

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

---

ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ИНСТИТУТ

ПРОБЛЕМА ЦЕЛОСТНОСТИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ВОРОНЕЖ — 1976 г.

С. Т. Вайман

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОРИГИНАЛЬНОСТЬ ТЮТЧЕВА

За Тютчевым прочно закреплена репутация философствующего лирика.<sup>1</sup> Определение это представляется столь естественным, что теперь как будто остается лишь внести некоторую ясность в самый характер тютчевской «философии», ухватить ее общий принцип, зафиксировать ускользающее своеобразие ее «системности». Такого рода процедура обычно сводится к вылавливанию из текста «элементов» и «мотивов» — прямых и косвенных улик авторского миропонимания. «Система» реконструируется буквально по кирпичику; кирпичики соединяются в блоки; блоки — в логико-теоретическую концепцию. И тогда выясняется, что Тютчев — шеллингианец (беспримесный либо с элементами гегельянства и шопенгауэровского мирозерцания), или натурфилософ, или последователь пантеист, или мистик, — в зависимости от того, какие именно «элементы» и «мотивы» вычлениются. Пожалуй, с особой резкостью эта методология заявила о себе в исследованиях Белого и Брюсова. Первый, если использовать его собственное признание, оперирует характерными и статистически установленными истинно-тютчевскими словами<sup>2</sup>, то есть, попросту говоря, соединяет тематически родственные, но раз-

<sup>1</sup> См., например: А. Г. Горифельд. На пороге двойного бытия. В кн.: О русских писателях. Сб. Год неизвестен, стр. 15; А. Лежнев. Два поэта. М., 1934, стр. 11; Цезарь Вольпе. Стихотворения Тютчева. «Литературное обозрение», 1940, № 2, стр. 30. Г. А. Гуковский. Некрасов и Тютчев. Научный бюллетень Ленинградского государственного ордена Ленина университета, № 16—17. Н. А. Некрасов. Л., 1947, стр. 52 и др.

<sup>2</sup> Андрей Белый. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы. В кн.: «Поэзия слова». «Эпоха». Петербург, 1922, стр. 16.

номестные, слова, минуя те конкретные художественные контексты, в которых они реально функционируют. В результате он получает такую, скажем, системную «модель природных стихий в поэзии Тютчева»: «Пламенно глядит твердь лазуревая; раскаленный шар солнца протянут в ней молниевидным родимым лучом; когда нет его, то светозарный бог, месяц, миротворно полнит елеем волну воздуха, разлитого повсюду, поющего грудь, пламенеющего ланиты у девы; и — отражается в зеркальной зыби (в воде)»<sup>3</sup>.

Разумеется, эта «системная» статистическая «величина» скорее может быть воспринята как парафраза на темы из Тютчева, как цитатный монтаж, чем модель «истиннотютчевского» поэтического сознания.

Принципиально в таком же духе, только без тех крайностей, в которые впадает Андрей Белый, конструировал своего пантеистического Тютчева Брюсов<sup>4</sup>. И хотя в XX веке подобная методология оспаривалась неоднократно<sup>5</sup>, все же еще и сейчас она благополучно странствует по белу свету.

Зачислению тютчевской лирики по ведомству «философии», конечно, в немалой степени способствует популярная ныне склонность к отыскиванию во всяком подлинно художественном и глубоком сочинении симптомов «интеллектуализма». А что Тютчев бездонно глубок, в этом уже никто не сомневается.

Как правило, «философию» Тютчева выводят из шеллингианского трансцендентального идеализма, некогда столь чтимого в кружке московских «любомудров». И это представляется вполне законным: духовность материи — и здесь и там; природа апостериорная и природа априорная — здесь и там; у обоих мыслителей — мир как всеобъемлющее живое целое, универсум; у обоих — идея «потенцирования» (ступенчатого восхождения от темного, бессознательного к сознатель-

---

<sup>3</sup> Андрей Белый. Указ. работа, стр. 16.

<sup>4</sup> В. Я. Брюсов. Ф. И. Тютчев. В кн.: Полное собрание сочинений Ф. И. Тютчева. СПб, 1913.

<sup>5</sup> См. например: С. Франк. Космическое чувство в поэзии Тютчева. «Русская мысль». Ноябрь. 1913, стр. 9, В. В. Гиппиус. Ф. И. Тютчев. В кн.: От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, стр. 213—214; Цезарь Вольпе. Стихотворения Тютчева. «Литературное обозрение», 1940, № 2, стр. 30; Ю. Тынянов. Вопрос о Тютчеве. В кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1928, стр. 367—368.

ному), идея «бездны» как первососновы бытия, идея мировой воли и т. п. Все это так. И тем не менее сходство это во многих отношениях проблематично.

Есть основания полагать, что в духовном развитии Тютчева Шеллинг сыграл роль не переводчика, но катализатора, ускорившего процесс философского самоутверждения поэта. Иначе говоря, шеллингианство в данном случае упало на благодатную, родственную почву. В Шеллинге Тютчев обрел себя — полноту и системность собственной духовной жизни. Его отношение к философии Шеллинга определяется спецификой его художественной позиции.

Тут требуются разъяснения.

Если бы поэтическая самобытность начисто исключала склонность к заимствованиям, одним из наименее самобытных русских лириков оказался бы Тютчев. «Тельность» и высокая корявость державинского стиля, италийское сладкозвучие струящихся батюшковских ладов, чуткая, таинственная ясность сумеречного мира Жуковского, пушкинская «светлость» и доверчивая всеохватность, горькая и твердая лермонтовская складка у рта. Таков далеко не полный перечень унаследованных Тютчевым компонентов чужого поэтического опыта. Приплюсуйте к этому реминисценции и прямые текстуальные заимствования из Некрасова, Сушкова, Гейне, Цедлица, г-жи де Сталь и многих других, и вас, естественно, осенит догадка о какой-то чуть ли не программной несамостоятельности почтенного классика.

Вот так же, как Гоголь испытывал чувство болезненной неловкости из-за неумения сочинить эпическую или драматургическую фабулу, так, вероятно, страдал из-за неумения «состроировать» лирическую ситуацию или лирическую «историю» Тютчев. И поэтому фабульная схема стихотворения «С поляны коршун поднялся» позаимствована у А. Д. Илличевского («Орел и человек»), а «событийную» основу знаменитой психологической миниатюры «Вчера, в мечтах обвороченных» составляет лирический сценарий одного из сочинений Бенедиктова (из цикла «Три вида»). Причем существенно важно, что к обработке чужого текста Тютчев приступает вовсе не с целью усовершенствования его, доведения до эстетической кондиции. Напротив. Скажем, о том же сочинении Бенедиктова он отзывался почти восторженно, находя в нем и «вдохновение» и даже приметы нового художественного ук-

лада (сочетание «идеалистического» и «вещественного») <sup>6</sup>. Но вот как раз на этом-то поощрительно-эмоциональном фоне и возникает у него творческий интерес к чужому. Не потому ли, что в подобных ситуациях он сознает себя не соперником, не соревнователем, но исполнителем? Не потому ли, что к чужому, художественно-совершенному тексту он обращается как к поэтической роли, которую предстоит исполнить? Это действительно так: **Тютчев — гениальный исполнитель, гениальный лирический актер.** И это обнаруживается не только в его отношении к **внешнему «чужому»**, то есть к тому, что принадлежит другим авторам, но также и в отношении к собственному поэтическому опыту — своему «чужому» (например, «Святая ночь на небосклон взошла» (1850) — это иная постановка — интерпретация «Дня и ночи» (1839).

Закономерность, о которой идет речь, коренится в особом складе тютчевского творческого поведения. Вот программное признание:

Я не свое тебе открою,  
А бред пророческий духов (I, 166)

Чрезвычайно симптоматична записка, сопроводившая эти знаменитые стихи: «Вы спрашиваете меня, милый поэт мой, нет ли у меня мысли о наступающем годе?.. У меня собственно — никакой. Но вот вам мысль — **чужая**. Чья же именно?.. Это довольно трудно объяснить, да и не нужно» (I, 409).

Полагают: как в самом стихотворении «1856», откуда взяты две процитированные выше строки, так и в сопроводившей его записке содержится намек на распространенные в те годы занятия спиритизмом, дань увлечению которым отдал и любознательный Тютчев. А нельзя ли поставить вопрос иначе, шире? Нельзя ли, скажем, предположить, что главное и первичное тут — своеобразие художественной, вообще творческой позиции Тютчева? Тогда обнаружится, что интерес к спиритизму был обусловлен одной из оригинальнейших особенностей личности великого поэта — внутренней, психологической установкой на **передачу своего в форме чужого**. Иначе говоря, по способу духовно-творческого самоутверждения Тютчев — медиум, посредник, исполнитель. Пря-

<sup>6</sup> См. Ф. И. Тютчев. Лирика. В двух томах. 1966. Том 1. Примечания, стр. 371—372. В дальнейшем ссылки на это издание даются непосредственно в тексте, в скобках.

позиции Тютчева, несомненно, есть элемент архаики — есть что-то от поведения корифея, ведущего диалог с хором. Автор располагается вполне конкретно: между лирическим объектом и лирическим адресатом. Составные части искусства предельно обнажены.

Как хорошо ты, о море ночное,—  
Здесь лучезарно, там сизо-темно...  
В лунном сиянии, словно живое,  
Ходит, и дышит, и блещет оно... (I, 195).

Художественная позиция Тютчева зафиксирована здесь с графической резкостью: впереди — море, позади — толпа слушателей; прямое, собственно лирическое обращение к объекту в первых двух стихах сменяется рассказом о нем третьем и четвертом; второе лицо — третьим.

Статистика убеждает: в репертуаре тютчевских обращений доминирует «ты». Но это «ты» в гораздо меньшей степени интимно и доверительно, чем пушкинское или, скажем, блоковское. Это «ты» движется на фоне и в присутствии «мы», оно осложнено открытым небом, безграничностью места произнесения.

Наконец, для позиции медиума характерна **информативность**: он не открывает, не узнает, но уже знает. Однако знает не частности, не дробь, но **все**—прошлое, настоящее, будущее, — не как хронологию (она обычно означает у Тютчева распад, деградацию); но как **завершенную непрерывность**. С этим связана анахроничность его переживаний: он часто путает и смешивает их временные координаты, — давнее угасшее воспринимает как сиюминутное; будущее, еще не состоявшееся — как перегоревшее<sup>9</sup>. Тютчевское «все» дано не «стеклянным», но «живым» «очам», не органам чувств, но некоей интуитивной инстанции, ибо оно не энциклопедично, но целостно; «колыбельное пенье» «подземных вод» ушами услышать нельзя, — для этого требуются сверхчеловеческие усилия. А Тютчев и впрямь улавливал в себе нечто сверхчеловеческое<sup>10</sup>. Во всяком случае от бога его отличает единственно то, что, **зная все**, он еще **не есть** все. Эта внутренняя близость к высшему, метафизическому авторитету определяет

<sup>9</sup> См. письмо Тютчева Я. П. Полонскому из Ниццы (1864). «Тютчевский сборник». Петроград, 1923, стр. 23.

<sup>10</sup> См. там же: «Не было, может быть, человеческой организации, лучше устроенной, чем моя, для полнейшего восприятия известного рода ощущений».

своеобразии тютчевской интонации: она преимущественно **аксиоматична**. Слово Тютчева **итогово**, непререкаемо. Аксиоматично и непререкаемо пророческое тютчевское «есть»; это — сообщение заповедной формулы, магического шифра, порог откровения. Кто хочет ощутить всю глубину, оригинальность и духовную мощь этого мужественного тютчевского слова, пусть терпеливо сопоставит его с аналогичным батюшковским или, скажем, лермонтовским. У Батюшкова «есть» — указательный палец, справочный жест («Есть дача за Невой...»). Это «есть» механично, пространственно; его эквивалент — «имеется». Таким, в сущности, оно остается и в более «духовных» контекстах («Есть наслаждение и в дикости лесов...»). Несколько ближе к тютчевскому «есть» — лермонтовское («Есть речи — значенье...»). Однако напряжение и глубина его коренятся не в художественной позиции автора, а в том предмете, на который оно указывает; здесь **предмет** глубок и напряжен. В иных контекстах у того же Лермонтова находим наружное, справочное «есть» («Есть место: близ тропы глухой...»). Точно так — у Баратынского (Ср.: «Есть грот...» — «Есть бытие...»).

Тютчевское «есть» — не утверждение в обычном смысле этого слова, не указание, не «имеется» и не «находится». Оно «исполняется» под открытым небом от имени верховной, всеведущей инстанции. Оно — знак жизненной непреложности, неотвратимости, «первоначальное» библейское подведение итогов бытия. Это «есть» столь всеобъемлюще, что оно вбирает в себя также и «нет»; ведь если бог — все, то он также и дьявол.

Вернемся, однако, к исходному пункту — рассуждениям о «шеллингианстве» Тютчева. Мы отметили: его отношение к **философии** Шеллинга определяется спецификой его **художественной** позиции. Именно: исполнительским отношением ко всякому чужому слову. Чужое философское видение, философский «сценарий» Тютчев **пластически исполнял** — **изображал** так, как если бы это был мощный дуб, коршун или ледяные альпийские «выси». Однако изображенная, исполненная философия — уже и вовсе не философия, но **переживание философии**, т. е. явление эмоционально-художественного ряда. Более того, мы замечаем, что как раз те стихотворения Тютчева, которые созданы по философским «сценариям», представляют собой своеобразный демонтаж исходных концепций, их дефилософизацию. Ближайшие примеры — «Mal'agia» и «Успокоение» (1858). Первое написано по «сценарию» Жерме-

ны де Сталь: в «Коринне» Освальд признается, что любит в природе опасность, скрытую под чарующей внешностью, красоту, утаивающую смерть, ибо красота предвещает более счастливое существование после смерти: смерть — призыв к загробному блаженству.

У Тютчева прежде всего отсутствует внешняя категоричность в самой поэтической «постановке вопроса»: стихотворение состоит из четырех катренов — первые два утверждают, ностулируют, вторые — формально сомневаются («Кто знает, может быть, и есть в природе звуки...»). Далее, в отличие от Сталь, у Тютчева бесконечно прекрасен **этот, и только этот** мир, а смерть ужасна. Наконец, благодаря тонко проработанной системе различных повторов (люблю сей... люблю сие, во всем... в... все та ж... все так же... все тот же... все то же... это все), перечислительному, суггестивному нагнетанию деталей Тютчев создает завораживающий образ колоссального напора жизненных сил, сметающих на своем пути рационально сконструированную философскую схему. Смерть привлекательна у Тютчева потому, что в любви к ней проявляется полнота жизни.

Точно так — в «Успокоении» (1858), поставленном по философскому «сценарию» Ленау («Blick in den Strom»). У Ленау: взглядишь в поток, он переменчив; так же переменчива судьба человека. Чем пристальней вглядываешься, тем более властно отрешаешься от скорби, горя утрат. Таким образом, здесь поток служебен, аллегоричен. Центр тяжести, содержательность сосредоточены на человеческом полюсе — на восприятии потока. У Тютчева же вся соль в отмене, разрушении рефлексии, в слиянии духа с материей. Главное здесь — Тютчев создает динамический образ цельного бытия, несущегося «на чей-то роковой призыв». Поток столь же объективен, сколь субъективен. Поэтичность — в самом этом неразличении, и Ленау тут уже и вовсе ни при чем.

И все-таки рассуждения о философичности тютчевской лирики едва ли можно рассматривать как преднамеренную натяжку или странность теоретизирующего ума. Очевидно, внутри этой лирики содержится нечто такое, что наводит на мысль о ее философичности. Очевидно, то **общее впечатление**, какое производит на читателя поэзия Тютчева, ассоциируется в его сознании с аналогичным, общим же впечатлением от философии: в обоих случаях подразумевается **высокая серьезность** дела. Но тютчевская серьезность отнюдь не умственна только, она не плод сосредоточенного внимания, а скорее



знак цельности и «сосредоточенности» бытия. Истина, как нам представляется, состоит в том, что Тютчев — не философ, но мудрец; его серьезность — проявление именно мудрости, а не философичности. Различие этих характеристик существенно. Скажем, у Пушкина «философ» — понятие, фиксирующее отрешенность от полноты житейских благ, нелиюдимость и замкнутость<sup>11</sup>. Его антипод — «прагматик», человек, сориентированный на узкопрактическую деятельность, мирскую конкретику, сугубую материальность, повседневный опыт<sup>12</sup>. Мудрец же, согласно Вл. Далю, — это «человек, достигший ученьем, размышлением и опытностью до сознания высших житейских и духовных истин»<sup>13</sup>. Возьмем эту деталь на карандаш: **размышление плюс опытность**. «Что значит мудрость? — спрашивает в «Обрыве» Райский. — Мудрость... это совокупность истин, добытых умом, наблюдением и опытом и приложимых к жизни... это гармония идей с жизнью!»<sup>14</sup>. Если «философия» — это знание, извлеченное из объективной исторической реальности, то мудрость — знание, еще словно бы не отделившееся от жизненного опыта — своего материнского лона. Это — знание живое, чуждое книжной умозрительности, представленное не в форме отношения мысли к бытию (философия), но в форме самого бытия. Это — готовое знание, непосредственно данное глазу, уху, рукам, минуя ступень абстрагирования.

«Гносеология» для Тютчева не характерна; он — поэт «онтологический», бытийный; он — мудрец, не отделяющий мысли от опыта. Скажем, невозможно не заметить той неотвратимости, с какой в стихах его за «днем» следует «ночь» («тьень») или наоборот. Впрочем, вот строка, где, на первый взгляд, закономерность эта не срабатывает:

В ночи греха, на дне ужасной бездны... («К. Н.»)

Здесь и впрямь **семантический «день»** отсутствует, зато — в порядке эстетической компенсации — он сохранен фонетически («на дне», «...дны»). Неумолимое взаимное уравновеши-

<sup>11</sup> Ср.: Философ ранний, ты бежишь  
Пиров и наслаждений жизни,  
На игры младости глядишь

С молчаньем хладным укоризны. (ПСС, т. 2, стр. 70).

<sup>12</sup> Ср.: Ист. (ория) уездного нашего города для меня удобнее, но она не была занимательна ни для философа, ни для прагматика и представляла мало пищи красноречию.

<sup>13</sup> Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Том II. М., 1965, стр. 356. Выделено нами — С. В.

<sup>14</sup> И. Гончаров. Избранные произведения. М., 1950, стр. 718.

вание «дня» и «ночи» дает основание говорить об органической сращенности «объекта» и «философии», т. е. мысли о роковой неизбежности смены времен. «Философия» выступает в данном случае как принцип связи элементов бытия **внутри самого бытия**. Следовательно, это и вовсе не философия, но иллюзия, некое подобие ее, имитация. Поэзия Тютчева предоставляет в наше распоряжение целую систему такого рода имитирующих форм; вскрыть их подлинную (**нефилософскую**) — природу и функцию — значит, **от противного** определить и оценить истинную художественную оригинальность тютчевской лирики. Поскольку основой всякой философской системы или всякого философствования является **отношение мысли к бытию**, постольку мы и сосредоточимся прежде всего на описании тех элементов поэтического сознания Тютчева, которые имитируют **это отношение**.

Тут сразу же приходят на ум тютчевские предлоги проникновения — «под», «чрез», «за», «из-за», многочисленные «в», фиксирующие движение внутрь, вглубь, и, пожалуй, один из излюбленных и наиболее содержательных предлогов в лирике Тютчева — «сквозь». Дело в том, что взгляд Тютчева постоянно куда-то проникает, что-либо пронизывает, его художественная мысль как будто движется к изнанке, ко второму, скрытому плану, по ту сторону наглядности (сквозь ресницы — огонь желанья, сквозь зелень — кровь и т. д.). Это-то «сквозь» и создает иллюзию философской гносеологичности: сквозь **явление** проникаем **в сущность**. Меж тем подлинная художественная оригинальность Тютчева состоит в том, что он **никуда не проникает**; его «сущность» так же наглядна, конкретна, пластична, как и его «явление». То, что можно было бы отнести из тютчевского тематическо-предметного репертуара к мистико-трансцендентным мотивам (например, шевелящийся хаос), обладает потрясающей пластической достоверностью и жизненностью и, следовательно, **художественно** вводится в круг чувственно созерцаемых вещей. Оттого-то в ситуации «внешнее—внутреннее» у Тютчева бездна парадоксальных неурядиц. Ну, хотя бы это: таинственно не то, что скрыто, а то, что раскрыто; не смутное, но ясное и явное. Вот два почти соседствующих пассажа из «Коринны», над которыми склонялся Тютчев.

Первый пассаж — рассказ о том, как, осмотрев гробницы, Коринна и Освальд возвращаются берегом Тибра домой. Их поражает противоречие между былым великолепием этой реки, некогда по обеим сторонам украшенной роскош-

ными дворцами, и нынешней ее пустынною и непоэтичностью. Воды Тибра теперь «свинцово мутны». «Прекраснейшие сокровища искусства, чудеснейшие статуи были брошены в него и исчезли в его волнах. Кто знает, не отведут ли когда-нибудь в сторону русло Тибра, чтобы их разыскать? При одной мысли о том, что лучшие создания человеческого гения, быть может, лежат здесь так близко от нас, и кто-то другой, более зоркий, чем мы, быть может, увидит когда-нибудь их сквозь воду, испытываешь неизъяснимое волнение...»<sup>15</sup>

Этой ситуации Тютчев творчески **не заметил**.

А вот — второй пассаж, приковавший к себе его внимание и затем художественно «исполненный» в стихотворении «Ma'aglia»: «Нездоровый воздух словно идет приступом на Рим: с каждым годом он завоевывает себе все большее пространство... Коварное действие вредоносного воздуха не дает себя знать никакими внешними признаками: когда его вдыхаешь, он кажется чистым и очень приятным, земля щедра и обильна плодами, прелестная вечерняя прохлада успокаивает после дневного палящего зноя, но во всем этом таится смерть!»<sup>16</sup>

Почему же именно этот пассаж взволновал Тютчева? Что нашел в нем Тютчев родственного своей творческой натуре? Дело в том, что первая ситуация физична, оптична: надо напрячь зрение, чтобы увидеть сокровище, некогда погребенное и ныне покоящееся на дне Тибра; надо за внешним разглядеть внутреннее. Вторая же ситуация позволила Тютчеву реализовать один из важнейших принципов его поэтического мирозерцания — **принцип снятия отношения**. «...во всем этом таится смерть» — слова эти приобретут у Тютчева обычную для него аксиоматичность: «И это все есть Смерть!». Иначе говоря, внешнее уже и есть внутреннее.

Люблю сей божий гнев!  
Люблю сие, незримо  
Во всем разлитое,  
тайственное Зло —  
В цветах, в источнике,  
прозрачном, как стекло,  
И в радужных лучах,  
и в самом небе Рима.

<sup>15</sup> Жермена де Сталь. Коринна, или Италия. М., 1969, кн. V, гл. 2, стр. 82.

<sup>16</sup> Там же, гл. 3, стр. 86—87.

Все та ж высокая,  
    безоблачная твердь,  
Все так же грудь твоя легко  
    и сладко дышит,  
Все тот же теплый ветер  
    верхи дерев колышет,  
Все тот же запах роз,  
    и это все есть Смерть!..

Специальному, философскому \проскальзыванию сквозь явление в сущность у Тютчева противостоят сквозная, непрерывная и обозримая пластичность бытия. Там, в границах этой прочной материи, — «внутреннее» столь же предельно, как и «внешнее»; «общее» столь же чувственно и наглядно, как и «частное»; они **бытийно равноправны** — принадлежат единой системе и неотрывны друг от друга — подобно полюсам, каждый из которых может существовать лишь в своей противоположности другому.

За этим — глубокая закономерность: единица художественного мышления Тютчева ни «день» и ни «ночь», а роковой союз «дня» и «ночи», «день» и «ночь» — это образ «двойного бытия», двойной образ. Парность или бинарность — общее свойство тютчевского поэтического сознания: «двойная правда», «двойное горе» «двойная бездна»... Двойную интонацию несет в себе «итак»: это и итог и начало, и колыбельность и старческая завершенность жизненного пути. Двойное состояние фиксирует синтаксическая конструкция «Еще... а...» — здесь прошлое застигнуто врасплох настоящим («Еще земли печален вид, А воздух уж весною дышит»). Пушкинское слово семантически стабильно, прочно; тютчевское — уже поколеблено, сдвинуто с семантической оси. Отсюда — возможность его двойного толкования («Молчит сомнительно Восток» — это и «молчит», «сомневаясь», и «сомнительно, что молчит»).

В системе двойной образности особое место занимают антиномические пары «дневных» и «ночных» слов. Слова «дневные» — «златотканые», информативные; «ночные» — оттуда, из шевелящегося хаоса, смутные и тревожные. Обычно это те же «дневные» слова, только вздрогнувшие, оцепеневшие, сведенные судорогой: ветер, глас, огонь, стебель и др. Эта неполногласная архаичная форма включает в себе ощущение грозной и губительно-потаенной мощи. И потому, по законам тютчевской «грамматики», в строке «Вдруг ветер

подует, теплый и сырой» «теплота» осложняется агонической, судорожной сжатостью «ветра». Приплюсуйте к этому грозное «вдруг», и вы получите картину тревожного неблагополучия.

Слова «дневные» — механичны, слова «ночные» — органичны, духовны. «Звезды на небе сияли» — это доступно визуальному наблюдению; «звезды чистые горели» — это уже скорее внутреннее видение. Точно так — как «механика» и «органика», внешнее и внутреннее, — соотносятся «пламя» и «огнь» («огонь»). Это художественное различие наметилось у Тютчева не сразу, — в некоторых ранних его вещах оно и вовсе отсутствует (см., например, «К. Н.» — «Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет» — 1,11). Эволюция тютчевской образности привела к формированию устойчивых поэтических антиномий, к закреплению за сходными (или родственными) словами комплексов полярных ощущений; фонетическое и семантическое сходство слов («ветер» — «ветр») позволяет острее пережить их психологическое различие.

Несомненно, тютчевская художественная дуальность отнюдь не является чем-то случайным, субъективно-личностным; ее истоки и предпосылки следует искать также не в натурфилософской «двойности»<sup>17</sup>, но прежде всего в социально-исторической действительности. Тютчев глубоко осознавал расколотость, дисгармоничность современного ему мира, где «в страшном раздвоенье... жить нам суждено» (II, 234). В «истории нового французского общества» взгляд его подмечает распадение прежней цельности — «душа Франции раздвоена», и самое страшное состоит в том, что раздвоение это стало естественным, нормальным состоянием<sup>18</sup>. Тютчев настойчиво подчеркивает, что речь идет о глубочайшем разладе, захватившем самые интимные уровни социальной и политической практики человечества, о процессах трагически-необратимых. Двойная тютчевская образность пластически удостоверяет существование этой расколотости: двоemiрие изображается как состояние мира. Мы имеем здесь дело, следовательно, не с романтическим разладом между идеалом и действительностью, а с разладом внутри действительности. И по этой-то причине Тютчев — не романтик, но реалист.

<sup>17</sup> См. Ю. Тынянов. Пушкин и Тютчев. В кн.: Архаисты и новаторы, стр. 361—362.

<sup>18</sup> Ф. И. Тютчев. Папство и римский вопрос. В кн.: Полное собрание сочинений Ф. И. Тютчева. Под редакцией П. В. Быкова, СПб., 1913, стр. 320, 321.

причем реалист чистых кровей и самой что ни есть толстовской закваски.

Двойная образность имитирует структуру абстрактно-мыслительного, гносеологического обобщения: там, где «мизерное» выступает в паре с «мировым», **пластическая всеохватность «мирового»** создает иллюзию **философской всеобщности**. Это — одинокий «тонкий волос» паутины на «праздной борозде» и — опустошенная осенняя огромность природы; одинокий «мертвый стебель» и — земля; незащищенное «Я» и — «всеобъемлющее море»; челн и — «пылающая бездна» (1, 29); звезда и — огромное небо (1,105) и т. п. Либо: двойная образность имитирует схему силлогизма — мы явственно обнаруживаем те единичные последствия, к каким приводит работа мира, целого, вселенной. Нечто колоссальное, космически-грандиозное нередко порождает у него какую-нибудь малость — океан выбрасывает на берег жемчужину или щепку; из непроглядной осенней тьмы выходит золотой дворцовый купол (1,177); дрожжевая атмосфера предгрозья выплескивает две девичьи слезы (1,60); словно посовещавшись в минуту бедствия, «лесные исполины» приносят в жертву обезумевшей стихии желтый лист. Этот «первый желтый лист», крутясь, слетающий на дорогу, — точно логический вывод из летней бури — из предметной реальности.

Для нас бесспорно: одно из самых привлекательных свойств великой, классической русской литературы состоит в том, что она неутомимо и подвижнически выводила страждущий человеческий дух из оскорбительной узости казенного, официального существования на вольные вселенские просторы. Это — и «мировые линии» Достоевского, и «мир» Льва Толстого, и гоголевский парящий идеал — «тройка», и чеховская тоска по дали и шири.... На этой традиционной линии расположен и тютчевский «космизм» — «планета» Тютчева. Подчеркиваю: тут речь идет не об Эльдorado или Телемском аббатстве, то есть пространственных, физических моделях идеального общественного жизнеустройства. Речь об иной, нездешней системе мышления, иной, —нефилософской!— культуре поэтического восприятия и переживания бытия. Эта оригинальнейшая форма художественного видения едва ли не с графической резкостью заявляет о себе в той сфере, которая, несомненно, образует лучшую часть наследия великого лирика — в сфере пейзажа.

Необходимо сразу же отметить: литература о Тютчеве изобилует разноречивыми трактовками его «природы». В одном

случае — это природа олицетворенная, подражающая человеку, яркой и напряженной его активности, участвующая во всех его «радостях и горестях»<sup>19</sup>; в другом — это «живой и одушевленный мир», совершенно непосредственно данный поэтическому созерцанию<sup>20</sup>; в третьем — это полная параллель к состоянию души<sup>21</sup>, аналогия с сознанием человека<sup>22</sup>. Сопоставляя аксаковскую и тютчевскую манеры пейзажного письма, Аполлон Григорьев в свое время отметил у Тютчева способность следить «природу в тонких, неуловимых ее явлениях, с привязанностью ребенка к няньке, с каким-то суеверным обожанием»<sup>23</sup>.

Уже сейчас можно попытаться уловить в этих подходах одно общее свойство: природа для Тютчева — объект художественного воспроизведения, то есть нечто предлежащее сознанию поэта. Различные точки зрения Григорьева и, скажем, Райнова в этом смысле носят количественный характер; Григорьев настаивает на тонкой нюансировке тютчевских пейзажей, на присущем Тютчеву чувстве неуловимого; Райнов же говорит о тютчевском природовидении в целом, об общей гносеологической его ориентации — безотносительно к объекту и качеству наблюдений (остроте зрения, кругозору, цепкости взгляда и т. д.).

Отвлекаясь от частных, можно заметить, что, как правило, тютчевская «природа» трактуется в духе аллегоризма, — за образами ее отыскивается, по словам Юрия Тынянова, «другой ряд»<sup>24</sup>. Ну, конечно же, в поэтическом наследии Тютчева нет-нет да мелькнет стихотворение, соответствующее этой тыняновской формуле. Однако в целом эволюция творческого мышления Тютчева сопровождалась постепенным преодолением аллегорической соотнесенности природы и человека. Так, в одной из ранних тютчевских миниатюр «В толпе людей, в нескромном шуме дня», состоящей из двух

<sup>19</sup> Т. Райнов. Духовный путь Тютчева. Петроград, 1923, стр. 14.

<sup>20</sup> С. Франк. Космическое чувство в поэзии Тютчева. «Русская мысль», Ноябрь, 1913, стр. 10.

<sup>21</sup> В. Я. Брюсов, Ф. И. Тютчев. В кн.: Полное собрание сочинений Ф. И. Тютчева, СПб, 1913, стр. 44.

<sup>22</sup> В. В. Гиппиус, Ф. И. Тютчев. В кн.: От Пушкина до Блока, стр. 218.

<sup>23</sup> Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 246.

<sup>24</sup> Ю. Тынянов. Вопрос о Тютчеве. В кн.: Архаисты и новаторы, стр. 377.





Таким образом, Тютчев — реалист не только в литературоведческом и вообще современном значении этого слова. Он — «реалист» и в философском, средневековом смысле: духовное («универсалии») у него столь же объектно, как и материальное. Материя и дух утрачивают статус **отношения**. Они включаются в неизмеримо более широкое, всеобъемлющее поле, где духовность — это та же, только **изнеможенная** материальность. Изнеможение у Тютчева — ускользающий край, «последний дойм» телесной субстанции (изнемогают движение, радуга, человек).

Эта идея убывающей материальности, идея трансформации материи в дух уже волновала поэтическое воображение Державина. Вспомним один из лапидарно-мощных взлетов его одической мысли:

Я связь миров повсюду сущих,  
Я крайняя степень вещества;  
Я средоточие живущих,  
Черта начальна божества («Бог»)

Но у Державина процесс трансформации материи в дух выступает в качестве локального, разового, вполне конкретного объекта художественного изображения. Державин буквально показывает черновую работу бога: завершив тоздание вещественных «тварей», он приступает к созданию небесных «духов». У Тютчева же процесс трансформации материи в дух приобретает еще и методологический смысл, захватывает строение самой художественной мысли. Тютчев творчески оспаривает романтическое «двомирие», лишая материю и дух фланговости, **жесткости отношения**, всякий раз вовлекая их в совместное, единосистемное функционирование. Не метафорически, а вполне реально сумрак у него льется в душу, локон играет с незримой мечтой, светлая мечта соседствует с запахом «синели», морская пена врывается в сновидение, сны объемлют землю, думы витают над спящим городом и т. д.

Повторю еще раз: ни человек не подражает у Тютчева природе, ни природа — человеку. Просто в разных точках всеохватного бытия, элементами которого являются человек и природа, действуют одни и те же закономерности:

Дума за думой, волна за волной —  
Два проявленья стихии одной (1, 137).

И это — не уподобление думы волне, но именно **единорядность их**. На общей, непрерывной линии бытия «располага-

ются» гром, гром и страсть («Глоэзия»); дева, воздух, роза, стрекоза, туча, молния — равноправные «персонажи» предгрозовой драмы, и потому-то процесс накопления бродильных сил, начатый в природе, естественно продолжается в человеке:

Жизни некий преизбыток  
В знойном воздухе разлит,  
Как божественный напиток,  
В жилах млеет и горит! (I, 59)

Тютчевские сны, дремота, веянья, колыханья, шорохи — это полуматерия, полудух, своеобразные формы примирения и совмещения, словом, сосуществования духа и материи. И тут он бесспорно оригинален. Например, у Баратынского в стихотворении «Последняя смерть» (1827) запечатлено некое пограничное состояние — видение, картина беспощадно-мрачного будущего.

Есть бытие; но именем каким  
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;  
Меж них оно...

Баратынский, таким образом, фиксирует некое **третье** состояние, как выясняется в дальнейшем, болезненно-смутное, призрачное, неуправляемое, расположенное в зазоре между реальностью и сном. Подобным же образом у Хомякова заря — это **третье** состояние природы, «вечная граница», «меж ночью и днем», то есть нечто существующее **наряду** с днем и ночью («Заря», 1829 г.).

Не то у Тютчева. Здесь ночь «Царит себе, не сознавая, Что вот уж встrepенулcя день» (1,180), а запад и восток не только разъединены в пределах обозримого неба, но и едины в масштабах космоса, ибо едино солнце (1,95).

У Фернана Леже есть такой рисунок: легкий, струящийся силуэт Моны Лизы и — чуть поодаль — связка металлических ключей. Органической — природной — цельности и «непрерывности» человека противостоит созданный человеком дробный, механический мир вещей. Нам, зрителям, приказано пережить ощущение жестокой жесткости, боль, причиняемую Джоконде металлом. Но именно в акте переживания боли мы «освобождаем» Джоконду от бремени ее собственной вещественности: в поединке с металлом силуэт ее обретает грациозную эфемерность, граничащую с духовностью.

Вот так же у Тютчева утрачивает материалность и обретает достоинство мысли или чувства, скажем, «младенческая» девичья нога, коснувшись «обломков груди вековой», тень, трепетно скользнувшая по мрамору, и т. д. Коллизия материалов проникает и в стилистику.

ЛавРов стРойных коЛыханье  
ЗыбЛет воЗдух гоЛубой...

Энергичные взрывные «З» — словно ножевые удары, нанесенные тонкой сонорной материи. И оттого сама она, эта материя, воспринимается уже не столько как **обозначение чувства**, сколько непосредственно как чувство — живая духовная реальность.

\* \* \*

Итак, человеческое и природное в лирике Тютчева — не параллельные, взаимодействующие ряды, но единый бытийный ряд, единое поле. Вот почему тютчевские образы природы воспринимаются как репортаж «оттуда», изнутри, с территории самого бытия, с «места событий», где резче обозначены контуры предметов, свежей и чище краски, — словом, где как бы отсутствует расстояние между глазом и объектом — линза «отношения».

Может показаться, что принципу «единорядности» противоречит откровенно параллелистичное строение некоторых тютчевских миниатюр. В первую очередь тех, где уподобление человеческого природному (или наоборот) словно бы санкционируется и узаконивается повелительным авторским «так» (в смысле («например»)). «...Так и в груди осиротелой» (1,58); «... Так иногда, осеннею порой» (1,109); «... Так, весь обвеян дуновеньем» (1,223).

Суть дела, однако, в том, что ожидаемое и реальное содержание дублета в подобных случаях не совпадают: **принцип параллелизма оспаривается принципом развития**. Повелительно-иллюстративное «так» либо адекватные ему синтаксические конструкции тут-то и обнаруживают свою подлинную природу: они — атавистический след исчезнувшей художественной формации — классицизма и особенно «просветительского» реализма с их дидактическими, сопоставительными фигурами и прочими подобными пристрастиями.

Как неожиданно и ярко,  
На влажной неба синеве  
Воздушная воздвиглась арка  
В своем минутном торжестве!  
Один конец в леса вонзила,  
Другим за облака ушла —  
Она полнеба обхватила  
И в высоте изнемогла.  
О, в этом радужном виденье  
Какая нега для очей!  
Оно дано нам на мгновенье,  
Лови его — лови скорей!  
Смотри — оно уж побледнело,  
Еще минута, две и что ж?  
Ушло, как то уйдет всецело,  
Чем ты и дышишь и живешь (1, 204).

С точки зрения «традиционной» поэтики, здесь ничего проблематичного в плане восприятия нет: печально-кратковременная жизнь радуги напомнила человеку кратковременную яркость его собственных идеалов и влечений. Такое восприятие, несомненно, гносеологично: всматриваешься в явление — проникаешь в сущность. Ситуация познания очерчена твердым контуром: с одной стороны, на одном полюсе, «здесь» — следящий глаз; на другом, «там» — созерцаемая картина. План сознания и — план бытия.

И все-таки, если попытаться отомкнуть эту миниатюру тютчевским «двойным» ключом, если прочесть ее на языке «онтологической» художественной системы, многое покажется в ней иным, предстанет в ином свете. Обнаружится, например, что вторая строфа — вовсе не «человеческая» параллель к первой, «природной». Она — продолжение и развитие общей темы в другой, именно «человеческой» точке бытия. Слово «изнемогла», расположенное на стыке строф, как раз осуществляет переход от материи к духу, от природы — к человеку. Первая строфа величественна, монументальна, покойно-архитектурна. Это — кладка мраморных плит. Четыре однотипных глагола, планомерно венчающие 5—8 стихи (вонзила, ушла, обхватила, изнемогла), создают атмосферу сосредоточенного, расчлененного на простейшие акты, высокого деяния. Все силы и средства — метрические, поэтико-синтаксические и интонационные — брошены здесь на важнейший участок художественного содержания — на торможение стихового темпа

(около 10 пиррихийев, утяжеляющие инверсии, неспешная лексика и т. д.).

Во второй строфе — дробность, суета, лихорадка, погоня за благами. Так и кажется; радугу расхватывают — цепкими, загребущими пальцами! — по цветам, полутонам, по оттенкам... Лови! лови! Смотри! минута! две! «Односторонняя» (на правом фланге) и монолитная глагольность первой строфы словно расщепляется, изнемогает, двоятся во второй (лови — лови; смотри — поблденело; ушло — уйдет; дышишь — живешь). Мелькают уточнения, ощущается приближительность знания. Многоцветно-цельная радуга рассыпается на суетливые, жадные жесты потребителей красоты. Величавую кантилену, дважды мелодически опоясывающую первую строфу, сменяет ритмическая одышка, дистония. Это напоминает другой тютчевский шедевр — «И гроб опущен уж в могилу», где живое сочувствие и скорбь об умершем, то есть внутреннее, органическое состояние, подменено голым любопытством — внешним, механическим участием, трусливым приглядыванием к тайнам смерти:

..И все столпилось вокруг,  
Толкуются, дышат через силу,  
Спирает грудь глетворный дух...

Вот так же в миниатюре о радуге — повышенная дискретность речи, толчея слов, дробность бытия, распавшегося на выкрики, гонка впечатлений — все это симптомы «механизации» жизни, утраты ею былой цельности и монолитности — распадение аспектов, как говаривал Гегель. Стихотворение Тютчева — именно о трагической гибели красоты, о неумолимом, роковом расторжении связей внутри бытия — о цельности, сначала изнемогшей, а затем деградировавшей до степени механической взаимоотноженности компонентов.

Что тютчевские миниатюры, за редким исключением, не параллелистичны, об этом свидетельствует и самый принцип внутреннего их строения. С одной стороны, Тютчев не узнает, но уже знает; его слово аксиоматично, итогово и непреложно. Отсюда — острое ощущение предела, регламента, порога («край земли», «последний час природы», «край вершины», «мета» и т. д.), разного рода зовы и призывы, обозначающие границу стремлений («всембгущий призыв», «роковой призыв»). Отсюда же поразительное чувство формы, гармонии и симметрии. С другой же стороны, именно в заданных пределах, внутри аксиоматичного знания, Тютчев осуществля-

ёт реалистический принцип самодвижения жизни. Это напоминает античную «героическую» ситуацию: индивид свободен — в границах, положенных его самодетельности Судьбой. Иначе говоря, он свободен в той мере, в какой реализует Судьбу.

И теоретически, и творчески проблема самодвижения бытия волновала Тютчева постоянно. Вот — камень у подножия горы; любопытно,

Сорвался ль он с вершины сам собой  
Иль был низринут волею чужой? (1, 50).

Вот — Гете, лучший «лист» на «древе человечества»; его величие в том, что он не был сорван, но, полностью завершив свое внутреннее развитие, «сам собою пал, как из венка!» (1,49). Тютчевская «природа» располагает собственными жизненными ресурсами; она не подчиняется игре «внешних, чуждых сил» (1,81). Деревесный лист или плод в чреве будущей матери развиваются самосильно — садовник или волшебник тут ни при чем! (1,81). Весеннее половодье красоты и свежести послушно «своим законам» (1,96). Каждый миг бытия — это начало бытия; у природы нет прошлого, жизнь ее «вся в настоящем разлита» (1,97). А прошлое — это костыль, подпорка, лишаящая самостоятельности. И человеку надлежит усвоить этот принцип внутренней независимости — стать «самовластным» (1,97); гордым и свободным.

В методологическом плане, пожалуй, наиболее содержательна у Тютчева такая художественная форма самодвижения жизни, как **выведение** — эстетический способ фиксации **непрерывности бытия**. Здесь имеется в виду закономерность, в соответствии с которой либо последующее непосредственно выстраивается из предыдущего, либо вся миниатюра — фонетически, семантически, лексически, интонационно-метрически — вырастает, выводится из некоторого исходного комплекса звуков или значений. Если вспомним, что оригинальность художественной позиции Тютчева определяется спецификой **устного исполнения**, нам покажется вполне естественной доминирующая роль в принятой им системе выведений фонетического фактора. Звуковое эхо, звуковые повторы, звуковая перекличка фрагментов, звуковое развитие темы и т. д. — все это из поэтического арсенала певца-сказителя, апеллирующего не столько к глазу, сколько к уху аудитории и, следовательно, вынужденного всякий раз фонетически скреплять детали, строки, строфы и еще более крупные повествовательные

блоки — части целого. В стихотворении «Вот бреду я вДОЛЬ БОльшой ДОроги» слово «вдоль» дает жизнь, выводит из себя два последующих слова, делится. В другом случае — «И грОБ ОПУЩен УЖ в могилу» — происходит своеобразная цепная фонетическая реакция: из «грОБ» выводится «ОП», из «опУЩЕн» — «УЖ». В третьем — из двух звуковых частиц формируется новая, более объемная — например, «неБЕСную лаЗурь» порождает «БЕЗумно» («Как весел грохот летних бурь»). В знаменитом «Я ВСтретил ВаС и ВСе бывшее» психологически напряженное «вас» (вместо давнишнего «ты» — «Стояла ты, молодая фея», это о той же Крюденер, только после «вековой разлуки») задает фонетический тон всему стихотворению: «в» и «с» движутся, то сходясь, то разбредаясь по сторонам, все дальше от своего истока.

Обостренное чувство формы не только не препятствует художественной реализации принципа самодвижения жизни, но, напротив, даже благоприятствует этому: чем жестче общий контур, тем ощутимей отклонения от него. В тютчевском репертуаре «Сон на море» — одно из наиболее «жестких» и вместе с тем одно из самых «вольных» сочинений. Оно открывается фабульной информацией: «И море и буря качали наш челн». Появлению лексического качания («качали») предшествует качание синтаксическое — синтаксис опережает и предвещает лексику: «И море и буря...». Ситуация качания захватывает фонику:

... Но над хаосом звуков носился

мой сон.

Болезненно-яркий, волшебнo-немой;

Он веял легко над гремящею тьмой.

Обратим внимание на клаузальные фланги: мой—немой—мой. Слово: да—нет—да. Фонетическое качание порождает импровизационность, качание смысла, способствует — в контексте всей миниатюры — созданию атмосферы неразличения сна и яви.

Итак, оригинальность тютчевской художественной концепции «человек — природа» — в ее принципиальной негносеологичности: и мыслящий дух и «натура» — на равных правах — располагаются в плоскости бытия. И потому процесс, начинающийся «здесь», в «человеческом», естественно продолжается и завершается — по закону непрерывности — «там», в природном. Или наоборот. Следовательно, сам он, этот процесс, представляет собою более высокую, всеохват-

ную ступень целостного бытия, нежели каждое из участвующих в нем качеств.

В этой особой, безотносительной форме сращения природы и человека, в поисках высшей цельности сущего, а во все не в изображении снятых высей и пылающей мировой бездны и проявляется прежде всего **космичность** тютчевского сознания. Иначе говоря, Тютчев «космичен» не по объекту изображения (скорее это можно было бы сказать о Ломоносове, о Державине), а по способу изображения объекта, по форме переживания. Порыв к небу, к стерильно-чистой «тверди благодатной» — это динамический образ расширяющегося чувства, тоски по иной, «божеско-всемирной» полноте общения, отказ от инерции «жизни частной». Словом, тютчевский Космос, как и дантовский Небесный Рай, не «там», но «здесь»; это художественная модель идеала свободного, безграничного развития духовных и душевных сил человека, в муках преодолевающего узость своего социального «функционирования». Вот этот живой, универсальный идеал, завладевший всем объемом личности, а не славянофильская доктрина как выражение единственно философской или политической ее ориентации, изнутри руководил художественными побуждениями Тютчева, формировал идейную атмосферу его лирических миниатюр.

Когда Тютчев обращается к сумраку с мольбою: «Дай вкусить уничтоженья», он повелительно указывает не на жажду **личного небытия**, но на жажду **познания личного небытия**, — ему любопытно вообразить, нафантазировать и лабораторно пережить такую систему человеческих связей, которая представляет собой не скопище торчащих, разросшихся «я», но великое в своей монолитности, цельное, непрерывное поле людской солидарности. Панславистская концепция Тютчева — лишь ограниченное, метонимическое выражение, понятный перевод этого глубочайшего влечения духа на язык текущей мировой повседневности. Это — та самая «мысль изреченная», которая, согласно Тютчеву, «есть ложь», ибо, выступая наружу из «шевелиющихся» недр субъективности, она неизбежно оставляет там, позади, за собою свою колыбельную цельность и органическую сопричастность безмерной полноте жизни.

Идея расширения сферы человеческих взаимосвязей и чувствований получает у Тютчева не философское, но пластическое выражение — как образ безгранично расширяющегося пространства. Здесь центробежность, экстенсивность самой



художественной материи создает иллюзию ее **предельной всеобщности, философичности**, и пресловутый «космизм» — всего только крайнее проявление этой тенденции. Порыв от земли («густого слоя») к небу, влечение ввысь, к ослепительной чистоте — типично тютчевское состояние. Его творческий путь начинается с акта «вознесения» над «должным миром» (II, 17) и завершается восхождением на вершину времени:

И я теперь на голой вышине  
Стою один, — и пусто все кругом (1, 224).

Любопытная деталь. В шести случаях из десяти Тютчев-переводчик «обогащает» оригиналы образами неба; зато во всех четырех случаях, где «небо» упомянуто в оригинале, оно сохранено и в переводе.

Чем выше тютчевское небо, тем оно ближе, духовней, родней; чем ниже — тем дальше и физичней. Когда же между небом и землей исчезает интервал, когда «небесный свод» сливается с пламенными песками (1, 34) или свинцовый небосклон нависает над головою (1, 92), тогда воцаряется «безумие», «холод», «беспамятство»; пространство между землей и небом превращается в узкую щель для крика о боли и спасении.

Однако образ физической «неизмеримости» бытия — безгранично расширяющегося пространства — движется в тютчевской лирике в формах не столько прямого, сколько относительного отражения.

Тютчев разворачивает и удлиняет пространство, промеряя его сначала сверху вниз («Внизу, в тени, шумел Дунай»), а затем снизу вверх («И на холму, там, где, белея, Руина замка вдаль глядит, Стояла ты ...»). Словно растягивая космическую материя, немисливо напрягая мощные гигантские тела, светлые звезды приподнимают тяготеющий над человечеством «небесный свод» (1, 16), чтоб «легче и вольней» дышалось на земле людям! Пространство глыбится, вздымается и, точно гром, откатывается во все стороны в тот момент, когда могущественное побеждается еще более могущественным, когда «под незримую пятой» невидимых гигантов сгибаются и никнут «лесные исполины» (1, 140).

Эта упругая, грозная тютчевская вселенная «ходит и дышит», непрерывно расширяясь, дразня испытующее око обманной прочностью и завершенностью своего контура, призывая читателя к усвоению смещенных, неевклидовых форм бытия, парадоксальных ситуаций и нелинейных связей. По-

добно Архимеду, Тютчев то и дело ищет точку опоры за пределами обитаемого пространства (см. «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» — «Вот тот мир, где жили мы с тобою», а также «Последний катаклизм», где с позиции бога мы созерцаем отражение бога в воде, захлестнувшей «все зримое»). Для него эта физическая точка опоры — поэтическая точка обзора или «точка» лирического высказывания о мире и человеке. С высоты этой «нездешней», расположенной вне привычной и дозволенной системы мышления, точки наиболее ясное оказывается наиболее таинственным, разлука — более естественной, чем встреча; зелень — безжизненной, ибо рабски прикована к ветвям, а сухие желтые листья — жизнеспособными, ибо летучи. Тютчев пробуждает и воспитывает интерес к «эксцентричным», размещенным вдали от семантической оси слова вторым и третьим его значениям<sup>25</sup>, развивает культуру восприятия дальних связей, разлучая, прославляя деепричастными и причастными оборотами узловые элементы высказывания («**Когда**, взметая прах летучий, **Гроза**, нахлынувшая тучей, **Смутит** небесную лазурь»), особым образом формируя поэтическую материю своих миниатюр. Стихотворение «Кончен пир, умолкли хоры» состоит из двух десятистишных строф. Первая воспроизводит картину опустошения — грубого потребительского ритуала. Монотонно следуют друг за другом механические движения, автоматизмы. Смежная рифмовка создает ощущение убогости ассоциаций, затверженности и оупляющей близости элементов повествования:

Кончен пир, умолкли хоры,  
Опорожнены амфоры,  
Опрокинуты корзины,  
Недопиты в кубках вина,  
На главах венки измяты...

Все здесь наружно, физично. На сравнительно малой стиховой площади сосредоточено десять глагольных и отглагольных форм — строфа туго нафарширована ими, подобно тому, как нашпигованы земными благами захмелевшие потребители вин и яств. Механично время: «Ночь достигла половины», и стихотворение достигло половины. Это — время часовой стрелки, а не живой души; точность, но не чуткость. Мутными глазами увидены звезды; они — «сияли» (банальность, штамп). Сияние — свет, излучаемый поверхностью. Во второй строфе звезды увидены не внешне, но внутренне, и потому они

обретают чистоту, и потому **горят**. Эта строфа построена в форме восхождения, или — лучше — вознесения к космической непорочности. Она поднимается по ступеням ввысь:

Как над беспокойным градом,  
Над дворцами, над домами  
... Как над этим дольным чадом...

И сразу же усложняются связи между элементами — исчезает грамматическая глагольность (здесь всего лишь один глагол — «горели»), «механика» уступает место «органике». Резко увеличивается расстояние между рифмующими словами (1, 6, 9; 2, 5, 10). Чтобы «созвучно» сблизить их, свести, надо напрячь внимание; взгляд то и дело окидывает пространство строфы снизу вверх (от «земли» — к «небу»), подыскивая фонетических партнеров для каждой очередной клаузулы. В толчее материальной предметности (амфоры, корзины, кубки и проч.) — локтевые контакты, бедная и линейная простота сосуществования; в «горнем выпрешенном пределе» — сложная ассоциативность, динамика «далековатых» связей, поиск, импровизация...

На тютчевской «планете» опробуются иные, нетрадиционные способы соединения звуков, красок, иные формы взаимодействия органов чувств. Словно экспериментируя, Тютчев отделяет изображение от звучания (над «хаосом звуков» — яркий, но немой сон; безмолвие — в «царстве теней», глухонемые демоны — зарницы и т. д.); его специально занимают ситуации оцепенения и онемения («гаснет цвет», «звук немеет», «цвет поблекнул, звук уснул», «Ни звуков здесь, ни красок...»), он расширяет диапазон читательского мироощущения, предлагая **услышать краску** или **увидеть звук** (благовест солнечных лучей, румяное восклицание, золотое слово любви). Тютчев лишает краски статуарности, декоративной мертвенности. Его излюбленные цвета — голубой и золотой, и именно эти цвета у него семантически наименее (в трех случаях из 28) процессуальны (Тютчев скажет «белея», но не скажет «голубея»), а синтаксически накрепко привязаны к «своим» предметам (в отличие от светлого и белого). Но как раз это обстоятельство, эта первоначальная несвобода и статуарность цвета позволяют автору развернуть и реализовать свой эстетический потенциал — создать внутри художественной формы, на одном из ее участков, атмосферу динамизма, борьбы, преодоления исходной неподвижности. И «голубой», и «золотой» — стоит им появиться в лирическом «поле зрения»

— тотчас же растягиваются, оживляются метрически (за счет соседних безударных, например: «Грохочет в небе голубом»). В поэтике Тютчева художественное качество цвета не задается, а создается, сотворяется. Новый цвет возникает либо в результате химического смешения красок («тускло-рдяный», «лазурный сумрак»), либо в результате оптического их смешения («И на порфирные ступени Екатериновских дворцов Ложатся сумрачные тени...»). В последнем случае каждая сохраняет свою «автономность»; эффект смешения достигается на сетчатке читательского глаза, а не на поэтическом «холсте».

И все же организатором художественной цельности тютчевского образа является не цвет, а звук — «исполнительское» слово Тютчева прежде всего фонетично. Это следует понимать в том смысле, что звуковые частицы тут подобны меченым атомам — они окрашены семантически и воспринимаются как разносчики определенных образных значений или эмоциональных состояний.

Об организующей в поэтике Тютчева роли звуковой координаты свидетельствует ее относительная самостоятельность. Формы проявления последней чрезвычайно многообразны. Укажем лишь некоторые.

**Во-первых,** фонетические перевертыши. Так, в строке «Весна! Она о вас не знает» слова «она о вас» воспринимаются как прочитанное справа налево по слогам «весна». А «не зна» — точно озвонченное «весна». Ср. также: «МИР БЕСтелесный, слышный, но НЕЗРИМый» («НЕЗРИМ» — почти перевернутое «МИР БЕС»).

**Во-вторых,** фонетические линии. Тютчев не только гениально слышит, но и, слушая, гениально видит партитуру и особенно звуковую архитектуру стиховой речи. Так, в «Успокоении» («Гроза прошла...») звуки «з» и «с» — с одной стороны, «ж» — с другой, движутся на флангах симметричными, параллельными рядами, образуя фонетическую раму первой строфы.

ГроЗа прошла, — еще курясь, леЖал  
ВыСокий дуб, перунами сраЖенный,  
И СиЗый дым с ветвей его беЖал  
По Зелени, грозой освеЖенной.

В стихотворении «Когда в кругу убийственных забот» на левом фланге второй строфы сконцентрированы звуки «т» и «д», создающие атмосферу некоторой жесткости, затруднен-

ности дыхания и на правом ударные «о», нажимающие  
вздохи облегчения.

—  
Так иноДа, осеннею порОй,  
КогДа поля уж пусты, роШи гоЛы,  
БлеДнее небо, пасмурнее доЛы,  
ВДруг веТр поДует, теплый и сырОй,  
Опавший лисТ погонит пред собОю  
И Душу нам обДаст как бы веснОю.

Наконец, обратим внимание и на такую оригинальную тютчевскую форму звукового мышления, как **фонетическая диагональ**:

В душном воздухе молЧанье,  
Как предЧувствие грозы,  
ЖарЧе роз благсуханье,  
ЗвонЧе голос стрекозы...  
Чу! За белой дымной тучей...

Замечаем: звук «ч» («носитель предЧувствия») постепенно приближается к нам — словно угроза. Он движется справа налево: в первом стихе он на седьмом слоге, во втором — на третьем, в третьем и четвертом — на втором, в пятом — на первом.

\* \* \*

В иллюзорной философичности тютчевской лирики не в последнюю очередь повинна специфика ее ведущего жанра — миниатюры. Как это ни парадоксально, именно миниатюра оказалась здесь наиболее адекватным способом жанровой организации «космизма»: Для воплощения грандиозного понадобилось мизерное. Не есть ли это эстетически-опосредованная форма разрешения конфликта между «частным» и «божеско-всемирным»? «Самые короткие стихотворения г. Тютчева, — отмечая еще Тургенев, — почти всегда самые удачные»<sup>26</sup>. Юрий Тынянов рассматривал тютчевский «Фрагмент» как продукт разложения монументальных жанровых конструкций XVIII века. «Фрагмент», согласно Тынянову, — это державинская ода под уменьшительным стеклом, микроода, так сказать<sup>27</sup>. Сужая поле зрения, «фрагментарность» «необычайно

<sup>26</sup> И. С. Тургенев. Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева. Собр. соч. в 12 томах. Том II. М., 1956, стр. 166.

<sup>27</sup> Ю. Тынянов. Вопрос о Тютчеве. В. кн.: Архаисты и новаторы, стр. 378.

усиляет все стилистические особенности» стиха, «прежде всего, словарный, лексический колорит»<sup>28</sup>. И это на самом деле так. Однако не вследствие сжатия монументальной державинской конструкции, а в результате перестройки системы связи и отношений между элементами внутри лирического высказывания. Миниатюра — это карлик, в котором угадывается великан. Но не в том дело, что карлик — это ужатый или сплюснутый великан. Речь о другом: **у карлика великаньи повадки**. Ближайший пример — противоречие между библейской неторопливостью, с какой нередко приступает Тютчев к повествованию («Есть в осени первоначальной...», «Есть в светлости осенних вечеров...» — это рассказы о мире, о бытии), и крайне ограниченной графической площадью повествования (12 строк). Интонация обещает эпопею, а «площадь» дает миниатюру. Но именно это противоречие и вызывает ощущение громадности, косою сажени в плечах под тесной рубашкой. Мышцы глыбятся, медлительно, застенчиво громоздятся, кажется, не столько демонстрируя, сколько утаивая свою мощь. И это утаивание силы говорит нашему воображению об истинных ее масштабах неизмеримо больше, чем ее демонстрация.

Не уловить, не ощутить «полновесной густоты»<sup>29</sup>, колоссальной плотности тютчевской лирической материи просто невозможно — тут напрашивается сравнение с плотностью так называемой карликовой звезды: говорят, спичечный коробок вместивший в себя вещество такой звезды, завесил бы несколько тонн.

Художественное содержание «фрагмента» уплотняется и разрастается у Тютчева прежде всего за счет отсутствующих, отсеченных от текста «реалий».

И гроб опущен уж в могилу,  
И все столпилось вокруг...

Нам тотчас же дано пережить механическую монотонность, гнетущее однообразие жизни усопшего, которая, несомненно, была нескончаемо-утомительной вереницей «и». Перечислительное «и» эстетически уравнивает в правах **этот** и **тот** свет, **бытие** и **небытие**: **и жил, и умер...**

Как ни странно, предметная сгущенность тютчевского стиха в немалой степени обусловлена крайней разъятостью эле-

<sup>28</sup> Ю. Тынянов. Вопрос о Тютчеве: В кн.: Архансты и новаторы, стр. 379.

<sup>29</sup> Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева. В кн.: Урагия Тютчевский альманах. Л., 1928, стр. 11.

ментов его форма, — то же название по ним следует высказываться впрямую и самостоятельно, не дожидаясь пришествия целого. Но вот эта разязтость и способствует уплотнению целого, ибо функция отдельного значимого элемента удваивается; он дважды содержателен: сначала — резко выделившись, а затем — потеряв себя в «хоре». Тютчев утяжеляет стиховую материю за счет увеличения художественной нагрузки на единицу текста. В строке «Про древний хаос, про родимый («О чем ты воешь, ветр ночной?») второе «про» воспринимается не только как предлог, но и как приставка: «прародимый» (словно «прародитель»), — фонетика удваивает семантику строки, ее «древность». Или: «Так грустно тлится жизнь моя» («Как над горячею золой»). Здесь отказ от естественного для данных условий «длиться» заставляет читателя мысленно произнести это слово дважды, с особой — отрицательной — рельефностью. То же — на уровне мелодики.

Как тихо веет над долиной  
Далекий колокольный звон,  
Как шорох стаи журавлиной..

Замечаем: второе «как» несет в себе одновременно и собственную «сравнительность» и — по закону интонационной симметрии — сдержанную восторженность первого стиха («Как тихо...»).

Более широкое, или, пожалуй, даже всеобщее значение в системе тютчевских «уплотняющих» средств имеет непосредственная обозримость, придвинутость к читателю художественного смысла. Странно, но факт: один из самых глубоких лириков — весь на поверхности. Содержание его поэтических откровений не гнездится где-то там, в недрах текста, но прямо адресуется нашим органам чувств, буквально задевает глаз, ухо, руку. Отсюда — ощущение языческой, первоначальной свежести восприятия. Здесь лексика не афиширует, не рекомендует авторское мирочувствие, но прямо и непосредственно осуществляет его. Например, излюбленное тютчевское «когда» (Когда, пробившись из-за туч... (1, 128); «Когда, что звали мы своим...» (1, 175) и т. п.) — это стартовое, предгрозовое слово, по которому, точно по бикфордову шнуру, пробегает искра для грядущего взрыва, подобно тому, как другое его излюбленное слово — «вдруг» — непосредственно осуществляет мгновенное образование трещины, просвета, пролома в шевелящийся хаос — дорассветную и колыбельную цельность жизни.

В стихотворении «Песок сыпучий по колени» сыплются не только смыслы, но и сами слова, их выражающие:

Мы едем. Поздно. Меркнет день...

В другом случае содержание непосредственно опредмечивается в синтаксической форме:

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами (1, 29).

Эта словосочетательная конструкция — своего рода синтаксический хиазм — чертеж замкнутости.

В третьем случае художественный смысл овеществляется фонетически, и тогда мы слышим содержание, приложив ухо к стиху:

И безНА НАм обНАжеНА.

Настойчивое, упрямое «на» промеряет и углубляет бездну: это — ступени, вырубленные в ее невидимых кручах.

Наконец, в четвертом случае непосредственно-содержательным оказывается метрико-интонационный элемент лирического высказывания:

Лучом поднявшись к небу, он  
Коснулся высоты заветной... (1, 78).

Это о фонтане. Водяная струя переламывается на наших глазах — в той мере, в какой ритмически переламывается ее стиховой «двойник».

И еще — знаменитое:

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...

Лишний, сверхсхемный слог в слове «суеверней» (по правилам ямбического стопосложения следовало бы сказать «суеверней») провоцирует метрическое спотыкание речи. Это — подтягиванье усталой, больной ноги к посоху. Или — пауза, необходимая для того, чтобы слово остановилось и в почтительном молчании пропустило вперед посох.

Уроки Тютчева... Я спросил у молодого «технократа» — из числа тех парней-интеллектуалов, которые все больше для форсу прихватывают вместе с таблицей логарифмов томик Пастернака или Блока, — так вот, я спросил у него: «В чем, по-вашему, значение тютчевской лирики?» Был выдан беспощадно-кибернетический ответ: оказывается, в том, что она созвучна тяге современного человечества в космос.



А может, все-таки сперва эта лирика «созвучна» тяге современного человечества к масштабному и бескомпромиссному уяснению своего истинного призвания? Своей исторической сути?

Но даже если говорить о «тяге в космос», то и в этом случае парень оказался не на высоте. Тут ведь дело обстоит так: интерес к Тютчеву — не только следствие, но и причина упомянутой «тяги». Причина, — потому что важнейшей предпосылкой освобождения человека из гравитационных объятий Земли явилось раскрепощение его духа от привычных, «евклидовых» форм жизнедеятельности — развитие вкуса к парадоксальным, «безумным» концепциям мира и бытия. Физическому проникновению человека в космос не могло не предшествовать открытие космического в человеке. И Тютчев пришел к нам в когорте тех «великих и бессмертных», кто неутомимо совершал, и, более того, кто культивировал это открытие, раздвигая границы воображения, чувствований, искривляя оси и смещая плоскости традиционных психологических и гносеологических ситуаций, старых, добрых и вполне благополучных мыслительных стереотипов. И, может быть — главное: уча нездешнему, «инопланетному» бесстрашию и мужеству. Мы несколько не погрешим против истины, если скажем: Тютчев — один из самых мужественных русских лириков. Он испытывает человека «пропастью темной», безбожием, пугает стооком зверем, шевелящимся хаосом, апокалипсическими кошмарами; лишает укатанной дороги, насиженного гнезда, выводит на грозовые просторы мироздания, под открытое небо, лицом к лицу сталкивает с историей, человечеством, с космической неоглядностью бытия, отучает от уютных, свалявшихся грамматических форм, оглушает громом и ослепляет молнией, — словно Вергилий Данте, проводит по всем уступам земного пекла. Мучает и терзает. Чтобы спасти. Чтобы уберечь от духовной немоты, расслабленности, морального изнеможения. Чтобы вызвать к деятельной жизни, поднять со дна души потаенные ресурсы стойкости, воли к сопротивлению бессмертной пошлости людской. Не комплиментарно, не лексически, но всем строем своего искусства он поощряет в людях героическое напряжение ума и страсти, жажду саморазвития.

мые заимствования — лишь наиболее наглядное проявление этой внутренней позиции. Точно так **переводческая деятельность** Тютчева — тоже лишь частный случай и наиболее открытая форма проявления специфики его медиумического, **переводческого сознания**.

В гораздо меньшей степени, чем Пушкин или Некрасов, он — поэт словесный, поэт мысли «изреченной». Толкователь снов и видений, языка «гармонических орудий», ветра, часов, вещун, прорицатель, сказитель, он ориентирован не столько на **слово**, сколько на живое, еще не отделившееся от слова **представление**. Расстояние между словом и представлением у Тютчева минимально. С этим связано его отношение к бумаге, к самому акту материализации речи. Как известно, свои миниатюры он скорее записывал, чем писал<sup>7</sup>. Творческий процесс совершался у него обычно вне бумаги, в сфере еще не объективированных представлений. К **писанию** Тютчев относился как к **механическому делу** — резко отрицательно: видел в нем страшное зло, второе грехопадение разума и «усиление материи»<sup>8</sup>. Буквенная, пространственная дробность письма в какой-то степени ощущалась им, с его нездешней чуткостью ко всему неделимо-живому и колыбельному, как лукавая форма просачивания механической, дробной буржуазной цивилизации в сферу творчества. И этому косвенному натиску со стороны внешнего врага — «атомизма» — он объективно противопоставил внутреннюю **изуемость письма, стихию устного мышления**, где слово всеми сосудами и нервами еще сращено с живой субъективностью автора. О Тютчеве не скажешь: кабинетный лирик. Невозможно представить себе его сидящим (я имею в виду, естественно, его художественную, а не физическую позицию — например, на фотографии Робильера). Он пророчествует стоя, под открытым небом. Он — певец-сказитель, исполняющий собственные — в форме чужих — лирические «истории».

В пользу этой точки зрения свидетельствует, в частности, присущее Тютчеву живое, непосредственное ощущение аудитории, собеседника, все эти типичные для него речевые указательные движения — жестикация гида, сопровождающего инопланетные существа в путешествии по Земле: «там», «вот», «смотри», «здесь», «взглянь» и др. В художественной

<sup>7</sup> См.: К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 319.

<sup>8</sup> См.: Д. С. Дарский. Чудесные вымыслы. О космическом сознании в лирике Тютчева. М., 1914, стр. 26.