

Горы и воды Тютчева (миф и символ в лирике Тютчева)¹

Илья Георгиевич Павлов

I

И любят все живые люди
Язык их темный, но родной.

Эта вводная глава посвящена одной из наиболее волнующих и насущных проблем современного литературоведения: «Что собственно означает применительно к изучению литературы пресловутое слово “мифология”?»²

Долгое время многих устраивал традиционный ответ на этот вопрос: мифология — это сумма рассказов о «мифологических существах», каковы боги, духи, демоны и герои. Мифы «красивы», пластичны, и потому поэты и художники охотно используют их в своем творчестве. Выявление мифологических мотивов в этом случае дело самое простое: коль скоро в тексте упоминаются Зевс, Афродита, валькирии или Демон, можно спокойно говорить о мифе в литературе.

При всей своей топорной простоте эта методология имеет преимущество четкости и однозначности. Кроме того, она опирается на действительно существующую литературную традицию от Овидия до эпигонов классицизма в XIX в. Мифология играет в классицистической поэтике ту же роль, что и словесная архаика. Она неотделима от высокого, «благородного» стиля, что не исключает возможности иронического к ней отношения. Такая «декоративная» роль мифологии обусловлена тем, что она понимается как нечто донельзя далекое от реальности, от подлинной внешней и внутренней жизни людей.

Становление нового подхода к мифу происходит с начала XIX столетия и притом с особой интенсивностью в Германии. Во второй части «Фауста» Гете проходят образы греческих, христианских и простонародно-немецких мифов, каждый из которых схвачен именно в своей жизненной и менее всего книжной специфике, а все вместе складываются в новый миф уже не заимствуемый, а заново творимый. Важно отметить, что в образной системе этого нового мифа мифологемы *воды*³, *суши* и *дамбы (искусственной суши)* более значительны, чем мифологические персонажи. Миф второй части «Фауста» работает, прежде всего, как символ и, как всякий подлинный символ, органично сочетает в себе всю бесконечность возможных смыслов.

В художественной теории и практике немецкого романтизма символ и миф были важнейшими средствами выражения мира в его глубинности

¹ Подготовка текста: И. И. Павлов.

² Первая фраза статьи С. Аверинцева «Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии». — «Вопросы литературы» (далее ВЛ), 1970, № 3. Эта статья послужила основой для первой, обзорной по своему характеру главы. (Здесь и далее примечания, кроме оговоренных случаев, принадлежат И. Г. Павлову. — *Примеч. ред.*)

³ Здесь и далее курсивом передается разрядка оригинала. — *Примеч. ред.*

и спонтанности, диалектическом единстве противоположностей. «Небывалое по напряженности вникание в глубинные аспекты подлинной греческой мифологии, казалось бы, погребенной под пластами Овидиевского классицизма, происходит в поэзии Гельдерлина; его *поэтический язык* выявляет органичайшее переживание некоторых *предельно простых моделей мифа*»⁴. Другой романтический поэт и драматург, Генрих фон Клейст, часто использует мотивы античной мифологии, привнося в них глубоко личное содержание. Так, в «Пентесилее» важны не мифологические имена, а мифологическая ситуация: известное и фольклору соединение любви и убийства, брачного и бранного поединков⁵. Насколько личным был этот мотив для Клейста, свидетельствует его смерть.

Йенский кружок романтиков, в который входили братья Шлегели, Новалис, Тик и философ Шеллинг, известен не столько художественным, сколько эстетически-философским осмыслением мифологии. Миф у йенцев служит средством всеобъемлющего охвата и выражения бытия, создания его целостной и одухотворенной модели, преодолевающей противоположности субъекта и объекта, природы и духа, индивидуального и всеобщего. Пантеистические натурфилософские взгляды йенских романтиков способствовали обращению к низшей мифологии природы: к духам воды, земли, воздуха, деревьев, гор.

Неоднократно цитировалась мысль Новалиса: «Особого рода души населяют деревья, ландшафты, камни. Ландшафт нужно ощущать как тело, ландшафт есть идеальное тело для особого рода души»⁶.

В эстетической системе Шеллинга мифология имеет ключевое значение. Он пишет: «Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства... Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ (изображение. — *И. П.*) жизни и полного чудес хаоса в божественном формотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии. Она (мифология) есть мир и как бы почва, на которой только и могут расцветать и произрастать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия... Мифология есть абсолютная поэзия, так сказать, стихийная поэзия. Она есть вечная материя, из которой все формы выступают с таким блеском и разнообразием»⁷.

Шеллинг делает упор на специфически эстетическое, стихийно эстетическое *в мифе и видит в мифологии «универсум первообразов», «почву и парадигму всякой поэзии»*. Только посредством мифологии искусство, по Шеллингу, может быть внутренне изоморфным органической природной жизни. Оторванное от мифа, оно превращается в бессодержательный

⁴ С. Аверинцев, там же, с. 116.

⁵ Назвать ли эту пару «Танатос и Эрос» (Фрейд) или «Самоубийство и Любовь» (Тютчев), мифологические прообразы этих близнецов, архетипы бессознательного — одни и те же.

⁶ Новалис «Фрагменты». — Литературная теория немецкого романтизма. Л. 1934, с. 172.

⁷ Ф. Шеллинг «Философия искусства». М. 1966, с. 105–106.

унылый копиизм внешних форм, тонет в дурной бесконечности единичных явлений.

Шеллинг считает, что мифотворчество в искусстве продолжается и может принимать вид *индивидуальной творческой мифологии*. «Всякий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную мифологию*»⁸. Шеллинг указывает в качестве примера на таких поэтов, как Данте (мифология «Божественной комедии» в «Философии искусства» подробно разобрана), Шекспира, Кальдерона, Сервантеса, Гете. «Все это — вечные мифы», — говорит Шеллинг.

Поздний Шеллинг отводит мифу еще большую роль. Основная работа последнего периода его творчества называется «Философия мифологии и откровения». Главными здесь становятся не эстетический, как раньше, а исторический, психологически и теософски-мистический аспекты мифологии. Объективно оценивая идеи Шеллинга, нужно отметить, что в первых двух аспектах классик немецкой философии положил основание современным теориям мифа:

1. Шеллинг впервые взглянул на мифологию как на закономерную и всеобщую историческую ступень человеческого сознания.

2. В то же время он увидел в мифологии безотносительную с историческим временем специфическую глубинную форму мышления. Корни мифологии, считает Шеллинг, нужно искать не у древних народов, а в человеческом сознании вообще, где протекает реальный процесс теогонии (мифотворчества). В этом смысле следует исходить *не из знаний человека, а из его бытия*, из его устройства и сущности и, прежде всего, из онтологически данных *бессознательных основ психики*.

Что касается позиции классиков марксизма по этому вопросу, то можно сказать, что они не только не зачеркивали достижений Шеллинга, но во многом на них опирались. Как известно, Маркс высоко ценил поэтическую ценность древних мифов, отмечал их «бессознательно-художественный характер» и значение как «почвы и арсенала искусства», генетическую связь между своеобразием искусства и его мифологическими предпосылками.

Гораздо менее известны следующие слова Энгельса: «Я охотно признаю выводы Шеллинга, касающиеся мифологии, но в другой форме, так как я рассматриваю оба явления (политеистическую и монотеистическую мифологию. — *И. П.*) не как нечто, внесенное в сознание извне, сверхъестественным путем, а как наиболее *внутренние* продукты сознания, как нечто чисто человеческое и естественное»⁹. Т. е., критикуя мистический аспект шеллингианской теории мифа, Энгельс охотно признавал его открытие *мифологического слоя сознания*, «наиболее внутреннего», бессознательного слоя человеческой психики.

Мы так подробно остановились на концепции Шеллинга, не только следуя главной теме работы, но и ввиду огромного влияния его взглядов и их актуальности для современных теоретических дискуссий о мифе

⁸ Ф. Шеллинг, там же, с. 147.

⁹ Ф. Энгельс «Шеллинг и откровение» — К. Маркс и Ф. Энгельс, т. 41, с. 220 (разрядка моя).

в литературе. Учитывая сложность понимания мифа научными концепциями, опирающимися на Шеллинга, в том числе и марксистской (А. Гулыга), а также сложность художественного воплощения этой концепции, каковым, по нашему мнению, является и творчество Тютчева, приходится констатировать полную несостоятельность старой методологической схемы выявления мифологических мотивов «по именам».

Для того, чтобы сделать предметом достаточно строгого, неинтуитивно-го анализа мифологию в произведениях немецкого романтизма и у таких русских поэтов, как Тютчев и Вяч. Иванов, нужна принципиально иная методология. Прежде всего, необходим такой критерий «мифологичности» мотива, который, счастливо избежав пустой формальности «индексово-именного» метода, был бы столь же ясным и общеобязательным.

В этом сущность попытки К.-Г. Юнга, аналитическую психологию которого С. Аверинцев называет «суммой итогов немецкой романтики». Из сопоставления различных мифологий и фольклора, а также из своего практического опыта Юнг вынес одно убеждение: «Существуют определенные мотивы и комбинации понятий, наделенные свойством “вездесущности” — они с непостижимым постоянством выявляются не только в мифах и верованиях различных народов, заведомо не имевших между собой никаких связей, но и в сновидениях или бредовых фантазиях современных индивидов, для которых абсолютно исключено знакомство с мифологией. Существенно и то, что эти мотивы “фантастичны”, “произвольны”, т. е. не детерминированы логикой внешнего мира; объяснить эти повсеместно распространенные символические сцепления повсеместными же условиями человеческой жизни нет никакой возможности. Остается искать порождающие их закономерности в самой человеческой психике. Поэтому Юнг предположил, что бессознательное вновь и вновь продуцирует некоторые схемы, априорно формирующие представления человека. Эти схемы он назвал “архетипами”¹⁰ (этимология: *архе* — древнейший, первоначальный; *тип* — удар, оставляющий отметину, печать).

В литературе, особенно в поэзии, чаще приходится иметь дело не собственно с архетипами, а с архетипичными *символическими сцеплениями*. Это связь между набегающими волнами прибоя и любовью, ночью и огнем, бессознательным и водой в противоположность сознательному, рациональному как суше. Но об этом мы будем говорить, разбирая конкретные стихотворения.

По одному из определений Аверинцева, архетипы — это «мотивы, которые странны для нас, но в нас есть нечто, что вздрагивает при виде их всегда». Такие мотивы мы во множестве найдем и в поэзии Тютчева. Тайнственное «вздрагивание», «невольный трепет» при чтении его стихов отмечали еще Тургенев и Некрасов.

Автор этой работы, конечно, не знаток Юнга и не сторонник ритуально-мифологической школы литературоведения. Но считает понятие об архетипах методологически очень плодотворным для истолкования поэтической символики. Что касается Тютчева, то символический смысл его

¹⁰ С. Аверинцев, там же, с. 126.

стихотворений поразительно проявляется в свете теории архетипов. Конкретные знания по этому вопросу автор получил из работ о Юнге, двухтомного «Мифологического словаря», различных комментариев к книгам — в частности, мне много дали комментарии Аверинцева и Каралашвили к изданию Г. Гессе на немецком языке. Самый крупный по объему и по значению источник — четырехтомная монография «Бессознательное» (Тбилиси, т. I–III 1978, т. IV 1985).

II

Под скифской вьюгой снеговой
Свободой бредил золотую
И небом Греции своей.

Иррациональная суггестивность, мифологическая и символическая насыщенность у Тютчева сочетается с редкой формальной строгостью, с самым что ни на есть сухим риторическим рационализмом. Почти всегда в основе его стихотворений видна симметричная риторическая конструкция. Обе эти особенности, их соединение, придающее поэзии Тютчева такой неповторимый характер, отмечены Фетом:

Здесь *духа* мощного господство,
Здесь утонченной *жизни* цвет.

Называя книжку стихов Тютчева «нашим патентом на благородство», Фет имеет в виду благородное, древнее происхождение, проистекание из античной поэзии и культуры¹¹.

Чтобы представить, что такое античный риторический рационализм, нужно прочитать статью Аверинцева «Большие судьбы малого жанра»¹². В современную Тютчеву эпоху принцип риторического рационализма в русской литературе воспринимался юмористически (хотя и у классицистов он был невозможен в чистом виде). Это была игра «секретарь», где нужно было найти пункт сходства (или несколько) и различия. Известно шестистишие Жуковского, выполнявшего задание сопоставить розу и быка:

У розы иглы есть, рога есть у быка —
Вот сходство. Разница ж: легко любви рука
Совет из роз букет для милого предмета;
А из быков никак нельзя связать букета!

Когда Раич, первый учитель и друг Тютчева, написал по такому принципу статью «Петрарка и Ломоносов», над ней недоумевали или смеялись. Раич был знатоком и поклонником античности настолько глубоким, настолько вжившимся в античную ментальность, что наивно переносил архаичные принципы сопоставления в литературу Нового времени. С та-

¹¹ Вспомним, какую роль играл реальный, бюрократический патент на благородство в жизни Фета. Свой комплекс неполноценности он приписывал всей русской культуре и был в этом не одинок, вспомним Чаадаева: «Мы явились в мир как незаконнорожденные дети, без наследства, без связи с предшественниками...».

¹² ВЛ, 1984, № 4.

кой же наивной свежестью он привносил в поэтический пейзаж античную мифологию:

Вечер в Одессе

На море легкий лег туман,
Повеяла прохлада с берега —
Очарованье южных стран,
И дышит сладостная нега.

Подумаешь — там каждый раз,
Как Геспер в небе засияет,
Киприда из шелковых влас
Жемчужну пену выжимает.

И, улыбаяся, она
Любовью огненную пышет,
И вся окрестная страна
Божественною негой дышит.

Здесь образ того же типа, что и в «Люблю грозу в начале мая» и «Летний вечер». Кроме того, слово «божественная» — не качественное, а отнесенное прилагательное — так всегда будет у Тютчева. Но живое, а не декоративно-муляжное, классицистское, использование античной мифологии — это только первая ступень. Тютчев пошел гораздо дальше, проник глубже своего учителя. Он сделал родным достоянием русской поэзии мифологию стихий, мифологию бессознательного. Б. М. Козырев сопоставил мифологемы Тютчева и ионийских натурфилософов¹³, не мыслителей, а скорее мудрецов той поры, когда философия еще только выделялась из мифологии. Их сочинения не сохранились, но были изложены у более поздних греческих и латинских авторов. Фалесу из Милета приписываются три известнейших изречения:

«Познай самого себя»
«Всё в природе имеет душу»
«Начало всего есть вода»

С первым, безусловно, сопоставим глубокий интровертированный психологизм Тютчева, а со вторым — его пантеизм. Что касается воды, то здесь самый сильный пункт сходства. Роль воды в образной системе Тютчева уникально велика. У него самый настоящий культ воды, исполненный обожания и отчасти страха. Вода для Тютчева-поэта — первичная стихия природы, благое животворящее и, вместе с тем, темное мощно-хаотическое начало, неподвластное человеку и равнодушное к нему. В стихотворении «Смотри как на речном просторе...» смерть — это раство-

¹³ Б. М. Козырев «Мифологемы Тютчева и ионийская натурфилософия» в кн. «Историко-филологические исследования». М. 1974. Главные достоинства этой работы — постановка проблемы и проведение параллелей. Недостатками, на мой взгляд, являются: 1) оценочное отношение к Фалесу, воде — «хорошо», к Гераклиту, огню — «плохо»; 2) приписывание Тютчеву однозначной «гидрофилии» и «пиррофобии»; 3) мало внимания к эфиру как «огневодной» и светлой стихии синтеза; 4) проигнорированы психоаналитические толкования архетипичной символики. «Новый свет» коллективного бессознательного, к которому подступает Козырев, давно открыт К.-Г. Юнгом.

рение личности в безразличной (безличной) стихии воды. Тот же образ выражает и сокровенные и смутные представления о смерти у Л. Толстого (сон Пьера о смерти Каратаева).

Вода как женское, эротическое начало живет в античном мифе (рождение Афродиты из моря) и во многих стихах Тютчева. Например: «Ты волна моя морская». Вода — главный символ поэзии Тютчева: иррациональная первостихия природы, жизнь, любовь, смерть. В человеческой психике это бессознательное, иррационально-мифологическое, свободное внеличностное начало.

Связь воды с бессознательным и суровое осуждение последнего с позиций духа — суши, огня — прослеживается у другого ионийского натурфилософа — Гераклита. Подобно тому, как суша, по представлениям древних, рождается из воды, человеческий дух, сознание исторически возникает из «воды» бессознательного.

«Душа рождается из воды»
 «Сияющая сухая душа мудрейшая и наилучшая»
 «Для душ наслаждение или смерть стать влажными»

Психологический аспект натурсимволики Тютчева для нас особенно важен, потому что без его понимания многие стихотворения остаются непроницаемыми, непрочитанными.

Бессознательному соответствует, как уже отмечалось, вода. Сознание — суша, причем плоская суша — это обыденное, плоско-рациональное в сознании человека. Горы — символ сверхсознания, осознания духовных ценностей, стоящих выше обыденности. Вполне очевидна символика дня (света) — осознания и ночи (тьмы) — бессознательного.

На этом заканчивается круг тем, требовавших предварительного освещения до непосредственного чтения-анализа-интерпретации текстов.

III

Как океан объёмлет шар земной,
 Земная жизнь кругом объята снами.

«Поэты и философы раньше меня открыли бессознательное, я открыл лишь научный метод его изучения» — эти слова Фрейда можно с полным основанием отнести к Шеллингу и Тютчеву. В тютчевской лирике тема бессознательного очень важна — и, в первую очередь, потому, что она связана с темой поэта и поэтического творчества. Об этом идет речь в известном стихотворении «Лебедь» (с. 103–104)¹⁴:

Пускай орел за облаками
 Встречает молнии полет
 И неподвижными очами
 В себя впивает солнца свет.

Но нет завиднее удела,
 О лебедь чистый, твоего —

¹⁴ Здесь и далее И. Г. Павлов в скобках приводит страницы по изданию: *Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений*. Л.: Советский писатель, 1957. (Библиотека поэта, Большая серия). — *Примеч. ред.*

И чистой, как ты сам, одело
Тебя стихией божество.

Она, между двойною бездной,
Лелеет твой всезрящий сон —
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.

Образ лебедя, спящего на темной воде, в которой отражается звездное небо, предстает у Тютчева с неожиданной точки зрения. Поэт не видит воды; отражение водной гладью ночного неба для него — реальная вторая бездна. Лебедь как бы висит в центре симметричной (относительно горизонтали) и бесконечной сферы сплошного звездного неба. И держит, невесомо *лелеет*, его в этом положении невидимая чистая стихия, дар божества, эфир.

Обращение к принципу причинности, сотворение субъективно-мифической модели позволяют классифицировать этот образ не как метафору, а как самый настоящий миф. Если бы лебедь просто «парил между двойной бездной», мы бы имели дело с метафорой и только. В этом случае говорят: «Поэт так видит». Но всем ясно, что он не утверждает, что *«так есть»*. Метафора — это поэтическая вольность субъективного зрительного восприятия, она трактуется феноменально и условно и в этом смысле не имеет отношения к действительности. Миф, напротив, имеет дело с действительностью. Поэтическая вольность метафоры в мифе приобретает статус объективной реальности. При этом конфликт между «так есть» и «так не бывает» разрешается в мифе, как правило, привлечением сверхъестественных сил. То, что для объяснения загадочного парения лебедя над бездной понадобились «чистая стихия» и «божество», не оставляет сомнения в мифической природе тютчевского образа. Миф Тютчева требует не погружения в эстетическое созерцание, а понимания и переживания скорее структурно-смысловой, чем зрительной конкретности.

Для понимания стихотворения «Лебедь» необходимо знать традиционную символику. Противопоставление лебедя-поэта и орла-героя известно романтической и древней поэзии. Тютчевская символика *воды* дополняет романтическую аллереорию глубоким, если не бездонным содержанием.

Вода в этом стихотворении прежде всего символ, символ бессознательного. Положение лебедя между двумя безднами (звездного неба и воды), представленными в неразрывном единстве, — это положение поэта, соединяющего в своем творчестве сферы подсознания (вода) и сверхсознания (звездное небо), сферы жизни и духа. Такое единство, составляющее основу и сущность творческого акта, достигается не рациональным волевым усилием, а во вдохновенно-бессознательном состоянии, во «всезрящем сне». Это состояние ниспосылается свыше, когда душа безмятежно спокойна. Водная поверхность бессознательного становится зеркально-гладкой, и душа поэта всей своей глубиной может воспринять гармонизирующие ее духовные ценности.

Ср. со стих. «Поэзия» (с. 171):

Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам...

И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Время лебеда — ночь, что тоже символ бессознательного, и, кроме того, говорит о минимуме внешних впечатлений (света, шума). Орлу, напротив, родственны «солнца свет», «молнии полет».

Таким образом, в нескольких строках стихотворения содержится полное выражение сущности поэтического творческого акта в духе немецкого теоретического романтизма (Шеллинг), полярного байронической традиции. (См. тютчевский перевод отрывка поэмы «католического романтика» Цедлица — «Байрон», строфа 4, с. 96.)

Близкое к аллегории противопоставление орла и лебеда становится в стихотворении Тютчева настоящим символом, глубокое содержание которого невозможно исчерпать и детали которого не условны, а заданы из глубины бессознательного, архетипичны. Мифопоэтическое мышление Тютчева определило насыщенную образность этого стихотворения, в которой соединились миф и символ. Эта особенность стихотворения «Лебедь», а также следующих в нашем разделе, «Снь» и «Видение», рождает в чутком читателе ощущение «вздрагивания» и «трепета», которые даже сильнее, если символический смысл стихотворения не осознаётся, а только предчувствуется.

Считается, что тема поэтического творчества почти не нашла отражения в творчестве Тютчева. Ленинградская исследовательница Л. Гинзбург по этому поводу говорит: «Трудно найти большого лирика XIX века, который так мало, как Тютчев, говорил бы в своих стихах о поэте, поэзии и вдохновении... для Тютчева не существует проблематики призвания поэта. Исключения у Тютчева редки — например — “Ты зрел его в кругу большого света...”, “Не верь, не верь поэту, дева...”, “Живым сочувствием привета...”»¹⁵.

В «исключения» у Гинзбург попали стихотворения, в которых прямо употребляется слово «поэт» и которые вряд ли могут войти в первый ряд тютчевских шедевров. Странно, что обойден хрестоматийный «Лебедь», но еще более странно, что через две страницы исследовательница, разбирая стихотворения «Снь» и «Видения», совершенно не видит, что они также говорят о поэтическом творчестве, правда, не прямо, а символически. В стихотворении «Снь» Л. Гинзбург видит «развертывающуюся метафору» (челн в пристани, уносящий его прилив, челн плывет), подавленную «необычной и торжественной образностью»¹⁶, не понимая того, что «метафора» и «торжественная образность» не спорят, а синтезируются в символ.

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

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;

¹⁵ Л. Я. Гинзбург «О лирике». Л. 1974, с. 96.

¹⁶ Там же, с. 100.

Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость *темных волн*.

Небесный свод, *горящий славой звездной*,
Торжественно глядит из глубины, —
И мы плывем, *пылающею* бездной
Со всех сторон окружены.

Исследовательница высказывает очень правильное наблюдение, скорее чувство, что в этих стихах «слова звучат первозданно, как бы только сотворенные для этой мысли»¹⁷. «Таинственно, как в первый день создания», — процитируем мы поэта и добавим, что первозданная свежесть тютчевского слова и образа — следствие их нерациональной природы. То, что они выражают, не хочется назвать просто мыслью: это нечто большее, чем мысль, свидетельство подлинной жизни души, «мысль-чувство», как говорил Толстой.

Земная жизнь — сознательное, обыденное, «дневное» существование — объята «снами», стихией бессознательного. Первое — земля, суша; второе — океан, вода. Ночью океан бессознательного бьет о берег сознания, зовет человека в свое лоно. Челн — архетипичный символ, средство введения в мир бессознательного, обычно поэтического свойства. (В русской поэзии ср.: «Одним толчком согнать ладью живую...» Фета; «Осень» Пушкина — строфа XI.) Челн на «неизмеримости *темных волн*», как и лебедь в одноименном стихотворении, со всех сторон окружен звездным сводом, причем и здесь отраженный свод воспринимается как реальный.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины...

Образы последних строк «Лебедя» и «Снов» почти тождественны. Кроме того, в обоих случаях употребляется необычное выражение «звездная слава». Символический смысл этого выражения можно лучше понять из третьего его употребления в творчестве Тютчева, в переводе отрывка поэмы Цедлица «Байрон». Само слово «слава» в этом выражении с метафорическим отглагольным значением и обозначает действие (как «хвала», почти с той же семантикой)¹⁸. Причина непонимания даже не символического, а чисто образного смысла последней строки «Снов» — в двух ключевых словах: «из глубины» и «пылающая бездна». Первое понимается как собственная, а не отраженная глубина небесного свода, а второе буквально как просто бездна, которая вся пылает, хотя бездна у Тютчева горит «звездной славой».

Ср. также (с. 138):

Таинственно, как в первый день создания,
В бездонном небе звездный сонм *горит*...

Невдумчивый читатель (а это относится и к серьезным исследователям Тютчева) не воспринимает челн, окруженный со всех сторон пылающею бездной, как плывущий по темной воде субстантивированного бессознатель-

¹⁷ Л. Я. Гинзбург «О лирике». Л. 1974, с. 100.

¹⁸ [Я. П.] Полонский. Сочинения, т. 1, с. 263. М. 1986.

ного. Мифический мотив исчезновения этой воды в реально принимаемой иллюзии «двойной бездны» остается непонятым. Воображение этих читателей переносит плывущий челн в космическое пространство (хотя, если так понимать тютчевский образ, то законнее поместить его за пределы космоса, в древнегреческий эмпирей). В результате этой ошибки и получается «подавление развертываемой метафоры грандиозной космической образностью» вместо синтеза их в единый символ.

Сходство символики «Снов» со стихотворением «Лебедь» и архетипичная символика «челна» позволяют увидеть в «Снах» ту же тематику поэтического вдохновения, творческого акта. Но не исключено и более широкое толкование с прямым пониманием слова «сны»: путешествия в бессознательное не заказаны всем людям в их еженощных снах.

Теперь попробуем подступиться к одному из самых мощных и загадочных стихотворений Тютчева «Видение» (с. 92–93):

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

Тогда густеет ночь, как хаос на водах;
Беспамятство, как Атлас, давит сушу;
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах!

Сложный порядок слов в первой строке, затрудняющий понимание смысла (нужно сделать усилие, чтобы понять — не ночь всемирного молчанья, а час всемирного молчанья), как и другие кажущиеся «слабости» Тютчева, не случаен. Его функция — разбудить мышление, подготовить читателя к восприятию этого сложного символического стихотворения-медитации.

Л. Гинзбург выделяет в «Видении» «сквозной символ», утверждая: «Здесь нет последовательного развертывания метафор, но “живая колесница мирозданья” (живая — потому что трепещущая звездами) — это образ такой динамичности, что он не может замыкаться в собственных ассоциациях; они овладевают всем текстом, пронизывают его до конца»¹⁹.

Если уж исследовательница выбрала этот образ (почему-то названный «сквозным символом» в то время, как «волшебный челн» — метафора)²⁰, то первый вопрос здесь — «почему колесница?», а не «почему живая?». В общем контексте натурфилософской лирики Тютчева эпитет «живая» по отношению к «колеснице мироздания» не должен вызывать кривотолков. «Живая» — значит немеханическая, одушевленная, самодвижущаяся, это слово — выражение главного положения натурфилософии Тютчева. То, что поэт верит в одушевленность природы, всей вселенной — это ведь трюизм. Тем не менее исследовательница понимает тютчевский космо-

¹⁹ «О лирике», с. 100.

²⁰ Может быть, определяющей является динамичность? Но «метафора» «Снов» не менее динамична: «Прилив растет и быстро нас уносит». Этот образ и более «сквозной», т.е. совершенно не ясна логика, предпочитающая в одном случае термин «метафора», а в другом «символ». Налицо терминологический субъективизм, приводящий к печальной путанице.

нический миф как метафору, да еще и живописную — «трепещущая звездами»²¹. Это тем более печально, что двумя страницами ранее она правильно критикует тех, кто ищет в стихах Тютчева зрительную и вообще чувственную конкретность: «По сей день, когда говорят о предметности Тютчева, о тютчевском видении деталей, неизменно приводят те самые строки, которые восхищали в свое время Некрасова или Аксакова:

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде...

Вдруг ветер подует теплый и сырой...

Это в самом деле удивительные стихи. Но всплывают всегда одни и те же примеры потому, что у Тютчева их не много, что не этого рода конкретность является для него наиболее характерной и конструктивной»²².

Необычный тютчевский образ «колесница мироздания» Л. Гинзбург не поясняет. Она, видимо, согласна с авторитетным мнением Ю. Тынянова, что это «традиционный образ XVII века»²³. Я склонен видеть здесь более архаичную традицию, и не традицию даже, а проблеск такого сознания, где традиция не имеет смысла, поскольку отменено само время; где вместо относительной системы координат царствует детерминация, причинно-следственные цепочки. Вступает в силу и проявляется система абсолютная, где все непосредственно связано с началом.

Ученик Фалеса Анаксимандр строит такую картину вселенной: в центре безбрежного океана находится плоская земля. Кольцо (орбита) солнца подобно колесу колесницы, имеющему полый обод, наполненный огнем. Огонь обнаруживается сквозь отверстие в этом вращающемся ободе. Это и есть видимое нами солнце. Лунное кольцо подобно другому *колесу колесницы*, также заполненному огнем и имеющему одно отверстие. Вселенную ограничивает небесный свод, за которым тот же божественный огонь, что в кольцах солнца и луны, занимает уже все беспредельное пространство²⁴.

«Святилище небес» — это область чистого огня и света, называемая иногда эфиром, расположенная за пределами вселенной. Это эмпирией древних греков, место обитания богов. «Небо», «небеса» в тютчевских стихах 20-х годов — это часто древнегреческий эмпирей. Ср. в стихотворении «Проблеск» непонятные без этого строки (с. 80–81):

Как бы эфирною струею
По жилам *небо* протекло!

Но ах! не нам его судили;
Мы в *небе* скоро устает, —
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

²¹ Может быть, она думает, что «колесница мироздания» — Большая Медведица? Таково, кстати, название этого созвездия у многих индоевропейских народов.

²² «О лирике», с. 97.

²³ Ю. Тынянов «Вопрос о Тютчеве», с. 50. (Статья в книге «Поэтика. История литературы. Кино» из библиографического списка. — *Примеч. ред.*)

²⁴ Антология мировой философии, т. 1, с. 272–273.

Стихотворение «Видение», как и «Проблеск», изображает происходящий в «сумраке глубоком», в «час всемирного молчанья» прорыв сознания во вневременную и внепространственную жизнь «мировой души», постижение в момент интуитивного озарения единой психической основы всего космоса. Это поэтическое видение достигается ценой утраты сознания, которое в этот момент полностью подавлено бессознательным:

Беспамятство, как Атлас, давит сушу

и

Лишь Музы девственную душу

В пророческих тревожат боги снах,

то есть лишь какая-то часть души поэта, первозданно-наивная, не тронутая рационализмом, связана с мифом, бессознательно живет сновидением и творит в этот момент.

Нельзя не заметить, что, индивидуализируя психическое состояние, описанное в «Видении», сводя его к интуитивному самосознанию поэта, мы допускаем некоторую натяжку. Как и в стихотворении «Снь», здесь выражаются состояния и трансформации не только *своей* души, личного сознания и бессознательного — эти категории явлены как общечеловеческие и даже мировые. Водный хаос не только символ бессознательной души поэта, но и «коллективное бессознательное» всех людей и даже бессознательное природы. А суша задавлена беспмятством не только как символ сознания, но и субстанционально. Точно так же Музы — это не одна «личная» муза Тютчева, а сон общечеловеческих представительниц поэзии, причастных богам. Таким образом, стихотворение «Видение» — это грандиозный космологическо-психологический миф. Это лирика без лирического «Я». Если хорошая лирика через личное выражает общечеловеческое, то здесь поэт хочет непосредственно выразить живое и единое общечеловеческое и через него — общеприродное, «психическое состояние мира». Вот где пример «лирической дерзости», о которой говорил Лев Толстой (по поводу строк Фета: «И в воздухе за песнью соловьиной разносятся тревога и любовь»).

Непонятная для Л. Гинзбург вторая строфа «Видения» оказывается несущественной, она «полностью подавляется динамичным образом колесницы мироздания, трепещущей звездами».

Как и в стихотворении «Снь», исследовательница игнорирует основное содержание, выраженное в символической форме, оставляя только «образы», которыми можно полюбоваться и сказать: «Как это динамично и торжественно!» То есть объективно, хотя и не по злой воле способствует бездумно-эстетическому восприятию такого глубокого лирика, как Тютчев.

Критика в адрес Л. Гинзбург в принципе может быть адресована почти всем исследователям Тютчева, обращавшимся к лирике 20–30-х годов, так как уверенное профессиональное прочтение стихов этого периода составляет редкое исключение, а правилом являются туманные фразы или заведомая субъективизация. Интерпретация Л. Гинзбург если и отличается от других, то не в худшую сторону. Исследовательница очень хорошо пишет об антииндивидуализме Тютчева, о минимальной роли зритель-

ной конкретности в его творчестве. У нее, единственной, правильное прочтение хрестоматийного стихотворения «Летний вечер» (с. 92):

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И мирный вечера пожар
Волна морская поглотила.

Уж звезды светлые взопли,
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами.

Река воздушная полней
Течет меж небом и землею,
Грудь дышит легче и вольней,
Освобожденная от зною.

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

«Все это *не описательные подробности пейзажа*, а философская символика единства и одушевленности природы. Но символы эти пришли не из литературного словаря... — они первозданны. Здесь мы вступаем в круг творимых поэтом образов, интеллектуальных, но исполненных интенсивным *телесным* переживанием природы»²⁵.

Сказано прекрасно и правильно. Л. Гинзбург заслуживает особого признания и благодарности за эти слова потому, что она здесь спорит с мнением своего учителя Ю. Тынянова, считавшего вторую строфу «реализацией образа XVIII века»²⁶. Отрадно встретить такое понимание еще и потому, что многочисленные интерпретации «Летнего вечера» трактуют последние строки зрительно (!), и вместо «телесного переживания» возникает «телесный образ». Е. Маймин, например, считает, что в «Летнем вечере» природа изображена как огромное живое существо, которое описано, так сказать, «с головы до ног». Это представление даже исказило восприятие текста стихотворения. Восьмую строку он читает «своими влажными глазами»²⁷, сохраняя «последовательность»: «голова — глаза — грудь — ноги». Впрочем, возможно, это опечатка.

А. Горелов в своей интересной, но очень неровной книге о Тютчеве пишет: «...и, как апофеоз одушевления природы, она возникает в каком-то смутно подозреваемом *образе женщины*, чьих *горячих*, плотских ног касаются не просто воды, а именно *ключевые*, из недр бьющие и непрерывные, первозданно чистые»²⁸. Писатель считает, что сравнение с женщиной выводит природу, одухотворяет ее, не понимая, что для Тютчева природа и человек — несравнимы, как раз по причине ущербности последнего. Одушевленность природы, по Тютчеву, более полноценна, чем челове-

²⁵ Л. Гинзбург «О лирике», с. 101 (разрядка моя. — И. П.).

²⁶ Ю. Тынянов «Вопрос о Тютчеве», с. 50.

²⁷ Е. А. Маймин «Русская философская поэзия». М. Наука, 1976, с. 147–148.

²⁸ А. Е. Горелов «Вещая душа» в кн. «Три судьбы». Л. 1980, с. 98 (курсив Горелова).

ская. Далеко не каждый человек и лишь в редкие минуты может возвыситься до ее чувствования.

Кроме того, зрительное восприятие этого образа помешало Горелову отметить, что ключевые воды в контексте стихотворения — прежде всего не «чистые и непрерывные», а прохладные, ледяные. Вечерняя прохлада вызывает во всей природе, раскаленной тяжелым зноем летнего дня, блаженное чувство «сладкого трепета», наподобие того, какое испытывает измученный жарой человек, погружая свои горячие ноги в холодную воду. Таков смысл последней строфы, подготовленный всем контекстом стихотворения.

Стихотворение — еще один пример тютчевского *мифа*. Поэт, конечно, не представляет природу существом, имеющим «жилы» и «ноги», но в том, что она одушевлена и способна чувствовать «сладкий трепет», распространившийся во всем ее «идеальном теле», — в этом Тютчев не сомневается. Характерное тютчевское «как бы» выполняет здесь две функции: во-первых, указывает на ограниченность и неточность «слишком человеческого» сравнения; во-вторых, предостерегает против его зрительного восприятия. (Ср. «...день стоит *как бы* хрустальный» и «день стоит хрустальный», где тютчевский образ заметно менее зримый.)

Но «образ женщины» с удивительным постоянством всплывает во всех интерпретациях «Летнего вечера». Интересно, что только исследователи-мужчины обязательно при упоминании «ног ея» представляют себе женщину, а Л. Гинзбург, не в пример им, правильно прочла стихотворение.

Символично, что отраду после дневного зноя приносит именно *вода*, бьющая *из-под земли*, которая у Тютчева всегда указание, намек на нечто очень важное, благое и желанное.

Тема подводных вод — главная в стихотворении «Безумие» (с. 119–120):

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод, —
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.

То вспрянет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!

Это загадочное стихотворение держит рекорд по количеству разноречивых прочтений. Чего только не находили в этих строках исследователи Тютчева: и темное влечение и безумие (В. Брюсов), и автопародию на порыв к небу и тайнам природы (В. Бухштаб), и картину самодержавной

России (!) (Горелов), и даже памфлет против Пушкина (А. Битов). В. Кожин, возражая Битову, видит в стихотворении выражение сомнений Тютчева в своем поэтическом даре. В то же время В. Кожин, не знаю, по уму или по «инстинкту пророчески-слепому», сопоставил «Безумие» со строками раннего стихотворения Тютчева «А.Н.М.» (с. 68):

Нет веры к вымыслам чудесным,
 Рассудок все опустошил
 И, покорив законам тесным
 И воздух, и моря, и сушу,
 Как пленников — их обнажил;
 Ту *жизнь* до дна он *иссушил*,
 Что в дерево вливала душу,
 Давала тело бестелесным!..

отметив, что это же «состояние мира» явлено и в «Безумии»²⁹.

Что это за «состояние мира», в чем общий смысл стихотворений «Безумие» и «А.М.Н.», можно ли их сопоставить, когда в одном речь идет о безумии, а в другом о «рассудке»? На эти вопросы можно отметить только с помощью известной символики воды и суши.

Та *жизнь*, что в *дерево вливала душу*, давала тело бестелесным, которую *иссушил* дерзко попирающий природу рассудок, — это древнее мифологическое сознание³⁰. Его права и отстаивает в своем раннем стихотворении Тютчев.

Мифологическое, иррациональное у Тютчева — жизнь, влага. Рассудок иссушает эту влагу и обрекает себя на жалкое, скучное, безжизненное, *безумное существование* среди опустошенной природы.

Стихотворение «Безумие» не было понятно еще и потому, что слово, стоящее в заглавии, как часто бывает у Тютчева, наполнено совершенно нетрадиционным смыслом. Обычно безумие — это как раз отсутствие рассудка. У Тютчева безумие — это засилье, слепая дерзость рассудка, возмнившего себя способным понять природу и божество.

Употребление слова в смешанном и даже противоположном смысле — прием античной риторики и поэтики, называемый антанакласис. Этот прием не имеет ничего общего с иронией. Смещение значения до противоположного достигается специфическим контекстом и служит риторическим целям привлечения внимания, ошеломления и внушения. Риторический прием наряду с аллегорическим атрибутированием и строгим аллегорическим сюжетом весьма уместен в памфлетно-дидактическом стихотворении, каким является «Безумие».

Мир, где живет олицетворенное безумие, — это совершенно *безводный мир*, в котором небо в мареве зноя слилось с землей и бесцветно, как дым.

Там, где с землею обгорелой
 Слился, как дым, небесный свод, —

²⁹ В. Кожин «Книга о русской лирической поэзии...», с. 118–119.

³⁰ И. Шайтанов сопоставил стихотворение «А.Н.М.» со строками магистерской диссертации Раича: «Древние не любили природы бездушной, и воображение их населило ее живыми существами. В ручье видели они наяд, под корою дерева *билося для них сердце дриады*, в долинах сплетались в хороводы нимфы». И. О. Шайтанов «Забытый спор», ВЛ, 1980, № 2.

Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

Безводность и «безнебесность» мира, в котором живет безумие, символически ясна. Что касается зноя, «обгорелой земли», то здесь уместно вспомнить дантовские атрибуты пороков. Так, по Данте, жар, зной, раскаленные камни — атрибуты человеческой гордыни³¹, а Тютчев и в своих статьях развенчивал «гордое самообожание разума»³².

Символическое время стихотворения «Безумие» — это бесконечный день, полдень, утомительный и жаркий. Жалкое, не понимающее своего положения безумие, ослепленный гордыней рассудок, пребывает в спокойном довольстве и даже пытается рассмотреть нечто в задымленном небе:

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными глазами
Чего-то ищет в облаках.

Символика этой строфы — полная противоположность символике «Лебеда». Эта полярность последовательно выдержана в каждой детали.

Бодрствующее безумие, в *сухих горячих песках*, *днем* напрасно вперяет стеклянные очи в низкий дым небесного свода.

«Всезрящий сон» лебеда, *покоящегося на воде*, *ночью* проникает в бездонные глубины неба и воды.

Двойная глубина мира лебеда противопоставлена плоскому существованию безумия между низким дымным небом и обгорелой пустыней. Глубины неба и воды постигаются «лебедом» в едином интуитивном акте, а деятельность безумного рассудка дискретна. Оставив свои попытки постигнуть небесное, безумие обращается к поиску подземных вод:

То вспрянет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С удовольствием тайным на челе.

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!

Подземные воды — символ тайн природы. (По Шеллингу, водоискатели — доверенные лица самой природы. Когда Тютчев жил в Мюнхене, туда приезжал прославленный водоискатель Кампетти³³, что могло послужить поводом для обсуждения этой проблемы между Шеллингом и Тютчевым. Отсюда мотив водоискательства в двух его стихах — «Без-

³¹ Дантовская аллегория в этом шеллингианском стихотворении не случайна. В «Философии искусства» Шеллинга есть большая глава о Данте, где он разбирает дантовскую мифологию.

³² И. С. Аксаков «Ф. И. Тютчев» (биогр. очерк) в кн. Аксаков К. С. и И. С. «Литературная критика». М. 1980, с. 296.

³³ И. Я. Барковский «Ф. И. Тютчев» в кн. Ф. И. Тютчев «Стихотворения». М. 1962, с. 38.

умие» и А. Фету «Иным достался от природы...», где под «иными» прямо понимаются водоискатели, а не иные поэты, как почему-то считают.)

Когда рациональные попытки понять небесное ничем не заканчиваются, то в познании природы безумие достигает мнимого успеха. Оно припадает к земле *чутким* ухом — изощренные естественно-научные методы разума позволяют надеяться на понимание природы. Но это понимание оказывается иллюзией. По Тютчеву, рациональное познание — безумно, потому что оно, не видя собственной ограниченности, добывает мнимое знание о природе и в глупом самодовольстве считает его подлинным пониманием природной жизни.

Стихотворение «Безумие» имеет действительно памфлетный характер, но его пафос направлен против западной рациональной теологии и, с другой стороны, против сугубо механических представлений о природе, свойственных в то время естественным наукам, французскому Просвещению и нарождающемуся позитивизму. В этом, как и в другом памфлетном стихотворении «Не то, что мните вы, природа...», Тютчев полностью солидарен с Шеллингом. Но сходные мысли были у него еще в пору ученичества у Раича («А.Н.М.»).

Идеей одушевленности природы, вниманием к утраченному мифологическому сознанию, роли бессознательного, антииндивидуализмом Тютчев обязан не великому немецкому философу, а скорее античности и, прежде всего, собственному поэтическому пониманию мира. Философия Шеллинга, как и античное мироощущение, лишь находили отклик в родственной душе русского поэта. Прибегая к метафоре, можно сказать, что поэтическая мысль Тютчева, стягивающая полюса мифа и рационального логоса, как тетива концы лука, звенела в унисон со столь же напряженно-полярной философской идеей Шеллинга.

Тютчев, как известно, расходился с Шеллингом лишь в понимании христианства: в религии он был защитником православия, что и было причиной споров между поэтом и философом³⁴. В своей «православной агитации» Тютчев, видимо, преуспел, потому что Шеллинг позднее (в 1842 году) в разговоре с князем Одоевским выразил одобрение «русской религии» и даже полушутя высказал желание перейти в Православную церковь³⁵.

При видимой абсурдности такая позиция вполне закономерна. Мы привыкли к критике христианства и идеалистической философии с позиций разума. Для Тютчева христианство в западном варианте невыносимо как раз своей рассудочностью, умозрительным характером. Он не склонен, подобно Гегелю, радоваться тому факту, что в христианской религии нет богов и богинь, наделенных атрибутами природы, нет идолов и божественных изображений. Для него вера, основанная на разуме, — абсурд.

Православие, в котором таинства и обряды играют большую роль, чем рациональная теология, которое более бытийно относится к воплощению Христовой истины, — больше было по сердцу Тютчеву. (Ср. с точки зрения противопоставления суши и воды как рационального и иррационального

³⁴ И. С. Аксаков, там же, с. 294.

³⁵ В. Ф. Одоевский «О литературе и искусстве», «Разговор с Шеллингом». М. 1982, с. 140.

сухое католическое и лютеранское причастие и *влажное* православное.) Он считал ритуал не пережитком, а необходимым условием веры. Это сказалось в стихах (с. 133–134):

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой —
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит. —

Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... молитесь Богу,
В последний час вы молитесь теперь.

Г. Чулков сопоставил это стихотворение с высказыванием о протестантизме в статье «Папство и римский вопрос»: «Протестантизм с его многочисленными разветвлениями умирает от истощения во всех странах, где оно до сих пор господствовало...»³⁶.

Стихотворение построено по принципу тютчевских светских острот. В прозе, на светском рауте, это звучало бы примерно так: «Я люблю лютеранское богослужение (слушатели, зная взгляды Тютчева, настораживаются, ожидая остроты). Это моление в пустых храмах трогательно и поучительно. Лютеранский храм напоминает мне покидаемый дом, из которого уже вывезли все вещи, а навсегда уезжающая хозяйка — вера — стоит на пороге и окидывает прощальным взглядом пустые стены и столпившихся слуг». Прием, на котором построена мысль этого стихотворения, тот же, что и в «Безумии» — последние строфы выворачивают наизнанку значение первой.

Но мы заговорили о христианстве Тютчева не ради этого стихотворения. Нас интересует конфликт между его поэтическим пантеизмом и христианством, который должен был как-то проявиться в его стихах.

К числу самых признанных стихотворений Тютчева относится «Осенний вечер» (с. 121):

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть!..
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею
И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветер порюю,
Ущерб, изнеможенье — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья!

³⁶ Ф. И. Тютчев «Лирика», т. 1. М. 1969, комментарий К. В. Пигарева.

В книге А. П. Сергеевко «Рассказы о Толстом» есть глава «Стихотворение Тютчева», где рассказывается о том, какое впечатление произвело это стихотворение на Льва Николаевича, которому тогда оставалось жить чуть больше года. Услышав стихотворение, Толстой разразился неудержимыми рыданиями. Он еле слышно прочел последнюю строчку «божественной стыдливостью страданья», после чего впал в продолжительный транс, переживая стихотворение в себе³⁷.

Для понимания этого стихотворения необходим тщательный лексический анализ. Мы будем читать его двуступенчато.

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть...

Первое слово, требующее пояснения, — «светлость». Оно многозначно. Осенние вечера светлые не только потому, что еще не темно; это слово с первой строки определяет эмоциональное восприятие осеннего вечера. Ср. «светлое лицо». То, что в «светлости» есть «умильная» (выражающая умиление) и таинственная прелесть, подчеркивает эмоционально-оценочное значение этого отаждективного существительного. Эпитет «таинственная» — загадка, которую разрешит развязка стихотворения. Это слово говорит о том, что прелесть, очарование вечера намного превышает просто эмоциональное впечатление осеннего пейзажа и содержит в себе нечто большее.

Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест...

То, что блеск и пестрота деревьев воспринимаются как «зловещие», — первый аккорд темы смерти, увядания. Это слово суггестивно по своему воздействию. Впечатление достигается неожиданным и очень эмоциональным эпитетом, помимо зрительного изображения. Образный смысл выражения принципиально вариативен. Здесь уместно будет вспомнить позднее стихотворение Тютчева на ту же тему (с. 175–176):

Обвеян *вещью* дремотой,
Полураздетый лес *грустит*...
Из летних листьев разве сотый,
Блестя осенней позолотой,
Еще на ветви *шелестит*.
Гляжу с участием *умиленным*,
Когда, пробившись из-за туч,
Вдруг по деревьям *испещренным*,
С их ветхим листьям *изнуренным*,
Молниевидный брызнет луч.
Как увядающее *мило!*
Какая *прелесть* в нем для нас,
Когда, что так цвело и жило,
Теперь, так немощно и хило,
В последний улыбнется раз!..³⁸

³⁷ А. П. Сергеевко «Рассказы о Толстом». М. 1978, с. 208–209.

³⁸ Сходство выражений этого описания осенней природы и «Осеннего вечера» доказывает необоснованность мнения Тынянова, относящего «Осенний вечер» к «южнонемецкому миру» («Тютчев и Гейне» в кн. «Поэтика. История литературы. Кино», с. 351). За то, что в «Осеннем

В контексте этого стихотворения можно в какой-то мере понять, почему блеск и пестрота деревьев названы зловещими, хотя обычно они радуют глаз поэтов, живописующих осеннюю природу: «зловещий» потому, что не сплошной, а с темными провалами на месте опавшей листвы. Золотое покрывало осени порвано, и сквозь него виден затаившийся мрак зимы и ночи. Кроме того, это слово вступает в семантические отношения с параллельным (тоже первым) эпитетом следующей строки — «багряных», который сразу же напоминает о крови, темной и запекшейся. Этой ассоциации отнюдь не возникло бы, не будь предыдущий эпитет столь мрачно-экспрессивным.

Томный легкий шелест багряных листьев на время отменяет тему умирания, вернее, обыгрывает ее с другой стороны, выделяя «благодный» мотив истомы и легкости, поэтической грусти. Следующие строки:

Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею...

продолжают мотив благодности и надежды. В сложном прилагательном эти две темы сталкиваются. «Грустно» — слово понятное; но почему земля «сиротеющая»? Здесь нам вновь придется обратиться к контексту всего творчества Тютчева. В стихотворении «Бессонница» встречаем (с. 94):

Нам мнится: мир *осиротелый*
Неотразимый Рок настиг —
И мы, в борьбе, природой целой
Покинуты на нас самих...

где «мир осиротелый» означает лишенный божественной скрепы, единства и целостности.

С выражением «сиротеющая земля» тема умирания в «Осеннем вечере» зазвучала, пока лишь намеком, как тема смерти Бога. Но и без этой, может быть, несколько натянутой параллели ясно, что эпитет «грустно-сиротеющая» несет значение большой утраты, переносимой с кроткой грустью. Этот эпитет — первое явное одушевление природы, которое наметилось еще «светлостью», эпитетами: «легкий», «томный», «тихая». Туманная и тихая лазурь как бы дарит сиротеющей земле утешение и надежду. Но тема, заявленная словом «зловещий», возникает вновь:

И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветер порою...

Ночные и зимние бури скоро разрушат последнюю надежду осеннего вечера:

Ущерб, изнеможенье — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья...

Здесь одушевление природы достигает высшей точки — и, как всегда у Тютчева, оно имеет не сравнительно-метафорический характер, а явные черты *мифа*.

вечере» дана картина русской природы, говорит и датировка стихотворения (см. А. Горелов «Вещая душа», с. 61).

Осень и вечер — общепозэтические символы конца жизни, многими поэтами интерпретировались как картины умирания живого существа, человека. В «Осени» Пушкина есть даже «кроткая улыбка увяданья»:

Как объяснить? Мне нравится она (осень),
 Как, вероятно, вам чахоточая дева
 Порою нравится. На смерть осуждена,
 Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
 Улыбка на устах увянувших видна...

У Тютчева одушевление природы — не сравнение и не метафора (нерасчлененное сравнение). Природа не «как живая», а действительно живая. Тихое увядание природы не напоминает о кроткой улыбке, а буквально наполнено этим выражением.

Темы смерти и надежды тоже наиболее напряжены и сближены в предпоследнем двестишии. Нарастающее одушевление природы и противостояние двух тем достигли некоего порога и требуют мощного разрешения, финала. Но прежде, чем говорить о нем, прочтем еще раз весь текст. (Подчеркиваем выделенные слова семантического комплекса «умирание», разрядкой — противоположной, спорящей темы смирения и надежды.)

Есть в светлости осенних вечеров
 Умильная, таинственная прелесть!..
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
 Туманная и тихая лазурь
 Над грустно-сиротеющей землею
 И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветр порою,
Ущерб, изнеможенье — и на всем
 Та кроткая улыбка увяданья...

Нельзя не заметить музыкальности в споре этих двух тем. Эта структур-семантическая музыкальность — альтернатива образности в чисто лирической поэзии. Под музыкой стиха обычно понимают фонетико-ритмическое благозвучие, эвфонию. Такая музыкальность тоже не чужда Тютчеву, но его лирику плодотворнее сравнивать с музыкой на другом, структурно-семантическом, архитектурном уровне. Контрапунктный характер тютчевской лирики и ее общее настроение позволяют добавить к известной аналогии Пушкин — Моцарт не менее обоснованное сопоставление Тютчева с Бахом. Эта параллель возможна еще и потому, что музыку Себастьяна Баха и поэзию Тютчева относят к одному стилю — барокко, хотя значение как русского поэта, так и немецкого композитора значительно перерастает рамки этого стиля.

«Осенний вечер» завершается сильным аккордом, гармонично примиряющим музыкальные темы гибели и надежды. Последнее двестишие переводит одухотворение природы в иной план, на миг примиряет пантеизм Тютчева с христианством, соединяет два основных полюса его творчества — жизнь и дух.

Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья!

Во всех интерпретациях стихотворения «существо разумное» — человек, только человек. Один из первых критиков Тютчева, его страстный поклонник А. Фет пишет: «Все стихотворение удивительно полно и выдержано, от первого до последнего слова. Одинокое, вполне тютчевское слово “ущерб” — ненаглядно. *Два заключительных стиха* являются как будто в виде сравнения, но это вовсе не сравнение. Нередко образ бездушной природы вызывает в душе поэта подобие из мира человеческого и наоборот... Двустипшие, которым заканчивается “Осенний вечер”, — не быстрый переход от явления в мире неодушевленном к миру человеческому, а только новый оттенок *одухотворенной* осени. Ее пышная мантия только полнее распахнулась с последними шагами, но под нею все время трепетала живая *человеческая мысль*»³⁹. Сказано артистично и очень верно. Нельзя согласиться лишь с тем, что одухотворение осени — это очеловечивание ее. Интересно, что Фет употребил слово «одухотворенной», а не «одушевленной», и «мысль» вместо более свойственного ему и напрашивающегося «чувство». Он понял, что в одухотворении осени главное не жизнь (как обычно у Тютчева), а дух. На это указывает и отсутствие воды, которая есть во всех других стихах Тютчева о природе. Этот нулевой знак, «сухость» осеннего вечера, повлиял на восприятие Фета.

«Существо разумное» — не случайный поэтизм со значением «человек»; это, конечно, и не подчинение размеру: у Тютчева, как у всякого большого поэта, нет случайных слов. Это выражение необходимо здесь потому, что оно шире по значению, чем «человек».

Так же в стихах:

Есть близнецы — для земнородных
Два божества, — то Смерть и Сон...

Под «земнородными» обычно понимают род человеческий, хотя это слово включает и животных, которые тоже спят и умирают.

«Существо разумное» объединяет человека не с животным, а с божеством. Последняя строка «Осеннего вечера» подтверждает это. Эпитет «божественная» есть не просто указание на высокие свойства человеческой природы, как это понял Некрасов, логично заменивший в своей редакции «божественной» на «возвышенной». Тютчев никогда не употреблял это слово всеу, в его словаре это не качественное, а относительное прилагательное. В двустипшии, завершающем «Осенний вечер», конечно, можно видеть указание на «стыдливое страдание» духовно гордого и одновременно кроткого человека. Но человеческим содержанием этот образ далеко не исчерпывается. Полный круг его ассоциаций гораздо шире, и подлинным центром его является христианский миф. В финале стихотворения звучит христианский мотив страдающего, умирающего Бога. Кроткая улыбка увядания природы — это одновременно и улыбка распятого, стыдяще-

³⁹ А. Фет «О стихотворении Тютчева» (цит. по кн. А. Д. Григорьевой «Слово в поэзии Тютчева», с. 125).

гося своих страданий Христа. Природа кротко принимает изнеможение осеннего вечера, смерть — зиму и ночь, зная о столь же неизбежном весеннем воскресении. Ее улыбка как бы предупреждает возможное сострадание наблюдателя, утешает его. Евангельский образ Бога растворяется в картине осеннего русского вечера. Такое же восприятие родной природы в стихах (с. 201):

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и *тайно светит*
В наготе твоей смиренной.

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

Ср. «тайно светит» и «в светлости... таинственной».

Процитированные строки написаны, правда, 25 лет спустя, в 1855 году⁴⁰. Но есть аналогия и в творчестве изучаемого нами периода. Годом раньше «Осеннего вечера» датируется перевод из Цедлица «Байрон», где находим:

*Высокая божественность мученья*⁴¹
была ему *загадкой* враждебной...

Образ Христа в описаниях осенней русской природы встречается позднее у символистов:

Когда в листе сырой и ржавой
Рябины заалет гроздь, —
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь, —

Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте...⁴²
А. Блок

Видит: пар белесоватый
И ползет, и вьется ватой,
Да из черного куста
Там и сям сочатся грозди
И краснеют... точно гвозди
После снятого Христа⁴³.

И. Анненский

Подобные темы есть у Белого и Вяч. Иванова.

⁴⁰ Нельзя, однако, забывать о склонности Тютчева к самоповторениям. Он мог создавать «дублетные» стихотворения, разделенные четвертью века.

⁴¹ Сопоставление этой строки с концовкой «Осеннего вечера» принадлежит К. В. Пигареву.

⁴² А. Блок. Собрание сочинений в 6 т., т. 2, с. 207. «Правда» М. 1971.

⁴³ И. Анненский в кн. «Русский сонет». М. 1983.

«Осенний вечер» стоит особняком в натурфилософской лирике Тютчева. Стихотворение это вполне «тютчевское» — и в то же время не похоже на другие: его ритмическая конструкция почти не встречается в тютчевской лирике, хотя, вообще, пятистопный ямб в его стихах не редкость. Такой же ритмический рисунок в стихотворении о смерти Денисьевой «Весь день она лежала в забытьи...», что лишний раз доказывает неслучайность и семантическую содержательность ритма. Строфическое единство, вызванное музыкальной непрерывностью стиха, — еще одна отличительная черта этого лирического шедевра.

Надо ли говорить, что стихотворение «Осенний вечер» хотя и удостоено названия медитации, никем не было медитативно прочитано. Печально известный моему читателю А. Горелов видит в нем чувство «боли и красоты» (слова Толстого о Фете), хотя здесь скорее наоборот — «красота от боли».

Взаимопроникновение христианского и пантеистического, составляющие главную особенность этого стихотворения, было не сразу понято Львом Толстым. В принадлежащем ему экземпляре «Стихотворений Тютчева» «Осенний вечер» не отмечен толстовским комментарием⁴⁴.

Последняя строка в издании, принадлежащем Толстому, как и во всех изданиях того времени, искаженная правкой, читалась «Возвышенной стыдливостью страданья». В 1909 году Толстой, возможно, впервые услышал стихотворение в подлинной, тютчевской редакции; понял его смысл, столь близкий своему миропониманию, и это определило его эмоциональную реакцию. Нельзя, конечно, сказать с определенностью, что Сергеевко не ошибается, приводя современный, то есть первичный, текст стихотворения. Но последняя строка была повторена Толстым, и вряд ли мемуарист — надо сказать, просто влюбленный в Толстого — забыл его слова.

Отношение Толстого к Тютчеву — очень интересная тема. Известно, как высоко, часто выше Пушкина, ставил Тютчева Лев Николаевич. Все знают толстовскую фразу: «Без него нельзя жить». Но как-то забывается, что между Толстым и Тютчевым было и личное знакомство. Они встречались и беседовали «раз десять в жизни»⁴⁵. Во время одной встречи (в поезде в 1871 году) состоялся серьезный четырехчасовой разговор. О его тематике можно догадываться из последующего письма Толстого к Страхову, где он пишет о Тютчеве: «Это гениальный, величавый и дитя-старик. *Из живых я не знаю никого, с кем бы я так одинаково чувствовал и мыслил.* Но на известной высоте душевной единство воззрений не соединяет [...] а оставляет каждого независимым и свободным»⁴⁶...

IV

Казалось бы, эта независимость и свобода, несмотря на одинаковость чувств и мыслей, проявляется как раз в художественном творчестве Тол-

⁴⁴ Эти комментарии, состоящие из трех букв: Т (Тютчев, тютчевское), Г (глубина), К (красота), а также восклиц. знаков и подчеркиваний, приведены Пигаревым в двухтомном изд. «Лирика» Тютчева (М. 1966).

⁴⁵ «Л. Толстой о литературе». М. 1955, с. 142.

⁴⁶ Л. Н. Толстой. ПСС «Юбилейное» в 90 т., т. 61. М. 1953, с. 261.

стого. Трудно привести пример более строгого реализма, противоположного романтизму и модернизму во всех аспектах, в том числе и в отношении к бессознательному и мифологии.

Но попробуем отыскать обратные примеры и попытаемся тем самым окончательно «реабилитировать» мифологический подход.

В «Анне Карениной», например, миф встречается и на уровне языка: «Волны бессознательной жизни начали смыкаться над его головой» (сцена самоубийства Вронского). На уровне общей художественной задачи выражением монотеистически-мифологического мышления является эпиграф «Мне отмщение, и Аз воздам», концентрирующий в себе суть основного замысла произведения.

Наконец, в сюжете и образной системе можно разглядеть трансформацию традиционных архетипов. Это «сухие» и «влажные» эпитеты, сопровождающие образы и атрибуты Каренина, Кознышева, Левина с одной и Анны, Вронского, Китти, Облонского с другой стороны.

Гибель Анны под колесами поезда — это трансформация гибели грешницы в лапах огнедышащего дракона. (В «Улиссе» Джойса трамвай, сыплющий искры, прямо отождествляется с драконом.) Аналогичный образ у Тютчева:

Огнедышащий и бурный
Уносил нас змей морской (о пароходе)...

Что же говорить о произведениях, возникших на этапе ремифологизации, начавшейся в XX веке. Этот процесс характерен, прежде всего, для зарубежной литературы. Но и в отечественной можно привести имена Вяч. Иванова, Цветаевой, Мандельштама⁴⁷, Булгакова. В последнее время сознательно и активно используют мифологические основы в своем творчестве такие писатели, как Ч. Айтматов, В. Распутин, поэт Ю. Кузнецов.

Мне хотелось бы закончить работу словами Ч. Айтматова: «Если унылый копиизм замыкает человека на себя в вещный мир, то миф, впитавший реализм и сам ставший реализмом, это свежий ветер, наполняющий паруса творчества, во все времена питающий человечество энергией мужества и надежды».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ф. И. Тютчев «Полное собрание стихотворений», БП (Большая серия). Л., 1957.
2. Ф. И. Тютчев «Стихотворения». — М., 1962.
3. Ф. И. Тютчев «Лирика» в 2 т., т. 1. М., 1966.
4. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии». ВЛ, № 3, 1970.
5. Аверинцев С. С. «Большие судьбы малого жанра». ВЛ, № 4, 1981.
6. Аксаков К. С. и И. С. Литературная критика. — М., 1980.
7. Антология мировой философии, т. 1. — Мысль, 1969.
8. Афанасьев А. Н. Древо жизни. — М., 1983.

⁴⁷ Ю. Кузнецов о Мандельштаме: «Один из змеев, пригревших на маяке Тютчева».

9. «Бессознательное». Коллективная монография. — Тбилиси, 1985.
10. Блок А. Собрание сочинений в 6 т. — М., 1971.
11. Вайман С. Бальзаковский парадокс. — М., 1981.
12. Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. — М., 1972.
13. Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974.
14. Горелов Е. А. Вещая душа. — в кн. «Три судьбы». — Л., 1980.
15. Григорьева А. Л. Слово в поэзии Тютчева. — М., Наука, 1980.
16. Гулыга А. Миф и современность. Иностранная литература, № 2, 1984.
17. Гулыга А. Шеллинг. — М., 1984.
18. К истории русского романтизма. — М., 1973.
19. Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. — М., 1978.
20. Козырев Б. М. Мифология Тютчева и ионийская натурфилософия. — в кн. «Историко-филологические исследования». — М., 1974.
21. Красухин Г. Великий спор (Пушкин и Тютчев). — ВЛ, № 11, 1972.
22. Л. Н. Толстой о литературе. — М., 1955.
23. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. — М., 1982.
24. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
25. Маймин Б. А. Русская философская поэзия. — М., Наука, 1976.
26. Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. — М., 1982.
27. Прийма Ф. Я. Тютчев и фольклор. — Поэтика и стилистика русской литературы. — Л., Наука, 1971.
28. Русский сонет. — М., 1983.
29. Сергеенко А. П. Рассказы о Толстом. — М., 1978.
30. Толстой Л. Н. ПСС «Юбилейное» в 90 т., т. 61. — М., 1953.
31. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М., 1968.
32. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., Наука, 1977.
33. Фет А. Воспоминания. — М., 1983.
34. Фет А. Стихотворения. — М., 1983.
35. Шайтанов И. С. Забытый спор. — ВЛ, № 2, 1980.
36. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М., 1966.
37. Эпштейн М., Юкина Е. Мир и человек. — Новый мир, № 4, 1981.