мне, что я не смог остановиться на некоторых важных натурфилософских аспектах тютчевской лирики. Таков, в частности, вопрос о роли света и его коррелята — тьмы — в поэтической натурфилософии Тютчева.

Но для того, чтобы привести все написанное в более стройную систему, полное ее обосновать, очистить от ошибок и противоречий, мне нужно было бы затратить такое большое время, каким я не располагаю и в обозримом будущем не могу располагать. А поэтому пусть все останется как есть. *Quod scripsi, scripsi* <sup>4\*</sup>.

Август 1967 г. Казань

## КОММЕНТАРИИ

<sup>1</sup> «Новый мир», 1967, № 1, с. 221. См. также: Б. Л. Пастернак. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982, с. 441.

<sup>2</sup> Имеется в виду «алхимия слова» (*l'alchimie de la parole*) устойчивое выражение, популярное благодаря А. Рембо (название главы в кн.: А. Риббауд. *Une saison d'enfer*. Р., 1873). «Магия слов» — заглавие статьи А. Белого в кн.: А. Бельи. Символизм. М., 1910.

<sup>3</sup> «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» («Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, с. 373 (вторая пагинация). См. также в кн.: Ф. М. Достоевский и П. И. Полн. собр. соч. в 30-ти тт., т. 27. Л., 1984, с. 65).

<sup>4</sup> Под «символизмом» Тютчева здесь понимается специфика тютчевской поэтической семантики: см. ниже об «особой яркости проявления символической энергии слова» («Из второго письма»). О слове у русских символистов см.: В. Гоман. Язык символистов. — ЛН, т. 27—28, с. 54—101.

<sup>5</sup> См. об этом подробнее: Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева. — Уралия, с. 52 и сл.

<sup>6</sup> Лирика, т. I, с. 56. Далее все ссылки на стихи Тютчева даются по этому изданию в тексте статьи (римской цифрой обозначен том, арабской — страница).

<sup>7</sup> Одним из важнейших условий, определяющих силу воздействия поэтического произведения, Эдгар По считает «единство впечатления»; оно, в свою очередь, находится в прямой зависимости от объема произведения, т. е. от длительности его воздействия на читателя (Эдгар По. Философия творчества. — В кн.: Эдгар По. Повести, рассказы, критические этюды и мысли. М., 1885, с. 76—78).

<sup>8</sup> Ср. анализ фонетического строя стихотворения «Тени сизые смешались...» в работе С. И. Бернштейна: С. И. Бернштейн. Опыт анализа «словесной инструментовки»: (Первая строфа стихотворения Тютчева «Сумерки»). — В кн. «Поэтика», вып. V, Л., 1929, с. 156—192. В замечании об «узловых согласных» последнего стиха автор перекликается с идеями современного анализа анаграмм в стихе; ср., впрочем, уже в работе Г. Шенгеля: Г. Шенгели. Техника стиха. М., 1960, с. 264—265.

<sup>9</sup> Вас. Гиппиус. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Ф. И. Тютчев. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939, с. 23.

<sup>10</sup> Подразумевается мысль, высказанная Ш. Бодлером в стихотворении «Correspondences» («Соответствия»). Природа окружает человека «чащей символов», связанных между собой глубоким тайным смыслом: «Подобно голосам на дальнем расстоянии, // Когда их стройный хор един, как тень и свет, // Перекликаются звук, запах, форма, цвет, // Глубокий темный смысл обретение в слиянии» (Ш. Бодлер. Цветы зла. М., 1970; пер. В. Левика). Эммануил Сведенборг (1688—1772) — шведский ученый, теософ-мистик, писатель. Здесь имеют-

ся в виду его размышления о трансформации одних явлений в другие, высказанные им в романе «Серафита».

<sup>11</sup> Л. В. Пумпянский. Указ. соч., с. 13.

<sup>12</sup> «Смысловые вибрации» — понятие, подсказанное автору, по-видимому, учением Ю. Н. Тынянова о «колеблющихся признаках значения слова», актуализируемых в стихе (Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., 1965; особенно гл. 2). Понятие «остранение» восходит к ранним теориям В. Шкловского. Анализ метафоры, опирающейся на эти «смысловые вибрации», получил дальнейшую разработку в современных исследованиях поэтического языка (см.: А. Д. Григорьев. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980).

<sup>13</sup> Д. Благой. Читатель Тютчева — Лев Толстой. — *Уrania*, с. 232—238.

<sup>14</sup> В стихотворении «Улов» (Вяч. Иванов. *Cor ardens*, т. I. М., 1912; цикл «Повечерия») — по-видимому, с ударением «лйсть».

<sup>15</sup> Пристрастие Тютчева к слову «развить» отмечал и Л. В. Пумпянский в указ. соч. (с. 53), где приводится этот стих; там же — другие аналогичные наблюдения над «смещенной семантикой» тютчевских стихов.

<sup>16</sup> Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 379 и др.

<sup>17</sup> Л. В. Пумпянский. Указ. соч., с. 52.

<sup>18</sup> Д. Благой. Указ. соч., с. 225—226.

<sup>19</sup> «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею дан л'Этранже» («СПб.», 1840—1844) — юмористическая поэма И. П. Мятлева, написанная смесью русского и французского языка.

<sup>20</sup> Из поэмы Пушкина «Полтава».

<sup>21</sup> Слова из статьи В. П. Мецкерского «Свежей памяти Ф. И. Тютчева» («Гражданин», 1873, № 31). Статья была отредактирована Достоевским, который подверг ее коренной перелке. Н. Ф. Бельчиков, предпринявший попытку вывить в этой статье текст Достоевского, полагает, что слова «зеркало его души» принадлежат ему, а не автору статьи (Н. Ф. Бельчиков. Достоевский о Тютчеве. — «Былое», 1925, № 5, с. 160).

<sup>22</sup> Аксаков 1886, с. 120.

<sup>23</sup> К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962.

<sup>24</sup> Речь идет о концовке стихотворения П. Верлена «L'Art poétique» («Искусство поэзии») — «Et tout le reste est littérature» («Все прочее — литература»).

<sup>25</sup> Платон. Федон. — В кн.: Платон. Сочинения в 3-х тт., т. 2, М., 1970, с. 17; Ф. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. М., 1935, с. 394—395.

<sup>26</sup> Резкое разделение лирических стихов, выражающих «подлинного» Тютчева, и «злободневно-политических», считающихся второстепенными и несущественными, — устойчивая традиция в науке о Тютчеве, подкрепляемая и практикой многих изданий, например двухчастной композицией изданий под редакцией П. В. Быкова (1912) и под редакцией К. В. Пигарева (1957 и 1965). Попытку преодоления этого схематического подхода представляет собой трактовка Н. С. Трубецкого в его курсе лекций: N. S. T r u b e t z k o y. Die russische Dichter des 18 und 19 Jahrhundert. Graz — Köln, 1956 (Тютчев — не «поэт-философ», а «поэт-ритор», наследник XVIII века, для которого философия и политика — равноправный материал для риторического развертывания; такая точка зрения является развитием концепции Ю. Н. Тынянова об «архаизме» Тютчева), однако эта посмертная книга Трубецкого осталась малоизвестной. В издании стихотворений Тютчева, вышедшем также под ред. К. В. Пигарева (Соч. 1980), подобное разделение уже отсутствует.

<sup>27</sup> По-видимому, имеются в виду такие стихотворения, как «Не рассуждай, не хлопочи!..», «Не знаю я, коснется ли благодать...», «Наш век», «Волна и дума». Слово «реализм» здесь употреблено не в литературоведческом, а в философском значении: убеждение в объективном существовании идеальных общих понятий (res), не зависящих от человеческого сознания.

<sup>28</sup> См.: В. С. Соловьев. Собр. соч., т. VI. СПб., (1904), с. 465.

<sup>29</sup> Richard G r e g g. Fedor Tiutchev (...). L.—N. Y., 1965, p. 23—31, 155.

<sup>30</sup> А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 170; R. G r e g g. Op. cit., p. 147—148.

<sup>31</sup> Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, с. 94.

<sup>32</sup> П. И. Капнист. Сочинения, т. I, М., 1901, с. СХХХIV.

<sup>33</sup> Аксаков 1886, с. 83.

<sup>34</sup> См. об этом: К. Пигарев. Судьба литературного наследия Тютчева. — *ЛН*, т. 19—21, с. 371—418.

<sup>35</sup> Обзором тютчевских самоповторений («дублетов») начинается цитируемая статья Л. В. Пумпянского (см. выше примеч. 5).

<sup>36</sup> Аксаков 1886, с. 41.

<sup>37</sup> «Иконологический анализ» (от греч. éikon — «образ») — термин, возникший в искусствоведении 1920-х годов (Э. Панофский и др.) и неоднократно переносившийся в литературоведение; в русской науке применения не получил, хотя термином «иконика» иногда именовался состав образов и мотивов литературного произведения (например, у Б. И. Ярхо).

<sup>38</sup> Греческая мифологическая космогония выводила мироздание из всемирного Океана (Гомер) или из всемирного Хаоса (Гесиод); рационализацией первого представления считается учение Фалеса Милетского (начало всего — Вода), второго — учение Анаксимандра (начало всего — Беспредельное, «апейрон»). См.: С. Н. Трубецкой. Метафизика в древней Греции. М., 1890, с. 157—158; Э. Н. Мухайлова, А. Н. Чанышев. Ионийская философия. М., 1966, с. 52. Заметим, что во введении к другой книге С. Н. Трубецкого

(С. Н. Трубецкой. Курс истории древней философии, ч. I, 2-е изд. М., 1910, с. 8—9) цитируется и толкуется стихотворение Тютчева «Фонтан».

<sup>39</sup> Речь идет о примечании К. Пигарева к стихотворению «Певучесть есть в морских волнах...» в кн.: Ф. И. Тютчев. Полн. собр. стихотворений (Л., «Сов. писатель», 1939), где это стихотворение напечатано с четвертой строфой, содержащей цитату из Книги Исаия (LX, 3 — «глас вопиющего в пустыне»). Б. М. Козырев часто обращался к этому изданию, ибо считал его в отношении текстологии и композиции наиболее приемлемым из всех существующих изданий.

<sup>40</sup> R. Gregg. Op. cit., p. 234.

<sup>41</sup> В этом издании (*Лирика*, т. I с. 199 и 268) стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...» К. В. Пигарев напечатал не по автографу и не по первой публикации, а по списку дочери поэта М. Ф. Бирилевой, в котором отсутствует последняя строфа. При выборе этого источника он основывается на суждении И. С. Аксакова: «Прекрасные стихи, полные мысли, не нравятся мне в них одно слово, иностранное: протест» (Там же, с. 424).

<sup>42</sup> Карл Пфеффель — брат второй жены Тютчева Эрнестины Федоровны. Свидетельство об отношении Тютчева к Паскалю см. в его воспоминаниях, публикуемых в наст. томе, (кн. II): «К. Пфеффель о Тютчеве».

<sup>43</sup> R. Gregg. Op. cit., p. 97—98.

<sup>44</sup> B. Pascal. Pensées. (Р., 1962), p. 130.

<sup>45</sup> Ф. Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908, с. 19.

<sup>46</sup> «... В большой мере его поэзия — поэзия о поэзии». — Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 365.

<sup>47</sup> Б. М. Козыреву осталось неизвестным уже имевшееся в литературе указание на связь тютчевского стихотворения «Два голоса» с гётевским масонским гимном «Символ». См.: Н. В. Александровская. Два голоса: (Тютчев и Гёте). — В кн.: «Посев. Одесса — Поволжье: Литературно-критический и научно-художественный альманах». Одесса, 1921, с. 96; М. Р. Алексеев. Nochmals über Tütschew und Goethe. — «Germanoslavica», 1932—1933, Hf. 1, S. 67. Не был ему известен и доклад А. И. Неусыхина «Тютчев и Гёльдерлин» (1942), автор которого устанавливает связь между «Двумя голосами» Тютчева и «Песней Судьбы» Гёльдерлина (доклад публикуется в наст. томе, кн. II).

<sup>48</sup> У Gëte: «Ruhn oben die Sterne // Und unten die Gräber»; «Kronen <...>, // Die sollen mit Fülle // Die Tätigen lohnen!» («Goethes sämtliche Werke», Bd. 28. München, <1914>, S. 10, 11).

<sup>49</sup> Сравнение небесных сфер с ободьями огненных колес см. у Анаксимандра (фр. 18 и 21). — В кн.: Досократики: Историко-критический обзор и пер. <...> А. Маковельского, ч. I. Казань, 1914, с. 42—43; ср.: С. Н. Трубецкой. Курс истории древней философии, ч. I, с. 79; Э. Н. Михайлова, А. Н. Чанышев. Указ. соч., с. 57—58. Вообще же ощущение кругового движения небес в противоположность прямолинейным движениям земного мира — общепланетная, а не специфически анаксимандровская черта.

<sup>50</sup> Письмо И. С. Гагарина к А. Н. Бахметеву 4 нояб. / 23 окт. 1874 г. — Цит. по кн.: Пигарев, с. 125 (напечатано в отрывке; полный текст письма см. в публикации: «Тютчев в Мюнхене. Из переписки И. С. Гагарина <...>». — Наст. том, кн. II).

<sup>51</sup> Некролог Тютчеву, написанный К. Пфеффелем (на франц. яз.), см.: Аксаков 1886, с. 317—319. Русский перевод см. в наст. томе (кн. II): «К. Пфеффель о Тютчеве».

<sup>52</sup> «Нентунисты» и «плутонисты» — последователи двух противоположных теорий происхождения горных пород; согласно первым, эти породы образованы водами мирового Океана, покрывавшими некогда всю землю; согласно вторым, они рождены вулканическими силами земли.

<sup>53</sup> См. прим. 50.

<sup>54</sup> Д. Благый. Гениальный русский лирик (Ф. И. Тютчев). — В кн.: Д. Благый. Литература и действительность. М., 1959, с. 445.

<sup>55</sup> Цит. по кн.: Аксаков 1886, с. 21.

<sup>56</sup> Цит. по кн.: Вл. С. Соловьев. Собр. соч. в 10-ти тт., 2-е изд., т. 10, СПб., 1914, с. 496. Идея, заключенная в этом образе, впервые в западной философии была высказана Иоанном Скотом Эриугеной (IX в.).

<sup>57</sup> Ф. Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы, с. 53.

<sup>58</sup> А. Блок. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 7. М.—Л., 1963, с. 99; т. 8, 1963, с. 433.

<sup>59</sup> Французский писатель Ж.-П. Сартр (1905—1980) и немецкий философ М. Хайдеггер (1889—1976) — представители атеистического течения в экзистенциализме, «философии существования», — философском учении, исследующем бытие как существование человеческой личности, осознающей себя затерянной в чуждом ей мире безличных сущностей и переживающей как единственную реальность свою «экзистенцию» — неповторимую, хрупкую, смертную, безвозвратно исчезающую во времени, в «ничто».

<sup>60</sup> А. А. Фет. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, с. 314.

<sup>61</sup> Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (ч. IV, кн. XI, гл. 9). — В кн.: Ф. М. Достоевский — 185. Полн. собр. соч. в 30-ти тт., т. 15, Л., 1976, с. 80.

<sup>62</sup> С. Киркегор (1813—1855) — датский философ и религиозный мыслитель.

<sup>63</sup> Цит. по кн.: «История западной литературы», т. 3, М., 1914, с. 437.

<sup>64</sup> Чулков, с. 38.

<sup>65</sup> Пигарев, с. 147.

<sup>66</sup> Воспоминания А. И. Георгиевского публикуются в наст. томе (кн. II).

<sup>67</sup> А. В. Быхов. Ф. И. Тютчев. Из встреч минувшего. — *Тютчевский сб.*, с. 17. Приводится в кн.: R. G r e g g. Op. cit., p. 19.

<sup>68</sup> Имеется в виду стихотворный набросок Пушкина «Везувий зев открыл...» (1834).

<sup>69</sup> Альманах «Эпоха». М., 1918, с. 187.

<sup>70</sup> См. выше, прим. 38.

<sup>71</sup> Для Фалеса Вода была первичным началом, для Анаксимандра — вторичным как порождение Беспредельного.

<sup>72</sup> Фалес, фр. 12 и 22 (из цитат Аристотеля). — В кн.: «Досократики...», с. 18 и 23.

<sup>73</sup> Ср.: Гегель. Собр. соч., т. IX, М., 1932, с. 160.

<sup>74</sup> Э. Н. Михайлова, А. Н. Чанышев. Указ. соч., с. 52.

<sup>75</sup> С. Н. Трубецкой. Метафизика в древней Греции, с. 157.

<sup>76</sup> Э. Н. Михайлова, А. Н. Чанышев. Указ. соч., с. 57.

<sup>77</sup> С. Н. Трубецкой. Метафизика в древней Греции, с. 159.

<sup>78</sup> Анаксимандр, фр. 9. Цит. по кн.: Э. Н. Михайлова, А. Н. Чанышев. Указ. соч., с. 61.

<sup>79</sup> Обращение к статистике образов водной стихии у Тютчева могло быть подсказано статьей А. Белого (А. Б е л ы й. Пушкин, Тютчев и Блок в зрительном восприятии природы. — В кн.: А. Белый. Поэзия слова. Пг., 1922, с. 7—19), где обследованы «слова, живописующие образы неба, месяца, солнца, воздуха и воды», но подробно продемонстрированы лишь образы месяца и солнца (ср., в частности: «Солнце Тютчева действительно, „пламенно“-страстно и „раскаленно-багрово“ <...> очень страшное солнце» — с. 12—13).

<sup>80</sup> По индексу: В. В и л о к у г. A Concordance to the Russian poetry of Fedor I. Tiutchev. Providence, 1975, p. 208 — слово «стихия» употреблено 11 раз (в том числе один раз в цитате из Пушкина: «И вот — свободная стихия, сказал бы наш поэт родной», два раза в переводе из Цедлица, один раз — из Гёте); слово «стихийный» — три раза; несомненных связей с водой — восемь.

<sup>81</sup> «Пятая стихия» — название, предложенное в античной философии для «эфира», чистейшего небесного огня, движущегося по кругу (как небесные светила), а не по вертикали ввысь (как земной огонь).

<sup>82</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 212.

<sup>83</sup> «Песня духов над водами» Гёте: «Des Menschen Seele // Gleicht dem Wasser: // Vom Himmel kommt es, // Zum Himmel steigt es. // Und wieder nieder // Zur Erde muss es, // Ewig wechselnd».

<sup>84</sup> «Аполлон-губитель» — народная этимология имени этого бога (от appollymi — «гублю»); ср.: «Аполлион, ангел бездны» в Апокалипсисе, IX, 11.

<sup>85</sup> В индийской философии «карма» — общая сумма совершенных всяким живым существом поступков и их последствий, которые определяют характер его нового рождения, т. е. нового существования после смерти.

<sup>86</sup> То, что Тютчев знал это сочинение Шеллинга, утверждает, Вас. Гиппиус (Вас. Г и п п и у с. Указ. соч., с. 17).

<sup>87</sup> См. прим. 78.

<sup>88</sup> Гераклит, фр. 80. Цит. по кн.: «Материалисты древней Греции». М., 1955, с. 48.

<sup>89</sup> М. Гершензон. Гольфстрем. М., 1922, с. 26—99.

<sup>90</sup> Имеется в виду учение о «коллективном бессознательном» — как совокупном душевном опыте человечества, питающем психическую жизнь каждого человека, — предложенное швейцарским психологом и философом К. Г. Юнгом (1875—1961).

<sup>91</sup> Эти датировки поддаются уточнению. Стихотворение «День и ночь» написано не позднее начала 1839 г., «Святая ночь...» — в 1848—1849 гг. и лишь окончательная его редакция — в начале (не позднее марта) 1850 г. (Лирика, т. I, с. 376 и 387).

<sup>92</sup> С. Н. Трубецкой. Метафизика в древней Греции, с. 73. Речь идет о греческих мистериях.

<sup>93</sup> Там же, с. 352—353. Цитаты из Аристотеля: Аристотель. «О душе», I, 2, 403b25—404a20

<sup>94</sup> Эмпедокл, фр. 27—29 (см. в кн.: «Досократики...», ч. 2. Казань, 1915, с. 190—191). Эмпедокл вспоминает, в связи с тютчевским «Согласье полное во всем...», также В. Ф. Саводник: В. Ф. С а в о д н и к. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911, с. 180.

<sup>95</sup> С. Н. Трубецкой. Метафизика в древней Греции, с. 228—229.

<sup>96</sup> Стихотворения 1957, с. 449; Соч. 1980, т. 2, с. 201. Б. М. Козырев цитирует это письмо не совсем точно.

<sup>97</sup> «Толстовский ежегодник». М., 1912, с. 146; ср. Лирика, т. I, с. 400.

<sup>98</sup> См. прим. 29.

<sup>99</sup> См. прим. 91. Эти слова цитируются Грэггом (с. 31) и использованы им как название главы о «подсознательном характере тютчевского творчества».

<sup>100</sup> Аксаков 1886, с. 120 и 86—87.

<sup>101</sup> См. прим. 89.

<sup>102</sup> См. прим. 69.

<sup>103</sup> R. G r e g g. Op. cit., p. 147—148.

<sup>104</sup> Idid., p. 181—182 и 231 (прим. 49).

<sup>105</sup> Idid., p. 27—31.



<sup>106</sup> Ibid., p. 147—148.

<sup>107</sup> *РСС 1933—1934*, т. 2, с. 506. Ср.: R. G r e g g. Op. cit., p. 234.

<sup>108</sup> R. G r e g g. Op. cit., p. 74—78; ср. 23—26.

<sup>109</sup> Цифры в приведенной далее цитате означают номера примечаний, в которых Р. Грегг дает ссылки на стихи Тютчева, выражающие намеченные им антитезы.

<sup>110</sup> Образцом для анализа цвета у Пушкина и Тютчева здесь могла служить книга А. Белого «Мастерство Гоголя» (М., 1934, особенно гл. 2), в которой выделение и интерпретация цветовых образов во многом аналогичны.

<sup>111</sup> Стихотворение Пушкина «Город пышный, город бедный...»

<sup>112</sup> А. Ф е т. Полн. собр. стихотворений, с. 275 («Горные ущелья»); А. Б л о к. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 2. М.—Л., 1960, с. 38; И. А н н е н с к и й. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 97 («Сиреневая мгла»).

<sup>113</sup> «Тени сизые смешались...» и «Пламя рдеет, пламя пышет...» (*Лирика*, т. I, с. 75 и 159).

<sup>114</sup> Платон, «Государство», VII, 514а—516с.— В кн.: П л а т о н. Сочинения в 3-х тт., т. 3, ч. I, М., 1971, с. 321 и сл.

<sup>115</sup> R. G r e g g. Op. cit., p. 158—170.

<sup>116</sup> *Пигарев*, с. 111—131, 150—158, 245—257 и др.