

# перечитывая



## классику

И.О. Шайтанов

**Федор Иванович  
ТЮТЧЕВ:**

**поэтическое  
открытие природы**

В ПОМОЩЬ  
ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ,  
СТАРШЕКЛАССНИКАМ  
И АБИТУРИЕНТАМ

**Серия "Перечитывая классику.  
В помощь преподавателям, старшеклассникам  
и абитуриентам"**

В книгах серии содержится современный анализ произведений, входящих в школьные программы по литературе. Впервые обстоятельно освещаются духовно-нравственные и религиозные аспекты творчества русских писателей XIX — XX вв. Каждая книга, как правило, посвящена одному писателю или одному крупному произведению.

Авторы серии — профессора МГУ и других университетов и вузов России, специалисты-филологи, опытные педагоги. Серия рекомендована Ассоциацией вузовских филологов в качестве базы современных знаний по русской литературе, необходимой для сдачи школьных экзаменов и поступления в любой вуз.

*Вы можете подписаться на новую серию  
в любом отделении связи (как на газеты и журналы)*

**Часть 1 (12 выпусков)  
Подписной индекс по Каталогу Роспечати 48019**

1. Недзвецкий В.А. Романы И.А.Гончарова
2. Красухин Г.Г. Четыре пушкинских шедевра  
("Моцарт и Сальери", "Пиковая Дама", "Осень",  
"Я памятник себе воздвиг нерукотворный...")
3. Коровин В.И. Басни Ивана Крылова
4. Красухин Г.Г. (сост.) Е.Замятин, А.Н.Толстой,  
А.Платонов, В.Набоков
5. Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский
6. Голубков М.М. Максим Горький
7. Солнцева Н.М. Сергей Есенин
8. Сарнов Б.М. Каждому — по его вере  
(О романе Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита")
- 9-10. Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову
11. Кормилов С.И. Поэзия М.Ю.Лермонтова
12. Буянова Е.Г. Романы Ф.М.Достоевского

**Часть 2 (10 выпусков)  
Подписной индекс по Каталогу Роспечати 47305**

1. Баевский В.С. Пастернак
2. Катаев В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова
3. Дмитренко С.Ф. Щедрин: незнакомый мир знакомых книг

(Окончание информации см. на 3-й стр. обложки)

*И.О. Шайтанов*

**Ф.И. ТЮТЧЕВ:**

*поэтическое открытие  
природы*

---

В помощь преподавателям,  
старшеклассникам и абитуриентам

*Издательство  
Московского университета  
1998*

83.3(2=P4c)18

УДК 82

ББК 82.3Р

Ш13

17

83.3(2=P4c)5-8Тютчев

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ:

*В.А. Недзвецкий*, д-р филол. наук, проф. МГУ, президент Ассоциации вузовских филологов (председатель редколлегии); *Н.С. Тимофеев*, директор Издательства МГУ (заместитель председателя); *А.М. Гуревич*, канд. филол. наук, снс Исследовательского центра эстетического воспитания Российской академии образования; *А.А. Илюшин*, д-р филол. наук, проф. МГУ; *А.И. Камзолов*, главный редактор Издательства МГУ; *С.И. Кормилов*, д-р филол. наук, проф. МГУ; *В.И. Коровин*, д-р филол. наук, проф. МПГУ; *В.Я. Линков*, д-р филол. наук, проф. МГУ; *Л.И. Соболев*, учитель московской гимназии № 1567; *Г.М. Степаненко*, зав. редакцией литературы по истории и филологии Издательства МГУ.

*Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Московского университета*

Шайтанов И.О.

Ш13 Ф.И. Тютчев: поэтическое открытие природы. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 128 с. — (Перечитывая классику.)

ISBN 5—211—03955—6

В книгах серии “Перечитывая классику” содержится современный анализ произведений, входящих в школьные программы по литературе. Впервые обстоятельно освещаются духовно-нравственные и религиозные аспекты творчества русских писателей XIX—XX вв. Серия предлагается как база современных знаний по русской литературе, необходимая для сдачи школьных экзаменов и поступления в любой вуз.

Пособие представляет собой творческую биографию Ф.И. Тютчева. Личность поэта раскрывается в связи с темой, которая определила достоинство и место тютчевской лирики в истории русской поэзии, — поэтическим открытием природы. Меняющееся восприятие природной жизни в отношении к собственному внутреннему миру стало для Тютчева поводом воссоздать развивающийся диалог души и природы. В качестве его отдельных эпизодов рассматриваются тексты классических стихотворений поэта: “Весенняя гроза”, “Полдень”, “Не то, что мните вы, природа”, “Певучесть есть в морских волнах” и др. стихотворения.

Для учителей школ, лицеев и гимназий, студентов, старшеклассников, абитуриентов, специалистов-филологов, а также широкого круга читателей.

УДК 82  
ББК 82.3Р

ISBN 5—211—03955—6

© Шайтанов И.О., 1998 г.

## *Введение*

**С**о дня смерти Федора Ивановича Тютчева (1803—1873) минул век с четвертью. Со дня выхода в свет его первого сборника в 1854 году прошло почти полтора столетия. Если принять за меру жизни одного поколения людей тридцать лет, то сколько — пять или шесть — поколений россиян привыкли говорить о природе тютчевскими стихами!

Критики и ученые спорят (и будут спорить), откуда или как сформировалось у Тютчева поэтическое чувство природы: в какой мере оно было ему свойственно, в какой развито уроками поэзии или натурфилософией Шеллинга? Однако в читательском восприятии помимо всяких споров живут нерасторжимо два имени: Тютчев и Фет — поэты природы.

Можно усмехнуться этой формуле, счесть ее плодом недоразумения: Тютчев и Фет ни в коей мере не составляют литературной школы, не принадлежат к одному поколению... Да, Фет написал восторженную статью о старшем поэте и несколько стихотворений Тютчеву, в том числе по поводу им подаренной книги, характеристика которой стала одним из самых памятных высказываний о тютчевской поэзии: "Вот эта книжка небольшая / Томов премногих тяжелей".

Тютчев статей о поэзии не писал, но ответил двумя стихотворениями. Одно — светски-вежливое, второе (на том же листе) поэтически существенное — о разных способах восприятия природы:

Иным достался от природы  
Инстинкт пророчески-слепой —  
Они им чуют, слышат воды  
И в темной глубине земной...

Великой Матерью любимый,  
Стократ завидней твой удел —

Не раз под оболочкой зримой  
Ты самое ее узрел...<sup>1</sup>

Кого имел в виду Тютчев в первом четверостишии? Иногда считают, что самого себя. Сомнительно, ибо хотя пророчески-тревожное проникновение к темным корням бытия и было ему свойственно, но разве только этим слепым прозрением сужден его образ природы? В памяти осталось другое. Запомнилась тютчевская способность откликнуться на любое событие природной жизни и запечатлеть его. В этом, кажется, никто не был ему равен, даже Фет. Быть может, по праву старшего, Тютчев, подобно первопроходцу, подобно культурному герою, то есть родоначальнику культуры, мифологизировал основные моменты природного бытия в русском сознании, оставив младшему — Фету и всем, кто за ними последовал, спорить или соглашаться, добавлять, разрабатывать, истончать переживание.

Но целое, в его основных тонах, принадлежит Тютчеву. Его стихами выражает себя русское чувство природы. В момент весеннего восторга мы вспоминаем: “Люблю грозу в начале мая...” На летний расцвет природы откликаемся: “Сияет солнце, воды блещут, / На всем улыбка, жизнь во всем...” Явление радуги приветствуем:

О, в этом радужном виденье  
Какая нега для очей!  
Оно дано нам на мгновенье,  
Лови его — лови скорей!

*“Как неожиданно и ярко...”*

Наступление осени вызывает в памяти то, что так восхищало Льва Толстого:

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,  
Но далеко еще до первых зимних бурь —  
И льется чистая и теплая лазурь  
На отдыхающее поле...

*“Есть в осени первоначальной...”*

---

<sup>1</sup> В качестве основного источника при цитировании тютчевских текстов мной избрано последнее издание его стихов, подготовленное К.В. Пигаревым: *Тютчев Ф.И. Сочинения*: В 2 т. М., 1984, продолжающее многолетнюю текстологическую традицию и восходящее к основному научному изданию: *Тютчев Ф.И. Лирика*. В 2 т. М., 1965 (Серия “Литературные памятники”). Многочисленные редакторские изменения и уточнения текста, внесенные А.А. Николаевым при подготовке тома Ф.И. Тютчева для новой серии “Библиотеки поэта” (Л., 1987), слишком часто кажутся сомнительными и во всяком случае еще требуют подтверждения.

Зиме посвящены стихи, имеющие в национальной памяти силу фольклорных и написанных как будто в духе фольклорного одухотворения явлений природы: “Чародейкою Зимою / Околдован, лес стоит...”

И, наконец, чтобы завершить круговорот природной жизни, представленный Тютчевым, вспомним его образ, почти расставшийся с именем автора и существующий скорее в языке, нежели в поэзии:

Еще в полях белеет снег,  
А воды уж весной шумят —  
Бегут и будят сонный брег,  
Бегут и блещут и гласят...

*“Весенние воды”*

Об этих стихах писать трудно. Им присуще высшее достоинство поэзии, поднимающее ее над временем, над личностью создателя и вводящее в круг *национальной мифологии*. Что в данном случае подразумевает это многозначнейшее слово — *миф*? Во-первых, то, что стихи Тютчева стали частью национальной памяти не по отдельным строчкам, а по отношению к явлениям природы, политики, любовного переживания. Они помимо сознания преломляют наше восприятие мира, определяют наши реакции.

Во-вторых, применительно к Тютчеву это слово особенно оправдано: увлеченный в юности философией Шеллинга, он вынес убеждение, что природа — источник истины, доступной человеку, если он проникнется доверием к ее жизни и ее языку, который научится понимать. Таким образом, поэзия Тютчева восстановила *миф о природе*, угадывая в ней и черты древних катаклизмов, и проявление новой жизни, изменившейся в присутствии человека.

Поэзия Тютчева обращена к вечным вопросам. Однако вечные вопросы имеют обыкновение то отступать в тень, то снова давать о себе знать с как будто никогда ранее не пережитой остротой. Именно поэтому в истории культуры существует понятие “открытие природы”, хотя, казалось бы, как ее можно открывать, если человек природен по своему рождению и своей сути. Это так, но воспринимает природу человек по-разному, обращаясь к ней то исключительно как к источнику жизни, то замирает, пораженный ее красотой.

Это *осознанное эстетическое чувство природы* принадлежит довольно позднему времени. Чтобы его обрести, человек должен был хотя бы частично освободиться от природной зависимости, пройти достаточно далеко по пути культуры и лишь оглянувшись, с ее

высоты рассмотреть то, что он знал всегда и в то же время как будто не замечал. Умение почувствовать красоту природы, ощутить ее как необходимость — черта довольно позднего сознания, окончательно сложившегося в XVIII — первой половине XIX века.

Семьдесят лет назад Ю.Н. Тынянов предложил как первое и главное условие для решения вопроса о Тютчеве “восстановление исторической перспективы”<sup>2</sup>, в которой существует его поэзия. Такой подход способен и сегодня подсказать путь приближения к Тютчеву. Помня о том, как вопрос о Тютчеве поставлен Ю.Н. Тыняновым, я и определю круг задач в данной книге, добавив к ним то, что в пределах русской культуры до сих пор столь мало исследовано: необходимость реконструировать хотя бы часть биографии одной из важнейших идей — *идеи природы в ее поэтической интерпретации*.

Этой задаче и подчинена структура предлагаемой книги.

*Первая глава* “Поэт. Традиция. Жанр” в соответствии с ее названием знакомит с творческой личностью поэта и кратко представляет традицию поэтического освоения природы русской поэзией до Тютчева. Первый раздел главы — введение в биографию и личность Тютчева. Здесь рассматриваются следующие тексты: “Итак, опять увиделся я с вами...”, “К оде Пушкина на вольность”. “Цицерон”, “Silentium”, “Ты зрел его в кругу большого света...”

Два последних раздела этой главы — “Эпический импрессионизм” и “Времена года” — приближение к тютчевскому тексту. В первом из них через жанр — лирический *фрагмент*; во втором через тему, чтобы показать, что тематическая описательность не есть метод Тютчева и проследить присущий ему характер символизации: “Полдень” (“Лениво дышит полдень мгlistый...”), “Сияет солнце, воды блещут...”, “В небе тают облака...”

“Времена года” — это последовательный анализ нескольких из числа классических стихотворений поэта, расположенных в порядке изображаемого ими круговорота природной жизни. Подробно анализируются стихи: “Весенняя гроза”, “Весна” (“Как ни гнетет рука судьбины...”), “Как весел грохот летних бурь...”, “Осенний вечер” (“Есть в светлости осенних вечеров...”), “Чародейкою зимою...”

---

<sup>2</sup> Тынянов Ю.Н. Вопросы о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 39.



Эта глава рассчитана на первое знакомство с поэтом, узнавание особенностей его языка и вхождение в его поэзию.

*Вторая глава* “Не то, что мните вы, природа...” посвящена стихотворению Тютчева того же названия. Это стихотворение-манифест стало поводом восстановить *эволюцию отношения к природе* внутри самой тютчевской поэзии. По ходу доказательства приводятся гипотезы о том, какие именно тексты послужили источником или поводом для тютчевских высказываний, иногда на уровне сознательного и безусловно доказуемого факта, иногда на уровне возможной и вероятной переклички текстов в пределах поэтической традиции. Это позволяет увидеть “историческую перспективу” и точнее определить место молодого Тютчева между московским архаизмом, представленным А. Ф. Мерзляковым, и линией новой русской поэзии, к началу 1820-х годов воплощенной в именах Карамзина, Батюшкова, Жуковского.

Среди рассматриваемых в этой главе — стихотворение памяти Гете “На древе человечества высоко...” и переводы из “Фауста”, “Problème” (“С горы, скатившись, камень лег в долине...”), “Silentium” (“Молчи, скрывайся и тай...”), “Нет, моего к тебе пристрастия...”, “Весна” (“Любовь земли и прелесть года...”), “День и ночь”.

*Третья глава* “Диалог души и природы” начинается биографическим разделом “Возвращение в Россию” и рассказывает о событиях в жизни Тютчева в 1840-х годах, о его деятельности публициста. Здесь речь идет также о политической теме в поэзии Тютчева: “14-ое декабря 1825”, “Глядел я, стоя над Невой...”, “Колумб”, “Эти бедные селенья...”

Второй раздел посвящен “денисьевскому циклу” и “последней любви” поэта: “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...”, “Предопределение”, “Последняя любовь”, “О, как убийственно мы любим...”, “Как хорошо ты, о море ночное...”

В качестве реквиема, завершающего “денисьевский цикл”, рассматривается еще один прославленный тютчевский манифест “Певучесть есть в морских волнах...” Ему посвящены два последних раздела главы: перекликаясь с первым замечательным образцом русского байронизма — батюшковским “Есть наслаждение и в дикости лесов...”, этот манифест позволяет завершить сюжет “открытия природы” не только в поэзии Тютчева, но и во всей традиции русского романтизма.

---

## Поэт. Традиция. Жанр

### *Мир поэта — мир природы*

**Ф**едор Иванович Тютчев, потомок старинной дворянской фамилии, родился 23 ноября 1803 года в родовом имении — селе Овстуг в 35 километрах от Брянска. Здесь семья нередко проводила летние месяцы, на зиму выезжая в Москву. Затем с этими местами, наполненными детской памятью, Тютчев расстался на десятилетия, возобновив свои летние наезды лишь в 1846. Посещения вновь становятся почти ежегодными, но очень краткими. Там подолгу живет вся семья, но ее глава задерживается лишь на краткий срок: неделя, десять дней... Далее жизни в сельском уединении Тютчев не выдерживал.

По этим возобновленным впечатлениям об Овстуге написано следующее стихотворение:

Итак, опять увиделся я с вами,  
Места немилые, хоть и родные,  
Где мыслил я и чувствовал впервые  
И где теперь туманными очами,  
При свете вечерющего дня,  
Мой детский возраст смотрит на меня.

О бедный призрак, немошный и смутный,  
Забывтого, загадочного счастья!  
О, как теперь без веры и участия  
Смотрю я на тебя, мой гость минутный,  
Куда как чужд ты стал в моих глазах,  
Как брат меньшой, умерший в пеленах...

Ах нет, не здесь, не этот край безлюдный  
Был для души моей родимым краем —  
Не здесь расцвел, не здесь был величаем  
Великий праздник молодости чудной.  
Ах, и не в эту землю я сложил  
Все, чем я жил и чем я дорожил!

Под стихами в одном из автографов дата — 13 июня 1849 года. Из трех десятков лет, что Тютчев не бывал в Овстуге

ге, двадцать два года были проведены им за границей, откуда приезжал редко и ненадолго. Там, преимущественно в Германии, а затем в Италии, прошла молодость.

Тютчев отбыл на дипломатическую службу в Мюнхен летом 1822 года; там, спустя четыре года, он женится в первый раз. В 1838 году в Турине (куда Тютчев переведен старшим секретарем посольства) умирает его жена Элеонора, урожденная графиня Ботмер, оставив его вдовцом с тремя дочерьми. Причиной трагического исхода стало потрясение, пережитое ею во время пожара на судне “Николай I”, на котором она возвращалась вместе с дочерьми из России в Европу (на нем же находился и молодой Иван Тургенев, незадолго до своей кончины описавший происшедшее в рассказе “Пожар на море”. И его пережитое не отпускало до конца жизни).

К этому событию относятся последние строки приведенного выше стихотворения: “... Все, чем я жил и чем я дорожил!”

Одиночество на чужбине становится томительным. Еще при получении перевода в Италию Тютчев писал родителям: “...для того ли родился я в Остуге, чтобы жить в Турине? Жизнь, жизнь человеческая, куда какая нелепость...” (1 ноября 1837). Это короткая русская приписка к письму на французском языке.

Не пройдет и года, как Тютчев вновь вступит в брак. Вторая жена Эрнестина Дёрнберг, урожденная баронесса Пфедфель, — также иностранка, “из семейства более французского, чем немецкого...”<sup>1</sup> Ей предстоит долгая жизнь в России, где она попытается изучить русский язык с одной лишь целью — прочесть стихи мужа. В бытовой жизни без русского языка она вполне могла обходиться: и в семье, и в столичном свете, где текла их жизнь, говорили по-французски.

О Тютчеве сохранилось не так много воспоминаний. С их страниц возникает почти тшедушная, хрупкая фигура невысокого человека, мерзнущего, закутанного в плед или рассеянно блуждающего по светской гостиной. Но это лишь до того момента, пока что-то не увлекло его, и тогда поток блестящей умной (чаще всего французской) речи завораживает собеседника, сыплются остроты, афоризмы, которые тут же передаются из уст в уста, десятилетиями хранятся в памяти. Позже они были собраны в сборник “Тютчевiana”<sup>2</sup>, где их пришлось переводить с французского. Сказанные по конкретному поводу тютчевские остроты порой продолжают

---

<sup>1</sup> Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 25.

<sup>2</sup> Тютчевiana: Эпиграммы, афоризмы и остроты Ф.И. Тютчева / Предисл. Г. Чулкова. М., 1922.

звучать не устаревающими политическими истинами или формулами:

об Австрии он заметил, что “все ее тело представляет собой Ахиллесову пятую”;

о Николае I: “Это фасад великого человека”;

говоря про восточную войну, Тютчев пишет: “Это война кретивов с негодяями”.

А тютчевское: “Умом Россию не понять...” — едва ли какое-нибудь другое изречение мы сейчас цитируем чаще. Впрочем, оно — из стихов. Ведь все-таки прежде всего мы помним Тютчева-поэта. Современникам этот его образ не бросался в глаза, а долгое время и вовсе оставался неизвестным.

Еще первый его биограф — Иван Аксаков (женатый на дочери Тютчева Анне) отметил, что “в тщеславии у Тютчева был органический недостаток”<sup>3</sup>. В отличие от многих других стихотворцев он никогда не пытался душить кого бы то ни было в углу только что написанными строчками. Написав их, он порой рассеянно оставлял листок бумаги, как будто главное дело было сделано — душа сказала словом, а дальнейшее было уже не столь важным. Стихи он терял, по рассеянности мог сжечь, в общем не заводил архива и даже как будто не стремился увидеть их в печати. Если же за него собирали сборник (как было с первым прижизненным изданием 1854 года и со вторым — 1868), то так и не удавалось добиться, чтобы автор внимательно просмотрел собранное, исправил ошибки, восстановил пропуски.

Иногда возникает мысль: а не легенда ли тютчевская беззаботность, незаинтересованность собственным творчеством? Не было ли это маской, которой прикрывалось уязвленное самолюбие — уязвленное непонятостью, незамеченностью, неоцененностью? В критике его оценили поздно. Первым это во всеуслышание сделал Н.А. Некрасов, правда, не где-нибудь, а в “Современнике”. Казалось бы — слава! Но запоздалая: в 1850 году Тютчеву под пятьдесят, время, когда поздно быть поэтом, когда “лета к суровой прозе клонят”. Да и слава ли? Некрасовская статья называется “Русские второстепенные поэты”, а настоящего имени того, кто скрылся за инициалами Ф.Т., Некрасов просто не знал.

И все-таки это было начало, за которым последовало признание, публикации в “Современнике” и первая отдельная книга пятидесятилетнего поэта. Она ничего не изменила в его жизни, которая менее всего была жизнью литератора, но светского человека, высокопоставленного чиновника, с 1857 года занявшего и

---

<sup>3</sup> Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. С. 41.

до конца жизни сохранившего за собой пост председателя Комитета иностранной цензуры. Говорят, что своей умеренностью и терпимостью Тютчев немало способствовал проникновению в Россию современной западной литературы.

В отечественной же литературе его присутствие долго не ощущалось или ощущалось очень эпизодически и немногими, теми, кто куда более самого автора стремились доставить ему читателя и сделать его имя известным. Сначала этому способствовали его учителя по университетскому пансиону и Московскому университету, сами бывшие поэтами: А.Ф. Мерзляков и С.Е. Раич. Первый представляет пятнадцатилетнего Тютчева в заседании общества Любителей Российской словесности и оказывает влияние на его ранние опыты в стиле, отдающем одической архаикой предшествующего столетия. Второй учит чувствовать музыкальность поэтического звука, ценить благозвучие латинской и итальянской поэзии, которую сам переводит, по мнению Тютчева, лучше Мерзлякова (запись в дневнике М.П. Погодина 23 января 1822).

К моменту этого отзыва Тютчев уже окончил университет и готовился к отъезду в Петербург для поступления на службу по министерству иностранных дел. Ему прочат блестящее будущее, и уже менее полугода остается до того, как, получив назначение, он надолго уедет в Европу.

Отъезд, по крайней мере в первые годы, не прерывает дружеских и литературных связей. Раич на протяжении 20-х годов остается наиболее близким, правда все более отдаляясь и теряя свое значение в качестве авторитета, хотя к нему Тютчев обращается в стихах, ему посылает новые сочинения, которые Раич, основав в 1828 году журнал "Галатея", будет у себя печатать. К нему же Тютчев адресует в 1836 году своего сослуживца по Мюнхену князя И.С. Гагарина, который решил предпринять первую попытку издать сборник тютчевских стихотворений.

Самого автора эта идея не слишком увлекает. Но свои стихи или, по его словам, *вириши* он готов предоставить: "... делайте с ними что хотите, без всякого ограничения или *оговорок*, ибо они — ваша собственность. То, что я вам послал, составляет лишь крошечную частицу *вороха*, накопленного временем, но погибшего по воле судьбы, или, вернее, некоего предопределения. По моем возвращении из Греции, принявшись как-то в сумерки разбирать свои бумаги, я уничтожил большую часть моих поэтических упражнений и заметил это лишь много спустя. В первую минуту я был несколько раздосадован, но скоро утешил себя мыслью о пожаре Александрийской библиотеки. Тут был, между прочим, перевод всего первого действия второй части "Фауста". Может статься, это было лучшее из всего" (7 июля 1836).

И.С. Гагарин рукописи собрал и переправил в “Современник” Пушкину, где под названием “Стихотворения, присланные из Германии” (1836, т. 3 и т. 4), они и будут опубликованы — двадцать четыре стихотворения.

Эта публикация породила одну из самых острых проблем тютчевского творчества — отношения к нему Пушкина. Вскоре после смерти Пушкина возникает предание о том, что Тютчев, прочитанный и напечатанный накануне пушкинской гибели, как бы из его руки принял лиру. Против этого предания резко выступил Ю.Н. Тынянов в статье “Пушкин и Тютчев”(1926), которому уже более полувека продолжают возражать. Хочется, чтобы в истории литературы, по крайней мере между великими, все происходило гладко, благостно, но так бывает редко, если вообще бывает.

Публикация тютчевских стихов в “Современнике” не выдвинула его на опустевшее место — это факт. Само это место вместе с поэзией на какое-то время остается не востребуемым. Приходят другие времена — суровее, прозаичнее. Но и Пушкин, кажется, не видел в Тютчеве своего наследника. Во всяком случае свидетельство И.С. Гагарина о его реакции звучит несколько двусмысленно: Вяземский и Жуковский “читают ваши стихи и находятся под впечатлением поэтического чувства ... они почувствовали все оттенки и всю прелесть мысли простой и глубокой ... Через день со стихами познакомился также Пушкин; я его потом видел, — он ценит их как должно и отзывается о них весьма сочувственно” (12 июня 1836). Эта светская, вежливая неопределенность звучит и во французском подлиннике письма: “...il m'en parlé avec une appréciation juste et bien senti”.

Как бы ни толковать отношение Пушкина — от холодной сдержанности до сочувственной доброжелательности — оно никак не исполнено восторга и приветствия, обращенного к новому гению. Скорее всего он должен был почувствовать, что перед ним поэт иного склада, чем его собственный.

Это ведь знал и Тютчев. Один из первых дошедших до нас его текстов — “К оде Пушкина на вольность”. Написано в 1820 году, когда Пушкину — двадцать, Тютчеву — семнадцать, но что-то определилось уже не случайное, то, что останется. Вот последняя строфа:

Воспой и силой сладкогласья  
Разнежь, растрогай, преврати  
Друзей холодных самовластья  
В друзей добра и красоты!  
Но граждан не смущай покою  
И блеска не мрачи венца,  
Певец! Под царскую парчою

Своей волшебною струною  
Смягчай, а не тревожь сердца!

Стихотворение начиналось, казалось бы, сочувственным приветом одного певца другому, но завершилось скорее назиданием, во всяком случае, — поправкой: не нужно тревожить сердца, их должно наставлять на путь “добра и красоты”. Это где-то на полпути от нравственного дидактизма века Просвещения к романтической вере в спасительную силу красоты. Пушкинский вариант этой веры — в свободу. Для него она, по крайней мере в юности, — повод мечтать о преобразовании мира: “И на обломках самовластья...” Для Тютчева она повод преобразовать сердце, мир не вовне, а внутри человека.

Среди стихотворений, которые Пушкин отобрал для публикации в “Современнике”, тютчевский манифест “Silentium” (Пушкин едва ли знал, что он уже печатался в 1833 году в газете “Молва”):

Молчи, скрывайся и таи  
И чувства и мечты свои —  
Пускай в душевной глубине  
Встают и заходят оне  
Безмолвно, как звезды в ночи, —  
Любуйся ими — и молчи.

В этом стихотворении видят спор с пушкинской идеей “всевластия литературы”, ее принципиальной громкости, влиятельности<sup>4</sup>. Продолжая эту мысль, другой исследователь выразился афористично: “Тютчев неслышно восстает против литературы — а она в свою очередь выталкивает его из себя”<sup>5</sup>.

Выталкивает, разумеется, не Пушкин, памяти которого Тютчев оставил одну из самых прочувствованных формул его значения для России: “Тебя, как первую любовь, / России сердце не забудет...” Выталкивает литературная ситуация после Пушкина, которая оказывается на какое-то время ситуацией без поэзии. С 1840 по 1849 год Тютчев опубликовал всего четыре стихотворения! И написал немногим более.

Стихотворением “Silentium...” он как будто предвидел свое молчание и принял его как жизненную, поэтическую программу. Она не пушкинская, она иная. И в какой мере ей следовал сам Тютчев?

“Silentium...” датируется 1830 годом. Основанием для датировки служит тот факт, что его текст в автографе записан на одном

---

<sup>4</sup> Журавлева А.И. Стихотворение Тютчева “Silentium”: К проблеме “Тютчев и Пушкин” // Замысел, труд, воплощение. М., 1977. С. 180.

<sup>5</sup> Основат А.Л. “Как слово наше отзовется...” М., 1980. С. 19.

листке со стихотворением “Цицерон”, которым Тютчев откликнулся на французскую революцию того года. В этих знаменитых строчках трудно заподозрить философию молчаливого ухода от мира:

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

Восторг причастности великим событиям, радость воочию наблюдать ход истории, присутствовать на ее спектакле и быть *собеседником* богов. Причем здесь молчание? И вообще как связать “*Silentium...*” с тем, что мы знаем о Тютчеве — остроумном собеседнике, регулярном посетителе светских салонов, лишь краткий срок способному провести в родном Овстуге без газет, новостей, общения? Овстуг для него никогда не мог бы стать “приютом чистых нег”, как Болдино для Пушкина, он не искал *творческого уединения*. Залогом его поэзии была *душевная глубина*, незримая для досужего наблюдателя и спасительная для поэта.

Около того же времени, что “*Silentium...*” и “Цицерон” он написал о поэте и поэзии:

Ты зрел его в кругу большого света —  
То своенравно-весел, то утрюм,  
Рассеян, дик иль полон тайных дум,  
Таков поэт — и ты презрел поэта!

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,  
Он в небесах едва не изнемог, —  
Настала ночь — и, светозарный бог,  
Сияет он над усыпленной рощей!

Противопоставлены дневной и ночной образы. День — суета, видимость; ночь — явление сущности, время Божественного откровения природы. Тайны, которые таит ночь, могут быть и пугающими человека, навеивающими на него ужас. Об этом — в других тютчевских стихах. Здесь же ночь — время поэзии. Оно настигает человека независимо от его воли, независимо от адреса его проживания. Это время наступает по закону природной неумолимости и заставляет человека ощутить всемирность своего бытия независимо от места его дневного обитания — в Петербурге, Мюнхене или Овстуге.

Безбрежности мироздания в человеке отзывается душевная глубина, они родственны, они соприродны. Об этом “*Silentium...*”,



о том, что в душевной глубине — свой мир, чувства в котором, “как звезды в ночи”. И внешний и внутренний мир в своей подлинности неразличимы для невнимательного дневного взгляда: один под блистательным покровом дня, другой под рукотворным покровом, созданным самим человеком и который мы зовем словом “культура”.

Пушкин мыслил духовную историю человека прежде всего как историю его культуры. Созданная веками разумной деятельности, она ограждает человека от стихийных сил, которые, однако, продолжают потрясать социум и возвращают сомнение — так ли уж разумно он создан, так ли силен и верен его создавший разум (об этом “Медный всадник”). Для Тютчева место человеческого существования не социум, а космос, противопоставленный и одновременно родственный хаосу, неотделимый от него. Во всяком случае ритм космического бытия<sup>6</sup> звучит не отдаленным аккомпанементом жизни человека, а бьется ежесекундно и в каждой клетке природной жизни.

Как различно понимание мира, так различно и понимание поэта. Пушкинский поэт-пророк внемлет Божественной воле и идет вещать Богоданные истины. Тютчевский поэт воспринимает откровение как *сокровенное знание*. Обладание им важнее проповеди. *Быть важнее, чем сказать*, ибо сказанное всегда будет искажено земным, человеческим словом, а бытие истинно и само по себе ценно. В то же время бытие поэта — поэзия. Поэтическое слово не подпадает под обет молчания, хотя и не должно о нем забывать. Поэзия не от мира сего, она исполнена такого же откровения, как природа, языком образов которой она вещает, лишь по необходимости прибегая к переводу его на язык слов:

...Она с небес слетает к нам —  
Небесная к земным сынам,  
С лазурной ясностью во взоре —  
И на бунтующее море  
Льет примирительный елей.

“Поэзия”, <1850>

Тютчевский поэт не бежит от мира. Для него “на бунтующем море” человеческих страстей, в “минуты роковые” всемирность

---

<sup>6</sup> О космичности тютчевской поэзии начали писать уже давно. Наиболее подробно это сделано в кн.: Дарский Д. С. “Чудесные вымыслы”: О космическом сознании в лирике Тютчева. М., 1914. Однако сегодня эта книга кажется поверхностной в своем увлечении тематизмом и прямолинейной биографичностью, проходящей по поверхности стиха.

бытия выступает так же явно, как и в моменты природного откровения. Взгляд привык охватывать мироздание цельно и чувством природы проверять справедливость любых истин — эстетических, нравственных, исторических, философских... Судя по стихам Тютчева 20—30-х годов, даже религиозное чувство для него растворено в природе. Это было в духе времени, в духе философии Шеллинга, обратившего мысль к природе, чтобы в ней обрести полноту духовного синтеза.

Шеллинг сделался европейски знаменит, оказал на поэзию влияние, пожалуй, даже большее, чем на философию. Следы его различимы и у Тютчева, который знал Шеллинга лично в Мюнхене, где тот преподавал с 1826 года в университете. Однако родственник Тютчева барон Пфеффель в некрологе ему вспоминал о том, что Тютчев нередко спорил с Шеллингом, опровергая задуманное тем примирение философской мысли с Божественным откровением<sup>7</sup>.

И Божеское и человеческое присутствие различал поэт в образах природы. О сущности природного образа всегда спорили особенно горячо, ибо спорили о смысле жизни, основе бытия. В этих спорах Поэзия то сближалась с Философией и Наукой, то отвергала их рационализм и устремлялась к Божественному откровению, то начинало казаться, что все эти интеллектуальные и духовные истины непротиворечиво сходятся в образе Природы.

Тютчев примет участие в этой полемике, но началась она задолго до него — в русской поэзии XVIII века.

### *Поэтическая вера в природу*

В тот момент, когда жанр русской оды уже был на излете, когда В. Жуковский перевел и опубликовал элегию “Сельское кладбище” Т. Грея (которую философ Вл. Соловьев назовет “родиной русской поэзии”), в 1806 году старейший поэт М.М. Херасков написал “Ночное размышление” (к сожалению, поэтически недооцененное, мало замеченное):

В задумчивость меня приводит,  
Когда на горизонт восходит  
Дрожащим шествием луна;  
Природа вся, умолкнув, дремлет,  
Не видит око — слух не внимлет,  
Но шелчет, мнится, тишина,

---

<sup>7</sup> Пфеффель К. Письмо редактору газеты “L'Union” // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. М., 1989. С. 37.

Что нечто свыше есть такое,  
Которое на все земное,  
Когда явится звездный трон,  
Спасительный наводит сон.

По жанру это ода, но особая — “философическая ода”, как еще в 1769 году определил свой жанр Херасков, когда дал название сборнику: “Философические оды или песни”.

Слово “песня” возвращает к изначальному значению слова “ода”. Эпитет в данном случае указывает на высоту предмета и способ его восприятия — размышление, медитация. Характер философичности у Хераскова медитативный и резко направленный против увлечения просветительской рациональной философией и наукой.

В “Ночном размышлении” ощущается не только знакомство с новой поэзией, научившейся проникаться присутствием природного мира, слышать ночные голоса и различать голос Бога, но и верность своей прежней позиции. Самим названием спустя шесть десятилетий Херасков полемически отзывается на размышления М.В. Ломоносова “Утреннее” и “Вечернее”. Хотя они и были посвящены величию Божию, но в духе ранней просветительской веры основаны на заносчивом, с точки зрения Хераскова, убеждении, что лучший путь к Богу — путь астрономии, физики и других наук.

Херасков же еще в 1767 году, прямо цитируя “Вечернее размышление” Ломоносова (со сноской “Мнение некоторых философов о кометах”), писал:

Измеривый небесный дом,  
Мне гордый скажет астроном:  
“То жирные пары возженны,  
То солнечны лучи горят  
И новые миры творят,  
Иль звезды в купе сопряженны”.

Херасков напоминал о непостижимости Бога, чье присутствие всегда ощущал как Тайну, как откровение, доступное поддержанной верой поэзии. В русской оде шел спор (тот же, что и в других европейских литературах) между дидактическим и медитативным ее направлениями, когда поэтическое воззрение на природу отдалялось от научного познания, чтобы удостоиться Божественного откровения. Однако на этом пути поэзия готовит себя к тому, чтобы не только сблизиться с верой, но и бросить ей своеобразный вызов, сочтя себя высшей формой веры. Это произойдет позже — у романтиков. Их философия природы будет по преимуществу *поэтической*.

Определение отношения поэзии к природе как особой *поэтической веры* все более оправдывается по мере того, как поэзия претендует на самостоятельное постижение Бога в природе и исполняется духа новой веры, — *эстетической*, обожествляющей природу в ее красоте. Осторожная теория двух истин, одна из которых (высшая) открывается богословию, а вторая — светскому знанию, эта теория перестает удовлетворять. Она перестает удовлетворять прежде всего в пределах поэтической веры, готовой отстаивать свою правоту как перед лицом официальной религии, так и перед лицом науки.

Время стремления к их союзу, синтезу прошло. Вернее, в представлении романтиков поэзия в одиночку будет способна осуществить этот духовный синтез. Наука ее более не вдохновляет, напротив, отталкивает схематичной безжизненностью созданной ею картины мира. Если в начале XVIII столетия “из глубины же научного мышления подымается и новая религиозность”<sup>8</sup> и, добавим, новая поэзия, то с наступлением нового века поэтам представляется самодостаточным тот взгляд на природу, которым обладает сама поэзия.

Этот процесс раскрепощения сказывается и чисто литературно. В XVIII веке устаревал не какой-то один жанр, а прежнее, имевшее за собой двухтысячелетнюю традицию, жанровое мышление. Тема природы стала одним из пробных камней. Это понятно хотя бы уже и потому, что в самом слове “природа” соединились многие склонности мышления новой эпохи, выдвинувшей его в качестве важнейшего лозунга. Даже если не выходить за пределы нравственной философии, то все в ней могло быть воплощено через природу: и нравственный идеал естественности; и потребность личности самовыразиться и увидеть себя отраженной в аналогичной себе живой сущности природы; и желание обозначить особенность своего восприятия созданием субъективного образа природы — я так вижу.

Жанровое обновление сказывается даже внутри монументальной формы — оды, проявляется в ней небывало личным впечатлением. Державин в комментарии к своей прославленной духовной оде “Бог” рассказал, как начал ее в 1780 году, как из-за занятости по службе не довел замысел до конца и лишь в феврале-марте 1784 году в Нарве, пережив восторженное состояние, вызванное неожиданно открывшейся ему природой, закончил оду. Этот восторг, эта наблюдательность сохранились и в тексте, особенно пор-

---

<sup>8</sup> Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма: Поэтика Ломоносова // Контекст. 1982. М., 1983. С. 324.

азительном, если вспомнить о том, что возник он в конце XVIII века и в жанре духовной оды:

Как искры сыплются, стремятся,  
Так солнца от тебя родятся;  
Как в мразный, ясный день зимой  
Пылинки инея сверкают,  
Вратятся, зыблются, сияют,  
Так звезды в безднах под тобой.

Стихи, говорящие за себя, по ним можно сказать, где в "Боге" М. М. Сперанский небезосновательно мог усмотреть ересь; а Державин еще усиливает впечатление комментарием к строке "Пылинки инея сверкают":

"Обитателям токмо севера сия великолепная картина ясно бывает видима по зимам в ясный день, в большие морозы, по большей части в марте месяце, когда уже снег оледенеет, и пары, в ледяные капли обратившиеся, вниз и вверх носясь, как искры сверкают пред глазами".

Внутри духовной оды обособляется поэтический эпизод, отмеченный небывалой до того впечатлительностью, эффектом личного присутствия и переживания.

Еще в середине прошлого века было установлено много возможных источников этой замечательной державинской оды. Назывались европейские поэты: от Шекспира до Юнга и гораздо менее известные немецкие, итальянские. Назывались не случайно, потому что своей *духовной одой* Державин вступает в очень богатую традицию философской (дидактической и медитативной) лирики. Однако от всех предшественников Державина отличает проявленность *личного видения*.

Обычно, задумываясь о Боге, о законах природы, судили о них дидактически отвлеченно, говоря о Человеке вообще, Державин же заговорил о себе. Там, где употребляли третье лицо, он ставит напряженное, лирически насыщенное "я": "Я царь — я раб — я червь — я Бог". Эта мысль, этот образ пришли к нему от Александра Поупа (из его широко известной в России XVIII века поэмы "Опыт о человеке"<sup>9</sup>), из воспетой там Цепи Существ, в центре которой стоит Человек. У Державина крайние точки те же: вверх к Богу и вниз к мельчайшим из тварей, наделенных жизнью. Однако центральное звено другое — не обобщающее и всечеловеческое существо, а индивидуально-личное Я.

---

<sup>9</sup> См. подробнее: *Шайтанов О.И.* Мыслящая муза: "Открытие природы" в европейской поэзии XVIII века. М., 1989.

То, что до него было принято скорее обсуждать, Державин переживает. Он говорит о Боге от первого лица, не считая нужным прятать свою личность, что вызывало обвинение в ереси. Еретическим было привнесение личного момента туда, куда путь человеку был традиционно заказан, а Державин не только вторгается со своим переживанием в превыспренние сферы, но и подтверждает свое вторжение комментарием. И, конечно, поразительна его “поэтическая щедрость”, с которой он рассыпает в официальной или духовной оде детали, изобличающие его личность, его жизнь, что делает Державина “первым истинным лириком в России”<sup>10</sup>. Он не хочет описывать, держа в почтительном и безликом отдалении, даже если речь идет о предметах государственной или вселенской важности, все равно должно быть ясно, что так видит он, Гаврила Романович Державин.

Новое даже еще не самосознание, а самочувствие личности, но в нем-то и берет начало стихийная державинская философия, которую оценит молодое поколение, соединившее философию и поэзию. Уже в статье П.А. Вяземского, написанной на смерть Державина, содержалось понимание его как поэта-философа, исполненного именно “эстетического отношения” к природе, незнакомого его предшественникам: “Вся природа говорит сердцу и воображению творца «Водопада» пиитическим и таинственным языком, и мы слышим отголоски этого языка. Державин смотрел на природу быстрым и светозарным взором поэта-живописца, Ломоносов — медленным взглядом наблюдателя”<sup>11</sup>.

Понимание Державиным “таинственного” языка и делает его близким поколению 20-х годов, воспитанному на философии Шеллинга. Среди наиболее влиятельных его стихов — ода “Бог”. По ее мотивам в 1825 году пишет свое стихотворение “Я есмь” С. Шевырев, уже самым заглавием подчеркивая, насколько лично воспринималась после Державина эта философская тема. Самый влиятельный проводник шеллингианских идей профессор М.Г. Павлов в своей статье “О способах исследования природы” на заданный вопрос, что есть “начальная причина сего всеобщего волнения океана вещественного”, отвечает словами Державина: “Живой в движенъи вещества, / Теченьем времени Превечный”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Ходасевич В.Ф. Статьи о поэзии. Пг., 1922. С. 48.

<sup>11</sup> Вяземский П.А. О Державине // Вестник Европы. 1816. № 5. С. 230. Статья Вяземского о Державине была его первым критическим выступлением и вызвала большой резонанс, появившись в 1816 г. одновременно в двух журналах: “Вестнике Европы” и “Сыне отечества”.

<sup>12</sup> Мнемозина. 1825. Ч. 4. С. 19.

Д.М. Велланского, первого и наиболее последовательного из русских шеллингианцев, по воспоминаниям человека, знавшего его в старости, приводили в особый восторг “некоторые стихи Пушкина, особенно Державина ода «Бог». Однажды, слушая эту оду, Велланский сказал, что так изобразить Бога можно только по велению свыше»<sup>13</sup>.

Державинский Бог не противоречил натурфилософски истолкованной природе, так как его вселенная проникнута поэтическим и личным ощущением, в котором становилась живой природой. Однако не нужно преувеличивать их единомыслие. В трех изданных в 1806 году отдельной брошюрой одах — “Гром”, “Облако”, “Радуга” — Державин наиболее подробно и красочно развивает свое впечатление от природы, но каждый раз подчеркивает, что эта великолепная картина должна служить возвеличению ее Творца. Даже там, где у Державина возникает как будто бы прямо натурфилософский образ, он развивается еще по иной логике.

Достаточно, скажем, сравнить его “Облако” со стихотворением того же названия у английского романтика П.Б. Шелли, написанным всего полтора десятилетия спустя. У Шелли облако — образ вечной природной изменчивости, непрекращающегося круговорота жизни. У Державина тоже изменчивость, но понятая в смысле превратности человеческой судьбы, и ее образ служит предостережением человеку, вознесенному удачей и счастьем. Обычный в одической поэзии Державина ход приводит его в сферу государственной жизни, к рассуждению о царях и вельможах. Но есть у этого предупреждения и еще один адрес, везде подразумеваемый и прямо названный в стихотворении “Гром”: “О вы, безбожники! не чущи / Всевышней власти над собой...”

Адрес понятный, если вспомнить, что свою брошюру Державин издает в 1806 году, а годом раньше была напечатана направленная против него ода И.П. Пнина “Человек”<sup>14</sup>.

О Державине не раз говорилось как о первооткрывателе природы в русской поэзии: “Открытие природы в русской поэзии Державиным аналогично тому, что сделали в этом направлении на западе Томсон, Грей, Руссо и др.”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Розанов Н.И. Воспоминания о Данииле Михайловиче Велланском // Русский вестник. 1867. № 11. С. 126.

<sup>14</sup> Эта ода и ее антидержавинская направленность стали предметом специальной дискуссии в журнале “Русская литература” в 1963—1965 гг.

<sup>15</sup> Гуковский А.Г. Г.Р. Державин // Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1935. С. 45.

Роль Державина в русской поэзии была такова, что А. Бестужев-Марлинский, кажется первым, решительно сказал о романтизме Державина: "Философ-поэт, он первый положил камень русского романтизма..."<sup>16</sup>. Но добавим — лишь самый первый камень. Это касается и державинского открытия природы. Не случайно дальше в своей статье Марлинский признает приоритет этого открытия за Н.М. Карамзиным, после его возвращения из-за границы в 1790 году "все заговорили о матери-природе, — они, которые видели природу только спросонка из окна кареты..."<sup>17</sup>.

Не будем преувеличивать романтического начала в поэзии Державина, его нужно скорее представлять как ощущаемую возможность дальнейшего развития, дальнейшей перспективы, но без ее понимания Державин рискует остаться в чрезвычайно архаичном ряду. Конечно, то, что Державину открывается стихийным прорывом, у Карамзина уже развито гораздо сознательнее, методичнее, хотя и без тех замечательных озарений, которые приносят моменты державинского восторга. В эти моменты видна вся природа в ослепительно-небывалом калейдоскопе красок. У Карамзина иначе. Карамзин замечает не столько саму природу, сколько свою способность ее видеть, и она приводит его в состояние восторженной чувствительности. Он рефлексировал по поводу своей способности почувствовать природу и умиляется ей.

Природа же остается незамеченной, во всяком случае неизобразженной, потому что поэт не ее, а "сердца для глаз изображает". Но сердца, способные ощутить ее прелесть. Для него, впрочем, не обязательно всматриваться в саму природу, но можно воспользоваться поэтическим к ней руководством, так даже будет вернее: "Ламберта, Томсона читая, / С рисунком подлинник сличая, / Я мир сей лучшим нахожу..."

К слову "сей" Карамзин делает сноску во избежание неправильного толкования: "То есть мир физический, который описывали Томсон и Ст. Ламберт в своих поэмах". Карамзин так высоко возносит поэтическую способность в человеке, что даже природа проигрывает в сравнении с ее поэтической интерпретацией, или, как говорит он сам в том же программном стихотворении "Дарования": "И часто прелесть в подражании / Милее, чем в Природе, нам..."

Эстетические начала понимания природы у Карамзина связаны еще со старыми терминами и представлениями, как, например,

---

<sup>16</sup> Бестужев А.А. О романе Н. Полевого "Клятва при гробе господнем" // Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 14.

<sup>17</sup> Там же. С. 115.



когда он говорит о подражании, но его идея одушевленной природы, пробуждающей в человеке и способность чувствовать, и способность творить, делает его предшественником шеллингианского взгляда. Не случайно он находит поклонников в кругу Московского университета. И.И. Давыдов с “Карамзиным никогда не расставался, как с любимым отечественным писателем”<sup>18</sup>. П.Н. Сакулин указывает, что его влияние, возможно, испытал В.Ф. Одоевский, хотя и подчеркивает в другом месте, что “в двадцатых годах Карамзин, как беллетрист, уже не годился на роль «властителя дум»...”<sup>19</sup>.

На эту роль он, вероятно, не годился и в качестве поэта, но если и не как “властитель дум”, то как авторитет, на который можно опереться, вырабатывая свой путь, — в этом качестве Карамзин, бесспорно, мог еще сыграть роль.

Причем не столько один Карамзин, сколько Карамзин и Державин вместе, дополняя друг друга, — напомним: именно в середине 20-х годов возрождается интерес к Державину и растет его влияние. Эти два поэта обладали как раз теми поэтическими качествами, которые открывали возможность взаимодополнения. Б. Эйхенбаум так определял их различие, говоря о Карамзине: “Природы самой по себе, космоса, как у Державина, нет в представлении человека, как нет и знания души самой в себе. Отсюда — слияние души с природой как единственно возможное отношение между миром и человеком. И вот — пейзажи Карамзина, где природы как самостоятельного целого, как замкнутого мира предметов нет”<sup>20</sup>.

Поэзия смотрит в Природу, но видит только самое себя. Это подмена, подстановка эмоции на место Природы (которую английский теоретик искусства Джон Рёскин во второй половине XIX века назовет “pathetic fallacy”, то есть эмоциональной ошибкой восприятия). Цельность мира утрачивается и для ее восстановления необходимо, чтобы из поэтического небытия воскресла предметная красочная реальность. Научиться ощущать поэзию природы, не разрушая ее зримой предметности, — это и было соединить Державина с Карамзиным. И это именно те начало и конец поэтической традиции, которые сопрягает Тютчев наиболее полно и совершенно в русской поэзии.

---

<sup>18</sup> Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета за истекающее столетие. Ч. 1. М., 1855. С. 281.

<sup>19</sup> Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма... Т. 1. Ч. 1. С. 240.

<sup>20</sup> Эйхенбаум Б. Карамзин // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 206—207.

Среди достаточно обширной литературы о Тютчеве своей концептуальной действенностью выделяются две небольшие статьи Ю.Н. Тынянова: "Тютчев и Гейне" (1921) и "Вопрос о Тютчеве" (1923). Все пишущие возвращаются к ним, чтобы согласиться или оттолкнуться от их выводов, в своей основе принятых современным знанием о Тютчеве. Выводы касаются прежде всего истоков тютчевского творчества и его поэтического жанра, иными словами, — его традиции. С этого понятия и начинается Тынянов, противопоставляя его другому — генезису, что на его терминологическом языке означает "источник происхождения":

"В истории литературы недостаточно разграничены две области исследования: исследование *генезиса* и исследование *традиций* литературных явлений... Генезис литературных явлений лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы"<sup>21</sup>.

Что из этого следует? Для понимания Тютчева очень многое. Во-первых, этим ограничивается возможность воздействия на него немецкой поэзии, с которой Тютчев был в тесном общении. Тынянов делает свое предупреждение не для того, чтобы вовсе отменить возможность всякого чужого воздействия, но — уточнить его пределы. Ведь статья, которую он начинает этим рассуждением, называется "Тютчев и Гейне". Во-вторых, этим предупреждением ограничивается возможность воздействия на поэта немецкой и, добавим, любой другой философии, так как у нее он может позаимствовать лишь несколько тезисов, но не язык, не форму и способ мышления. Это все укоренено в национальной поэтической традиции.

До Тынянова полагали как раз наоборот: "у своих русских предшественников Тютчев почти ничему не учился. В ранних стихах его есть влияние Жуковского и отчасти Державина; позднее тютчев кое-что воспринял у Пушкина. Но в целом его стих крайне самостоятелен, своеобразен"<sup>22</sup>. Если принять во внимание, что автор этих слов Валерий Брюсов, что сказаны они в предисловии к первому полному собранию сочинений Тютчева, многократно переиздававшемуся в 10-х годах массовыми тиражами

<sup>21</sup> Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 29.

<sup>22</sup> Брюсов В. Ф.И. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. СПб., 1913. С. 34.

у А.Ф. Маркса и приложением к журналу “Нива”, то совершенно очевидна распространенность такого мнения, его укорененность в сознании.

Тынянов подчеркнул, что для Тютчева “чужое искусство” было лишь “предлогом”<sup>23</sup>, а почвой — русская поэзия XVIII века, связям Тютчева с которой он и посвятил вторую статью. В ней снова мысль о Гейне, о том, что именно он подсказал Тютчеву: “Фрагмент как художественная форма был осознан на Западе главным образом романтиками и канонизован Гейне”<sup>24</sup>. Эта под-сказка реализуется Тютчевым в национальной поэтической традиции.

Русская ода и в первую очередь Державин были не случайным (“отчасти”) воздействием на юного поэта, а воздействием навсегда — основой его поэтического языка: “Мону-ментальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения — тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве...”<sup>25</sup>

Как и торжественная ода, фрагмент возникает “на случай”, но теперь не на случай государственной, а частной жизни (взятой в пределах мироздания), и способ его рождения скорее совпадает с тем, что Державин рассказал об обстоятельствах завершения им оды “Бог” (см. выше). Как и ода, тютчевский фрагмент есть форма завершенная, как бы целиком вобравшая в себя монументальный жанр. Тынянов хорошо передает эту мысль метафорой уменьшительного стекла, наложенного на оду. Так что нельзя было бы изъять из оды, из того же “Бога”, отдельные строфы и представить в качестве нового жанра, ибо фрагмент (именно тютчевский фрагмент!), как и ода, требует завершения, относящегося не только к воспринимающему сознанию, но и к постигаемой им, охватываемой в ее цельности картине мироздания.

Лениво дышит полдень мгlistый,  
Лениво катится река,  
И в тверди пламенной и чистой  
Лениво тают облака.

И всю природу, как туман,  
Дремота сладкая объемлет,  
И сам теперь великий Пан  
В пещере нимф покойно дремлет.

<sup>23</sup> Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне. С. 37.

<sup>24</sup> Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве. С. 42.

<sup>25</sup> Там же.

«Полдень» — название этого краткого, в восемь строк, раннего стихотворения, написанного в конце 20-х годов. Летний южный полдень с Паном и нимфами, покоящимися в сладкой дремоте. Разомлевшая от солнца природа, едва-едва — лениво! — струящая жизненный ток. Обычный фон жанра *пасторали*. Не хватает только пастушков — героев жанра; не хватает человека в этой еще изначально мифологической картине вечного бытия...

Здесь невольно напрашивается отступление о жанре пасторали, которому не очень повезло в русской литературе и еще менее в русской критике. Нам даже бывает трудно понять, почему на многих языках существует литература о пасторальном жанре, сопоставимая по объему с исследованиями о самых главных жанрах. У нас — лишь несколько небольших статей, отдельные упоминания в монографических исследованиях<sup>26</sup>.

Одна из причин незначительности (но все же не настолько, чтобы ее вовсе не заметить) русской пасторали в том, что она, как и ряд других условных форм, пытается прижиться в литературе, уже готовой преодолеть старую, нормативную условность, которая воспринимается как нечто безусловно ложное, выдуманное и препятствующее в данном случае развитию реального чувства природы.

Вот как эта картина печального соотношения условной формы и не задетой ее воздействием реальности представлена в мемуарах М.А. Дмитриева, написанных в середине прошлого века:

«Мы любим картины природы: тогда о них не имели понятия. — Мудрено ли, что Сумароков и его последователи описывали в своих эклогах выдуманные нравы и выдуманную природу, и то и другое не наши? — Нравы были совсем не поэтические и не изящные; а природы вовсе не было! — Как не было? — Не было, потому что природа существует только для того, кто умеет ее видеть, а умеет душа просвещенная! — Природа была для тогдашнего помещика то же, что она теперь для мужика и купца (Далее следует превосходное обоснование того, что природа воспринималась в XVIII веке преимущественно не через свою красоту, а через свою полезность. — *И.Ш.*)... Потому-то и Сумароков населял свои эклоги сомнительными существами пастушков и пастушек, что нечего было взять из сельской сущности; потому-то и для наших старинных помещиков — природы совсем не было»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> В качестве попытки дать очерк поэтики пасторали в ее развитии сошлюсь на главу «Пастораль в системе литературных жанров» в своей книге «Мыслящая муза».

<sup>27</sup> Дмитриев М.А. Мелочи из запаса моей памяти; Московские элегии. М., 1985. С. 150.

Невозможно в книге об “открытии природы” обойти это мнение, одно из самых пространных среди русских рассуждений о чувстве природной красоты, пронизательных, хотя в своей “просвещенности” чуждых “чувствительности”, то есть не допускающих, что и крестьянки любить природу умеют. Оно тем более здесь необходимо, что в нашем обзоре основных жанров, в которых формировалось “открытие природы”, пастораль была опущена, а Тютчев ее не забыл, когда в своем восьмистрочном фрагменте собрал все жанровые оттенки восприятия природы.

Южный полдень — это обычная пространственно-временная характеристика (М.М. Бахтин сказал бы — *хронотоп*) жанра пасторали. У Тютчева отсутствуют ее герои, природа кажется покинутой людьми, но нет, человек уже вошел: если *мы не видим его*, то перед нами отчетливо встает *картина его видения*, мир под его взглядом, стремительно утрачивающий свою эпическую неизменность: “Лениво тают облака...” Какая странная деталь, возможная только у Тютчева (еще, пожалуй, у Державина): облака, истаявающие не в прозрачной, такой же неуловимой, как они, лазури, а в библейски незыблемой вечной тверди. *Над пасторальным пейзажем — небо эпоса, небо пламенной оды*, которое тут же перед нами начинает таять под взглядом, мгновенным и личным, хочется сказать *элегическим*. А все вместе, в сочетании дает *тютчевский фрагмент*.

Мир обожествлен, мифологизирован, и в мифологических именах, когда их употребляет Тютчев, звучит нечто иное, чем просто знак классической памяти. Дремлющий мир исполнен таинственной жизни. Место действия в последней строке может быть воспринято как отсылка к магическому трактату платоника третьего века Порфирия (философские, как и поэтические реминисценции у Тютчева чрезвычайно разнообразны), который так и назывался “Пещера нимф”, образ таинственного всеприродного бытия.

Тютчевский пейзаж очень часто развернут по вертикали. Взгляд наблюдающего устремляется вверх, но еще важнее, что взгляд различает в вышине, чем осенен дольний мир. В свое время Андрей Белый сказал о необходимости составить словарь природных явлений у русских поэтов и выполнил первый эскиз: “Пушкин, Тютчев, Баратынский в зрительном восприятии природы”. Вот картина “пламенных природных стихий в поэзии Тютчева”:

*“Пламенно глядит твердь лазуревая; раскаленный шар солнца протянут в ней молниевидным родным лучом; когда нет его, то светозарный бог, месяц, полнит елеем волну воздуха, разлитого повсюду,*

поющего грудь, пламенящего ланиты у девы; и — отражается в зеркальной зыби (в воде)”<sup>28</sup>.

Андрей Белый понимал, что лишь положил начало тому, что должно быть продолжено. И его усилия продолжали, исследуя символическое значение разнообразных явлений стихии (Б.М. Козырев<sup>29</sup>), “дневного месяца” (М.П. Алексеев)<sup>30</sup>. Или, как это сделал Л.В. Пумпянский, — покрытых снегом горных вершин, сравнив их значение в нескольких стихотворениях Тютчева с их значением — восхождения, приближения к блаженству и горнему величию — в философии Шеллинга: “... топографическая высота, а в особенности свет и у Шеллинга считаются реальными ступенями истории природы...”<sup>31</sup>

Для понимания тютчевского пейзажа существенно знание как его координат, так и их воплощенности в тех или иных явлениях природы, их физических зримых свойств, их отношения к цвету и свету, а также и отношения к ним воспринимающего сознания. В мире Тютчева все способно предстать изменчивым до противоположности. Ночь — время хаоса, ужаса и творчества. Дневной месяц (в стихах: “Ты знал его в кругу большого света...” и “В толпе людей, в нескромном шуме дня...”) и дневная звезда (“Душа хотела б быть звездой...”) видятся совершенно различно. Они являются то в обличье чего-то жалкого: “На месяц взглянь: весь день, как облак тощий...”, то в образе скрытого до поры величия: “Чуть брезжит в небе месяц светозарный...”, то единственного истинного величия: “Они, как божества, горят светлей / В эфире чистом и незримом...”

Все меняется в зависимости от того, в ряду каких ценностей прочитывается каждый образ: есть ли дневной облик светила подразумеваемое воплощение истинной красоты (а палящее солнце и ночные звезды в таком случае уравниваются в их вульгарной доступности, открытости) или он есть воплощение временно униженного достоинства, которому будет дано явить себя во всем блеске ночного неба. С этим связана и диалектика

<sup>28</sup> Белый Андрей. Поэзия слова. Пг., 1922. С. 16.

<sup>29</sup> Посмертно опубликованные “Письма о Тютчеве” известного физика Б.М. Козырева, на которые и ранее ссылались исследователи, стали концептуально едва ли не наиболее ценным материалом в двух больших томах тютчевского “Литературного наследства”. — Козырев Б.М. Письма о Тютчеве // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. М., 1988. С. 37.

<sup>30</sup> Алексеев М.П. “Дневной месяц” у Тютчева и Лонгфелло // Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 376—389.

<sup>31</sup> Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Л., 1928. С. 13

оценки дня / ночи. День может быть благодатным и палящим; ночь святой и роковой...

Вечное меняет свой смысл в зависимости от мгновенного, под взглядом, на него направленным. Развернутый по вертикали, тючевский мир охвачен единым взглядом и спрессован в стесненный объем текста. Настолько стесненный, что даже люди, знающие и любящие Тютчева, порой бывают охвачены сомнением в ценности его поэзии. К. Чуковский приводит поздний, послереволюционный отзыв Блока (он малоизвестен и пропущен даже Библиографическим указателем по Тютчеву). Приведу его целиком:

“Я напомнил ему о его любимом Тютчеве, и он, к моему удивлению, ответил:

— Ну что такое Тютчев? Коротко, мало, все отрывочки. К тому же его поэзия немецкая”<sup>32</sup>.

К. Чуковский приводит это мнение в ряду других свидетельств подавленности, душевной опустошенности, в которой жил Блок последние годы. Но тем не менее характерно, в чем Блок считает возможным упрекнуть Тютчева, поддаваясь на расхожие упреки: отрывочки и поэзия не наша, а немецкая.

Тем более понятной становится важность статей Ю.Н. Тынянова. Хотя даже он, в противоречии с пафосом собственной теории, роняет обмолвку о том, что фрагмент есть “малая форма, сужающая поле зрения”. Нет, фрагмент уменьшает объем произведения, но не охват реального пространства бытия, ничего не утрачивая из того, что было доступно оде. Жанровый же кругозор (то есть многообразие восприятия реального мира) во фрагменте не сужен, а увеличен, ибо одическое, как мы только что видели, присутствует внутри фрагмента в качестве одной из возможных точек зрения, сочетаясь с другими — пасторальной и элегической, стилистически сопрягая ключевые жанровые слова, сигнализирующие о включенности в текст каждой из названных форм.

Образом *тающих облаков* можно воспользоваться как метафорой, чтобы описать жанровую ситуацию: *восторг* оды не забыт лирической поэзией, даже если она не разворачивает его с прежней велеречивой подробностью, а переживает мгновенно и неожиданно для себя; *монументальная ода* *истаивает в лирический фрагмент*.

Едва ли не первым об «импрессионистичности» Тютчева сказал В. Брюсов: “Пушкин умел определять предметы по их существу; Тютчев стремился определять по впечатлению, какое они производят в данный миг. Именно этот прием, который теперь назвали бы «импрессионистическим», и придает стихам Тютчева их своеобраз-

<sup>32</sup> Чуковский К. Ал. Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 46.

ное очарование, их магичность”<sup>33</sup>. Проницательное замечание, которое если и не совсем точно, то не потому, что излишне сближает Тютчева с искусством рубежа веков — нашего и XIX, а потому, что непозволительно отдаляет его от другого рубежа — XIX и XVIII веков. Тютчевский импрессионизм, особенный *эпический импрессионизм*, сохраняющий беглое впечатление не мимолетного мгновения, а вечности, в этом мгновении прорывающейся.

Импрессионистичность в случае с Тютчевым ни в коей мере не предполагает, что свои впечатления он подставляет на место реальной картины, что (подобно Карамзину), в восторге от возможности чувствовать и видеть, растворяет красочность открывшегося взгляду пейзажа. Природа у Тютчева обретает жизнь не в присутствии человека, а обладает ею сама по себе, ибо “... в ней есть душа...” Эта душа Бог? Нет, природа богоподобна и едва ли не богоравна в тютчевской поэзии. Это дает повод одним исследователям сказать о его философском пантеизме (то, к чему поэтов XVIII века вела поэтизация природы, даже помимо их намерения и религиозного убеждения, свершилось), а другим пойти еще далее — за пределы современных философских систем, к дохристианским глубинам веры, когда главным объектом языческого культа была сама Природа.

Так что тютчевская мифология живет прежде всего не в именах античных богов, а в образном постижении им Природы, прозреваемой во всем разнообразии ее бытия: ее первоначального и неуничтожимого, лишь притаившегося ночного *хаоса*; ее светлого дневного *космоса*, беспредельного и беспредельно прекрасного... Место человека — между этих двух бесконечностей, этих двух бездн. Его душа, замершая на границе двух миров, тревожно всматривается в темноту ночи, со страхом внемлет голосу завывающего ветра и потрясенно узнает свое родство с бездной хаоса — прародиной всего сущего:

О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди,  
Он с беспредельным жаждет слиться!..  
О, бурь заснувших не буди —  
Под ними хаос шевелится!..

“О чем ты воешь, ветер ночной?..”,  
начало 30-х годов.

---

<sup>33</sup> Брюсов В. Ф. И. Тютчев. С. 15.



В той же мере, в какой ночной мир исполнен для человека томительного ужаса, дневной светится радостью, ликует, смеется от полноты собственного бытия:

Сияет солнце, воды блещут,  
На всем улыбка, жизнь во всем,  
Деревья радостно трепещут,  
Купаясь в небе голубом.

Поют деревья, блещут воды,  
Любовью воздух растворен,  
И мир, цветущий мир природы,  
Избытком жизни упоен...

Любопытно, что В.А. Жуковский, непосредственный предшественник и в какой-то мере учитель Тютчева, (когда тот был еще ребенком), привел в одной из статей в "Вестнике Европы" следующее мнение прославленного английского эссеиста и поэта начала XVIII века: "Во всех нам известных языках, говорит Аддисон, находим метафору *поля смеются, луга смеются*..."<sup>34</sup>

У Дж. Аддисона сказано несколько иначе (Тютчев ближе к оригиналу, чем Жуковский): "...во всех языках имеется метафора смеха, применяемая в описании полей и лугов, когда они покрыты цветами, или деревьев, когда они в цвету; я не заметил этого в отношении какой-либо другой метафоры, за исключением огня и пожара, когда они применяются в описании любви. Это говорит о том, что мы естественно почитаем смех как нечто само по себе приятное и красивое" (журнал "Зритель", № 249; 15 декабря 1711 г.)<sup>35</sup>.

Сам Жуковский, в 1808 году (за два года до появления в "Вестнике Европы" его статьи) переводя гимн из "Времен года" Джеймса Томсона, не рискнул передать эту самую метафору — "the forest smiles", смягчив ее: "Веселые холмы одеты красотой". Показалась ли она ему тогда слишком поэтически дерзкой или слишком склонной к еретическому "натурализму", в котором за полстолетия перед этим архиепископ Амвросий упрекал русского переводчика другой английской поэмы — "Опыта о человеке" А. Поупа? Должно было пройти время, чтобы русская поэзия созрела до подобной смелости.

Тютчев же не только свободно прибегает к этому образу, но он развил его в картину летнего ликования природы. В его исполнении образ смеющейся природы не просто метафоричен, не просто одушевлен, но мифологизирован (как бы подтверждая наблюдение

<sup>34</sup> Жуковский В.А. О сатире и сатирах Кантемира // В.А. Жуковский-критик. М., 1985. С. 86.

<sup>35</sup> Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 155.

Аддисона, что этот образ повсеместен и принадлежит скорее языку, чем поэзии!). Поэт не подразумевает сравнения природы со смеющимся человеком, но непосредственно рассматривает ее как первоисточник радости и наделяет способностью улыбаться, петь, ликовать.

Вот почему, хотя поэзия Тютчева движется по той грани, откуда открывается одновременно и мир природного бытия, и мир человеческого жизни, поражающих новизной метафор в ней нет. Они редки, ибо между явлениями душевного и физического миров сходство подразумевается изначальным или, как писал А.Н. Веселовский о *психологическом параллелизме*, “дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения...”<sup>36</sup>

Тютчев не стремится к неожиданности; он обновляет переживание вечного и достигает этого экономно, возвращая жизнь языковым метафорам, подновляя их речевой свободой и современностью. Его фрагмент — сиюминутный взгляд в вечное, доверенный непосредственной речевой реакции. Он способен охватить все и не желает замечать только одного — грани, отделяющей человека от природы. Тем самым в образе воскрешается то, что Веселовский называл *синкретизмом* — способом восприятия, характерным для “первобытной психики”, еще не научившейся “раздельно понимать окружающие нас явления”<sup>37</sup>.

Отсюда передача живописных эпитетов явлениям психологического порядка или, напротив, слуховых — предметам, не способным слышать, как у Тютчева — “звучные листья” (“Вечер”), или в момент полусна, полусумерек полнота смешения с дремлющим миром:

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

От древнего синкретизма тютчевскую поэзию отделяет одно: она принадлежит современному сознанию, которому потребно усилие, чтобы не замечать грани между человеческим и природным в своем желании раствориться, смешаться, мгновенно проникнуться чувством полноты бытия. Эти моменты самозабвения и есть

---

<sup>36</sup> Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 101.

<sup>37</sup> Веселовский А.Н. Из истории эпитета // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 73.

моменты поэзии, но она умеет черпать вдохновение и из сознательного противопоставления природного и человеческого.

П. Быков рассказывает, как, будучи неопытным литератором в начале 60-х годов, он расспрашивал Тютчева о его стихах:

“У вас в превосходном, известном стихотворении сказано: «поют деревья». Как надо понимать это?

С прежней и еще большей усмешкой он дал такой ответ:

— Вы сами давно стихи пишете, а не хотите знать, что тут дело идет о весне, когда поет *вся* природа гимны ей... Этот мелодичный говор, лепет древесной листвы разве не напоминает какого-нибудь напева? Да, наконец, на деревьях есть пернатые певцы. Ими и поют дерева, как гудящими громкими волнами поет море!..

Мои, очень может быть, наивные вопросы, видимо, не понравились Тютчеву...”<sup>38</sup>

Должны были не понравиться, ибо, отвечая на эти вопросы, Тютчев разрушал иллюзию, которой дорожил, кажется, не только в поэзии, но в жизни — как особой *поэтической верой*. Это гораздо лучше понимал другой поэт — А. Фет, когда (за два-три года до интервью, устроенного Тютчеву Быковым) писал в своей статье по поводу этих самых стихов:

“... деревья поют у г. Тютчева! Не станем, подобно классическим комментаторам, объяснять это выражение тем, что тут поют сидящие на деревьях птицы, это слишком рассудочно; нет! нам приятнее понимать, что деревья поют своими мелодическими весенними (скорее летними, ибо под стихотворением дата — 28 июля 1852. — *И.Ш.*) формами, поют стройностью, как небесные сферы. Зато каким скачком рвется вперед, со второго куплета, лиризм стихотворения, и без того погружающего читателя с первого полуступишия в море весеннего восторга. Стихотворение — все чувство, все восторг, но и в нем, при последнем куплете поэт не ушел от вечной рефлексии. Чувствуешь, что и в минуту наслаждения природой он ясно видит причину своего восторга”<sup>39</sup>.

Фет имеет в виду следующее заключительное четырехстишие:

Но и в избытке упоенья  
Нет упоения сильней  
Одной улыбки умиленья  
Измученной души твоей...

---

<sup>38</sup> Быков П. Ф. Тютчев. Из встреч минувшего: Странички из литературных воспоминаний // Тютчевский сборник: 1873—1923. Пг., 1923. С. 36.

<sup>39</sup> Фет А. О стихотворении Ф. Тютчева // Фет А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 157.

Человек улыбается в ответ природе, но эта улыбка диссонирует со всеобщей радостью. Она не разрушает полноты синкретического бытия, но отчуждает от нее человека, отделяет временное от вечного, то, что в своей минутности исполнено муки, от того, что в своей вечности исполнено равнодушия. Природа вечна и равнодушна к человеку, недостижима для него в своей вечной красоте:

В небе тают облака,  
И, лучистая на зное,  
В искрах катится река,  
Словно зеркало стальное...

Час от часу жар сильнее,  
Тень ушла к немым дубровам,  
И с белеющих полей  
Веет запахом медовым.

Чудный день! Пройдут века —  
Так же будут, в вечном строе,  
Течь и искриться река  
И поля дышать на зное.

2 августа 1868

Между этими облаками и теми, что лениво истаивали в пламенной тверди, прошло сорок лет. Что изменилось? Поблекли черты одического жанра. Исчезли мифологические имена: не Пан, а тень скрылась от полдневного жара. С отказом от мифологии мир не сделался обезбожен, но жизнь природы ушла в глубь пейзажа. И главное — она отдалилась от человека, здесь, пусть со стороны, но по-прежнему готового, забывая о себе, сказать о природе. В других стихах звучит не стоицизм, а отчаяние. Его минутные приступы поэзия Тютчева узнала довольно рано.

Есть ли в таком случае сюжет меняющегося отношения к природе в тютчевской поэзии? Иногда говорят, что нет, что все определилось рано, раз и навсегда. Это по крайней мере не совсем так и в отношении ее внутреннего развития, и в отношении того, как в русской поэзии совершилось "открытие природы".

\* \* \*

Подведем некоторые итоги. Поэзия Тютчева возникла при пересечении нескольких, как будто бы трудно соединимых традиций мысли и поэзии. Даже опыт непосредственных учителей ориентировал ее едва ли не в противоположных направлениях: Мерзляков — убежденный архаист и тяжеловесный дидактик; Раич — сторонник итальянской музыкальности. Тютчевский лири-

ческий жанр — фрагмент, не забыв одической монументальности, приобрел виртуозную легкость при огромном смысловом пространстве, позволившем ему сиюминутно отзываться на вечное, сопрягать здесь и там, сейчас и всегда. Небесное отражается в земном. Образ земного — человек; вечного — Природа.

Тютчевской поэзии свойственна особая философия природы, или, иначе, натурфилософия. Само слово “философия”, примененное к поэзии, вызывает вопросы и недоумения. Прежде всего, как сочетать новейшую философию Шеллинга, с которой давно уже замечено родство мысли Тютчева о природе, и наследование им по линии поэтической традиции архаическому жанру оды? Еще Л.В. Пумпянский сказал, что это не парадокс, а черта своеобразия: “Своеобразие поэзии Тютчева заключается в том, что германская метафизическая система парадоксальным (на первый взгляд) образом сочетается в ней с литературной школой Державина”<sup>40</sup>.

Л.В. Пумпянский сознательно не произносит слова “философия”, но и в отношении самого Тютчева и истоков его мысли говорит: “метафизика”. Для него это способ укорить, отказать не только Тютчеву, но и Шеллингу в праве на то, чтобы считаться философами. Философия требует строгой логики, языка, исследования. “Метафизика — происхождения не философского, а эстетического”<sup>41</sup>. Ее метод мышления более сродни не философии, а поэзии, ибо претендует на непосредственное знание, откровение, прозревание сути. Не Божественное, а поэтическое откровение.

Не будем сейчас рассуждать о том, в какой мере сказанное Пумпянским справедливо в отношении Шеллинга (которого, как нам еще предстоит увидеть, нередко подозревали в том, что он более поэт, чем философ, возможно, именно поэтому оказавший столь большее влияние на поэзию). Но это, безусловно, верно в отношении Тютчева. Если его и называют поэтом-философом, то это справедливо прежде всего не потому, что у него возможно найти следы знакомства с Шеллингом и другими философами, а потому, что он направляет свою поэзию на все мироздание, что он каждый миг бытия соотносит с вечностью, вторгаясь в пределы,

---

<sup>40</sup> Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева. С. 36.

<sup>41</sup> Там же. С. 19. Понятие “метафизика”, сопряженное с поэзией, в последнее время приобретает в России особый смысл, ибо во многом благодаря И. Бродскому стало реальностью знакомство русского читателя с английской “метафизической поэзией” XVII в. и прежде всего с Джоном Донном. Ввиду этого термин “метафизическая поэзия” уже некоторое время примеривается западными исследователями к творчеству Тютчева и ряда других русских поэтов. Сошлюсь на самое известное исследование: Pratt S. Russian Metaphysical romanticism: The Poetry of Tjutchev and Baratynskii. Stanford, California, 1984.

которые в условиях специализации знания в Новое время отошли к философии.

Если это философия, то сугубо эстетическая философия (прав Пумпянский); если это вера, ибо Природа под взглядом поэзии обожествляется, то это *вера поэтическая*. И в этом смысле Шеллинг по крайней мере не более важен для духовной эволюции Тютчева, чем Державин, чем вся та поэтическая традиция, что на протяжении нескольких десятилетий трудно и опасно (ибо вторгаясь в запретные пределы высшего знания) вырабатывала язык и жанр своего знания о природе.

### *Времена года*

Если бы современная книга называлась “Времена года”, то что можно было бы предположить о ее содержании? Скорее всего это был бы видовой альбом, может быть, со стихотворением к каждой картинке природы. Какому-нибудь и скорее всего не одному тютчевскому тексту в нем нашлось бы место.

В начале XIX века это название звучало гораздо серьезнее, еще не забывшимся напоминанием о том, что именно так называлась одна из самых известных и влиятельных европейских поэм — “Времена года” англичанина Джеймса Томсона. Ее перелагали, переводили на все языки, ей подражали во всех литературах. В том числе и в русской, где одно из прозаических переложений сделал Н.М. Карамзин, наряду с В.А. Жуковским переводивший из нее и стихами.

Сама идея написать поэму, следуя природному календарю, сравнительно нова, как и желание проследить за изменчивой жизнью природы, откликнуться на нее. Первые попытки были сделаны в жанре пасторали и имели успех. Для чрезвычайно популярного со времен Возрождения пасторального жанра это было новшеством смелым вплоть до саморазрушительности: пасторальный мир, мир южного полдня, — реальность остановившегося времени, пребывая в котором герой не знает старости, других несчастий, кроме неразделенной любви, не знает смерти.

Первым календарный цикл пасторалей написал в конце XVI века английский поэт Эдмунд Спенсер — “Календарь пастуха”, из двенадцати эклог по числу месяцев в году. Спустя сто с небольшим лет, в 1709 году Александр Поуп усовершенствовал открытие своего соотечественника и сократил число частей до четырех — по числу времен года. В предисловии к сборнику своих “Пасторалей” он так объяснял смысл нововведения Спенсера, которому и сам следовал: “... уподобляя человеческую жизнь временам года,

он позволил своим читателям видеть одновременно и малый и большой мир в их переменах и состояниях...”

Однако, давая изображение месяц за месяцем, трудно избежать повторов. Поуп предпочел в пасторальном жанре построить сюжет по временам года, а спустя двадцать лет под этим названием появилась поэма Томсона (1730). В пасторали движение природного сюжета служило иносказательной цели — сказать о возрастах жизни человеческой. Поэма Томсона создана в *описательном* жанре. Он не совсем свободен от назидательной иносказательности, но по своему определению сосредоточен прежде всего на внимательном наблюдении. Представить природу какой она есть, в ее переменах, в ее состояниях, то есть в течении ее жизни, — это было поэтически ново и смело.

Однако описательный стиль оказался манерой короткой выдержки. Он явился важным, но промежуточным свершением на пути поэтического открытия природы. В первой половине века он кажется смелостью почти недопустимой, представляется устанавливающим новую эстетическую категорию — Картинности, Живописности (*picturesque*). Однако во второй половине века это увлечение уже теоретически опровергается не потому, что оно слишком смело, а потому, что поэзия не должна отказываться от присущих ей изобразительных возможностей, подменяя их тем, что она заимствует у живописи. Самым известным выступлением против увлечения описательностью стал знаменитый трактат Лессинга “Лаокоон, или о Границах живописи и поэзии” (1766). Он не положил конец описательной поэзии, но очень внятно предсказал его.

Конец ему положили романтики, не склонные ограничивать свое воображение реальным и увиденным. Более чем на зрение они полагаются на умозрение, на возможность сразу и целно воплотить явление в образе. Их фантазия раскованна, их образы напряжены от обилия мыслей и впечатлений. В отношении Тютчева это и имел в виду Л.В. Пумпянский, предложивший рассматривать метод Тютчева как “интенсивный”. Тютчев не описывает природу, его пейзажи нагружены мыслью и эмоцией, связующими природу с наблюдающим ее человеком. В отличие от старой пасторали человек присутствует в пейзаже не иносказательно, а реально, связанный с увиденным всей остротой переживания, интенсивным диалогом, возникающим между душой и природой.

До Тютчева в русской поэзии душа и природа лишь настраивались на волну взаимопонимания. Первым для него условием было равноправное присутствие каждой из этих реальностей — природной и психологической. В стилистике описательной поэзии наблюдаемая природа была еще слабо подсвечена воспринимающим сознанием. Напротив, в сентиментальной элегии внешний мир заставлялся в потоке воспринимающей эмоции.

Как будто бы всеобъемлющий гений Пушкина должен был уравновесить крайности. Но Пушкин — поэт классического склада (не путать с классицизмом), который под словом “природа” предполагает прежде всего нравственную природу человека, а физическая природа проходит лишь фоном. Дает ли пушкинская поэзия возможность составить из нее антологию “Времена года”? Конечно, и многое из нее на слуху, всем памятно. Но внутри самой пушкинской поэзии эти отрывки, строфы — смена декораций для главного действия. В поэзии же Тютчева “Времена года” — само действие, составляющее жизнь природы и вовлеченного в нее человека. Проследим за тем, как оно развивается.

В ранних стихах Тютчева царит весна. Она в мире, и она в душе. Она в природных стихах и в любых иных; везде она — символ обновления, начала жизни, а то и самой жизни: “Душой весны природа ожила...” — первая строка в стихотворении “Могила Наполеона” (1828). В том же году русскую поэзию оживила и “Весенняя гроза” — первый вариант знаменитого стихотворения. Окончательный текст сложился в 1854:

Люблю грозу в начале мая,  
Когда весенний, первый гром,  
Как бы резвяся и играя,  
Грохочет в небе голубом.

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

С горы бежит поток проворный,  
В лесу не молкнет птичий гам,  
И гам лесной и шум нагорный —  
Все вторит весело громам.

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

С чего начинается лирический сюжет? С появления воспринимающего сознания, с его реакции. Стихотворение начинается объяснением в любви — весне, природе. Взгляд и слух направлены вверх — к небу. Там рождается звук, далее наполняющий собой все пространство мира и стиха, раскатившийся по строчкам от слова “гром”, вместе с которым впервые прогремело “р” и прорезало плавное музыкальное течение начальных двух строк. Затем этот же звук соединяет субъект действия с обозначающими само действие



глаголами. В каждом из них слышен раскат: “резвяся — играя — грохочет”.

Во второй строфе раскаты слабеют: громыхнуло в первой строке, а затем ей отозвались лишь дождевые перлы, — звуковой эффект потушен зрительной яркостью. Главное здесь не гром, а дождь. Зато третья строфа опоясана и пронизана гремящим звуком: “с горы — вторит — громам”. Причем звук “р” неизменно является в словах, относящихся к самому явлению — грому и к указаниям на его небесный исток: “с горы — нагорный”.

Ну а четвертая строфа — мифологический итог предыдущих и объяснение природного явления, о котором шла речь. Можно повторить сказанное Пушкиным по другому поводу, но сюда подходящее: “Плохая физика, но какая смелая поэзия!”

Редакторы школьных хрестоматий и разного рода изданий для детей одно время испытывали сильное искушение обойтись без последней строфы, требующей мифологических разъяснений. Их за это порицали, говоря, что стихотворение без нее утрачивает цельность. Думаю, что это не совсем так: последнюю строфу, разумеется, не следует сокращать, но в ее присутствии мы имеем два варианта развязки.

Первый, ранний, соответствует тому тексту, который напечатан в 1829 году в журнале “Галатея”. Там было три строфы — отсутствовала вторая. Попробуйте прочесть стихотворение без нее, без дождя. Единственное сильное впечатление — слуховое, единственный герой — гром. И тогда логично появление собеседника (собеседницы?): “Ты скажешь...”, который к тому же является с готовым объяснением на устах и превращает беглую зарисовку в мифологизированный, обобщенный образ обожествленного мира. Новое в этом стихотворении — непосредственность присутствия земных собеседников, откликающихся на божественный глас, один — любовью, другой — пониманием. Они являются к богам “как собеседники на пир” (сравните с почти одновременным “Цицероном”). Правда, в “Весенней грозе” олимпийцы не упомянуты, они подразумеваются, а непосредственно явилось — перед нами младшее божество — Геба, виночерпий и возлюбленная Зевса.

Когда спустя четверть века стихотворение было перепечатано в журнале “Современник” и вошло в прижизненные сборники, в нем появилась (помимо частной редакции) нынешняя вторая строфа. Усилились зрительные впечатления, но главное даже не в этом: посмотрите, дождь не только пролился, а жемчужными — соединительными! — нитями повис, связав небо и землю. Пространство распахнулось по вертикали и стало зримым, а вместе с тем оно стало вещественнее, предметнее. Движение сверху вниз сделалось отчетливее, ибо поток в третьей строфе теперь его

дублирует, как будто поток вторит дождю, подобно тому, как все мироздание отзывается, вторит громам.

Отзывчивость земли небу усилилась изобразительно. Теерь сама земля — собеседник, и даже если некто (“Ты скажешь...”) не явится, то дружеская беседа с грозой уже состоялась. Сравните: “...в беседе дружеской гроза...” — в стихотворении того же времени “Не то, что мните вы, природа...” (о нем речь впереди).

В первом варианте, где главным действующим лицом был гром, естественно было завершить стихотворение строфой о нем, о его божественном происхождении. Сюжет по строфам распределялся так: гром с неба — отзвук грому с земли — мифологический итог.

Теперь главное — отзвук зримой земли небу, их раздельность и связанность. Строфическое движение сюжета таково: гром с неба — зримо материализованная дождем связь земной и небесной стихий — та же связь, подкреплённая звуковым впечатлением, отзвуком грому, опоясывающая целое... Образ приобрел мифологическое качество в обожествовании самих беседующих стихий, что теперь несомненно даже без условно-классической подсветки античным мифом. Четвертая строфа в окончательном варианте выступает не в качестве совершенно необходимой сюжетной развязки, а как мифологическая иллюстрация целого и как напоминание о ранней манере. По своему образному ряду она — из прошлого, по своему поэтическому качеству она великолепна, украшенная эпическим эпитетом “громокипящий кубок”.

Тютчевская поэзия ни в коей мере не может быть сочтена описательной<sup>42</sup>. Человек явился в ней не наблюдать, а переживать, откликаться и соучаствовать в жизни природы. Соучастие не всегда оказывается легким, иногда кажется трагически невозможным. По линии причастности / отверженности развивается сюжет натурфилософской лирики Тютчева. Почти на всем ее протяжении присутствуют обе возможности, меняется вероятность преобладания той или другой.

В ранних стихах человеку открыто всемирное бытие, он лишь должен пожелать в него влиться. С течением лет и по мере того, как современный человек видится все более погрязшим в земной суете и все реже поднимающим взор к небу, его путь

---

<sup>42</sup> Попытки счесть ее таковой, вопреки истории стилей, приводят исследователей к самоограничению, диктуемому им самим описательный способ приближения к поэзии Тютчева. Результат мало обнадеживает, как, например, в статье М.Л. Гаспарова “Композиция пейзажа у Тютчева” // Тютчевский сборник. Тарту, 1990. С. 6, 7.

к природе затрудняется. Но все-таки весеннее обновление для него возможно:

Как ни гнетет рука судьбины,  
Как ни томит людей обман,  
Как ни браздят чело морщины  
И сердце как ни полно ран;  
Каким бы строгим испытаниям  
Вы ни были подчинены, —  
Что устоит перед дыханьем  
И первой встречею весны!

Весна — повод воскреснуть от заблуждений и устремиться ко всеобщности жизни, поняв, что только она дарует вечность. И вместе с нею душевную глубину, доступную не тому, кто лелеет свою отдельность и особенность, а тому, кто готов распахнуть душу небесной высоте. Эти благие бездны открываются навстречу друг другу и не поглощают человека, а делают его существование безграничным в пространстве и во времени. Вот последние строфы “Весны” (ок. 1838):

Не о былом вздыхают розы  
И соловей в ночи поет;  
Благоухающие слезы не о былом Аврора льет, —  
И страх кончины неизбежной  
Не свет с древа ни листа:  
Их жизнь, как океан безбрежный,  
Вся в настоящем разлита.

Игра и жертва жизни частной!  
Приди ж, отвергни чувств обман  
И ринься, бодрый, самовластный,  
В сей животворный океан!  
Приди, струей его эфирной  
Омой страдальческую грудь —  
И жизни божеско-всемирной  
Хотя на миг причастен буди!

Давно замечено, насколько значительная смысловая нагрузка приходится у Тютчева на эпитеты<sup>43</sup>. В этом стихотворении в трех эпитетах наступает развязка. “Эфирная струя”: согласно тогдашней философии и физике, эфир — чистейший верхний слой воздушной стихии, самая тонкая, самая чистая субстанция (т.е. вещество).

---

<sup>43</sup> Одной из лучших работ на эту тему остается старая статья известного лингвиста: Малаховский В.А. Эпитет Тютчева // Камены. Вып. 1. Чита, 1922. С. 17—30.

Именно он способен возвращать первозданность и чистоту, омыв "страдальческую грудь". Избавленный от грехов и страданий, человек вновь открыт причастию; спасенный из тюрьмы своего эгоистического существования, он вступает в волны "божеско-всемирной" жизни.

Значительна разница в двух весенних стихотворениях, разделенных десятилетием. В первом любовь к природе не знала препятствий; во втором она осложнена печальным пониманием негодности человека ринуться в животворный океан бытия. В обоих природа выступает мифологизированной, обожествленной. В первом — безусловно языческий мир. Во втором этот мир столь же вещественно прекрасен, но место природы ликующей заняла иная — "светла, блаженно-равнодушна..." В своем равнодушии она противоположна человеку страдающему. Вместе со страданием входит мысль о греховности, искуплении... Это пока что возможность, но ясно обозначенная и меняющая облик мира, окрашивая его в тона христианской чувствительности.

И еще одно новшество: "...Хотя на миг причастен будь". *На миг* — большего не обещано. Миг причастности, растворенности в мире. Это и есть миг поэзии, эпического импрессионизма, в который мир раскрывается во всей полноте под взглядом человека, погруженного в "жизнь частную", но и в своей "частности" не переставшего желать причаститься целому.

Полнота бытия не кажется менее прекрасной от того, что она становится менее доступной. Однако под ревнивым взором отверженного человека в самом бытии раскрывается двойственность, прозревается тайна двойного бытия, разделенного между днем и ночью, космосом и хаосом... На грани этих пугающих бездн балансирует человеческая душа, открывая их и в самой себе.

Теперь, в отличие от ранних стихов, даже единый миг стихотворения не бывает заполнен одной эмоцией, в нем происходит смена состояния или отношения, а если не происходит, то бывает обещанной. Реже речь заходит о весне, чаще об осени... Или о лете, но и переизбыток летней жизни нередко пререзает мысль о неизбежном, пугающем или примета увяданья:

Как весел грохот летних бурь,  
Когда взметая прах летучий,  
Гроза, нахлынувшая тучей,  
Смутит небесную лазурь  
И опрометчиво-безумно  
Вдруг на дубраву набезжит,  
И вся дубрава задрожит  
Широколиственно и шумно!..

Как под незримую пятой,  
Лесные гнутся исполины;

Тревожно ропщут их вершины,  
Как совещаюсь меж собой, —  
И сквозь внезапную тревогу  
Немолчно слышен птичий свист,  
И кой-где первый желтый лист,  
Крутясь, слетает на дорогу...

1851

Лето — пора радости, веселья, смеющейся природы. Тому не противоречит порыв стихийной страсти — гроза: “Как весел грохот летних бурь...” Это обновляющие катаклизмы, омывающие землю если не эфирной, то дождевой струей, дающие возможность природе явить свою божественную суть и человеку ощутить себя собеседником если не богов, то божественных исполинов. Буря могла бы испугать, если бы глубже прорезала светлое дневное и приоткрыла хаос, но нет, сквозь ее мимолетную тревогу продолжает звучать немолчный “птичий свист”, предвещающий финал этого действия.

Этим бы и закончить, Тютчев, подумав о финале, заглянул дальше и одной деталью — слетевшим на дорогу желтым листом — предрек конец и самого лета. Летняя буря — веселое потрясение природы; желтый лист — печальное напоминание, проблеск человеческого сожаления перед лицом всеобщей изменчивости. Вот почему более всего человеческое ощущается Тютчевым в осенней природе. По аналогии с нею ранее всего входит мысль о страдании:

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,  
Что в существе разумном мы зовем  
Божественной стыдливостью страданья.

“Осенний вечер”, 1830

Здесь речь не о соучастии человека, а об узнавании его подобия, отраженности человеческого в природном. Зрение и чувство сказываются разнообразием впечатлений. Даже для Тютчева этот небольшой текст необычайно нагружен эпитетами — на любой вкус: оценочными, изобразительными, традиционно со-

путствующими явлению или субъективными, то есть передающими его неожиданное видение или даже превращающими в свойство явления переживание его человеком.

К числу последних относится и "умильная" прелесть, и "грустно-сиротеющая земля". Ведь не раз Тютчев будет повторять, что природа сама по себе равнодушна, лишена как способности сожалеть о прошлом (см. выше — "Весна"), так и вообще помнить о нем, как будет сказано в одном из последних стихотворений: "Природа знать не знает о былом..." ("От жизни той, что бушевала здесь...", 17 августа 1871). Однако, и в этом отличие поэта от философа, в непосредственном переживании он не раз вступает в противоречие с собственными рациональными тезисами.

Это стихотворение противоречит тому убеждению, что на протяжении 20—30-х годов натурфилософия у Тютчева исключительно языческая. Здесь очень отчетливо происходит смысловой сдвиг в самом представлении о "божественном": оно применено к природе, но увиденной в очеловеченной и только через человеческое страдание обожествленной сущности.

Осень — время увядания. Именно осенью природа предстает подобной человеку, ибо лишенной ореола вечности, как будто бы преходящей. Так во многих стихотворениях, сопровождаемых сочувствием, грустью и способностью оценить красоту не только в полноте ее расцвета, но и в ее прощальной бедности: "Как увядающее мило! / Какая прелесть в нем для нас..." — из стихотворения "Обвеян вещею дремотой..." (15 сентября 1850).

Осень названа "вещей" в предчувствии зимы. В отношении осени это не вполне обычное представление, ибо она переживается прежде всего как завершение жизни, а не как ее начало или обещание. Осенью жизнь зримо идет на убыль — тускнеющими красками, опадающими листьями, природой истончающейся, сходящей на нет. И только зимой, когда в оледенении эта жизнь окончательно замрет, она вновь возродится ожиданием весны:

Чародейкою Зимою  
Околдован, лес стоит —  
И под снежной бахромою,  
Неподвижною, немою,  
Чудной жизнью он блестит.

И стоит он, околдован, —  
Не мертвец и не живой —  
Сном волшебным очарован,  
Весь опутан, весь окован  
Легкой цепью пуховой...

Солнце зимнее ли мечет  
На него свой луч косой —  
В нем ничто не затрепещет,  
Он весь вспыхнет и заблещет  
Ослепительной красой.

31 декабря 1852

Зимний мир увиден застывшим, затаившимся. Он увиден взглядом не мифотворца, которому внятно движение стихий, биение космических ритмов, а взглядом сказочника. От замерзшего леса веет не холодом адской бездны или подземного царства, а как ни странно теплом русской печки. По крайней мере так в этом стихотворении.

Тютчевская поэзия знает и другой ассоциативный ряд для зимы — холода, Севера, который мифологизируется чаще всего на уровне политических реалий как образ самодержавной России. Но и там и тогда не уходит ощущение колдовства, заколдованного царства: "...О Север, Север-чародей / Иль я тобою околдован?" ("Глядел я, стоя над Невой..."). Об этом уже говорилось подробнее (см. раздел "*Мир поэта — мир природы*").

Символическое ощущение зимы в какой-то мере вступает в противоречие с ее непосредственно-изобразительным образом. В символе — гнетущее и неподвижное; в переживании — чудесное, прекрасное и таящее новую жизнь. Естественное расхождение, не подрывающее символики, но являющее разнообразие ее путей от предметной реальности впечатления к обобщенному значению, возникающему каждый раз в кругу новых ассоциаций.

Да и непосредственный образ природного явления по крайней мере столь же разнообразен, как само явление, всегда изменчивое, и еще более изменчивое под воспринимающим взглядом, брошенным на него под различным углом зрения и настроения. У каждого поэта есть своя устойчивая избирательность и своя вариативность в отношении к основным проявлениям и состояниям природы.

Уже упоминавшаяся выше статья Андрея Белого написана о том, как "три поэта трояко дробят нам природу; три природы друг с другом враждуют в их творчествах; три картины, три мира, три солнца, три месяца; три воды; троякое представление о воздухе; и — троякое небо"<sup>44</sup>. Троякое, по числу поэтов, дробление не завершено, поскольку у каждого поэта несколько состояний каждого образа, несколько характеристик:

---

<sup>44</sup> Белый Андрей. Поэзия слова. С. 10.

“Три неба: пушкинский *«небосвод»* (синий, дальний), Тютчева *«благосклонная твердь»* (вместе и *«лазурь огневая»*) и баратынское небо — *«родное»*, *«живое»* и *«облачное»*<sup>45</sup>. И это разнообразие только зрительных впечатлений, лишь предполагающее различные возможности символизации.

Поэтическое зрение — величина устойчивая, но в какой мере постоянная? Меняется ли оно вместе с чувством природы?

Для Тютчева эти вопросы имеют особое значение, поскольку его поэзии не раз отказывали во внутренней эволюции. Полагают, что тютчевская философия природы явилась на свет так же, как Афина из головы Зевса в полном вооружении, чтобы не изменить однажды принятому ею образу. Так приходится думать, поскольку хронология многих стихотворений, особенно написанных в 20—30-х годах, крайне неопределенна.

Действительно, многое может быть установлено лишь гипотетически, предположительно. Некоторые даты нам известны, другие восстанавливаются по косвенным источникам с достаточной достоверностью. Однако и сами тютчевские образы, обладающие значительной способностью повторяться, переходить из стихотворения в стихотворение, побуждают к тому, чтобы по крайней мере попытаться реконструировать их движение, изменчивость.

---

<sup>45</sup> Там же. С. 13.



## “Не то, что мните вы, природа”

**В** 1919 году, издавая маленькую книжечку “Стихотворений” Тютчева в серии “Народная библиотека”, Валерий Брюсов распределил его стихи о природе по трем разделам: “Картины природы”, “Стихи о ночи”, “Стихотворные раздумья”.

Очень произвольное, разумеется, деление. Оно оправдано тем, что для читателя никогда, быть может, не слышавшего о Тютчеве, Брюсов предполагал прочертить основные линии восприятия его поэзии: жанр, тема, характер поэтической мысли.

Среди стихотворений Тютчева, сами названия которых обещают явление в них природы, есть, скажем, “Летний вечер” и есть “День и ночь”. В первом эпитет уточняет время, локализует образ и настраивает на зрительное восприятие природы, отраженное состоянием души. Именно так, ибо природный образ не бывает у Тютчева только описательным, он обязательно побуждает человека на ответный отклик и находит его. Внутри тютчевской “картины природы” всегда остается место для человека.

Среди поэтических *раздумий* по поводу явлений природной жизни, таких как гроза, ночь, радуга, фонтан, у Тютчева есть особые размышления — о сущности Природы. Их привычно именуют *философскими манифестами*, правда, сразу же нужно оговорить, что у Тютчева особая философия — поэтическая. У нее свой язык, своя логика. Поэзия может вдохновиться каким-то философским тезисом, но еще вероятнее, что ее увлечет в философском рассуждении то, в чем она узнает себя — образ или возможность образа. Поэзия подхватит и развернет его или встроит в картину доступного ей чувственного бытия, которая в присутствии этого образа изнутри осветится мыслью.

В стихотворных манифестах, напротив, мысль доминирует, она не подсвечивает образ, а увлекает его за собой, подчиняет своему развитию. У Тютчева стихотворных манифестов очень немного, они единичны. Однако это всегда ключевые тексты, поскольку в них многое сходится. Такое стихотворение неизменно являет

собой сгусток мысли, своей и чужой. Оно отзывается на чьи-то суждения, образы и, как правило, само становится поводом для последующего отклика.

Поэтическая традиция живет такими переключками, порой в ней возникают узловые точки, в которых образная мысль особенно уплотняется от множества сплетенных здесь нитей, но если их распутать, проследить за каждой, то откроется смысловое пространство, совершенно необходимое для понимания не только этих ключевых текстов. Откроется пространство поэтического смысла, вне которого любое стихотворение звучит куда беднее, как звук в зале с плохой акустикой.

### *Забытый спор*

Все сказанное в полной мере относится к стихотворению Ф.И. Тютчева "Не то, что мните вы, природа...". Таинственного адресата ищут давно, более ста лет задавая вопрос: против кого?

Почти все предлагаемые до сих пор адресаты возникали на периферии если не тютчевских интересов, то его связей и отношений. Никто из них не мог своими мыслями о природе задеть его так сильно и так лично, как он должен был быть задет, судя по тону, по жанру — ода-инвектива, по несвойственной Тютчеву философской декларативности ответа неизвестному оппоненту. Искать нужно было ближе — не в Германии, куда обращали догадки прежде всего, а в России, где Тютчев воспитан, с культурой которой, в том числе и поэтической, глубоко и непрерывно связан. Во всяком случае это — русское — направление необходимо было тщательно проверить.

Именно на русском поэтическом фоне стихотворение могло быть не просто увлеченным манифестом новой школы, а новым — шеллингианским — аргументом в каком-то продолжающемся и очень важном споре. Тогда и резкость Тютчева получает дополнительный повод — отречение от чего-то слишком хорошо знакомого, устоявшегося, обязательного и, возможно, усвоенного ранее. То есть и отречение от самого себя, прозрение, состоявшееся благодаря новой вере.

Такое предположение подтвердилось анализом русских поэтических связей Тютчева. На фоне этих связей стихотворение "Не то, что мните вы, природа" оказалось переломным, решающим не только для его автора, но для всей традиции русской поэзии о природе. Оно заставляет вспомнить забытые или полужабытые теперь, а некогда очень острые философские разно-

гласия, которые накапливались в русской поэзии в течение нескольких десятилетий, не всегда доходя до открытых, прямых споров. В "Не то, что мните вы, природа" они сходятся как бы в одной точке, знаменуя одновременно переход к новому поэтическому периоду, отмеченному и новым лирическим отношением к природе.

Загадки в связи с этим стихотворением начинаются уже с его текста, который не сохранился полностью и печатается в следующем виде:

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

Вы зрите лист и цвет на древе:  
Иль их садовник приклеил?  
Иль зреет плод в родимом чреве  
Игрою внешних, чуждых сил?..

Они не видят и не слышат,  
Живут в сем мире, как впотьмах,  
Для них и солнца, зная, не дышат  
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,  
Весна в груди их не цвела,  
При них леса не говорили  
И ночь в звездах нема была!

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

Не их вина: пойми, коль может,  
Органа жизнь глухонемой!  
Увы, души в нем не встревожит  
И голос матери самой!

Точками обозначены вторая и четвертая строфы, изъятые цензурой и впоследствии безвозвратно утраченные. На обозначении цензурных купюр настоял Пушкин, печатая в 1836 году в № 3 журнала "Современник" это стихотворение в числе шестнадцати других, "присланных из Германии". Может быть, хотя это вовсе не обязательно, в пропущенных строфах был более определенный

намек на адресата, в существовании которого не сомневается никто.

Притом, что догадок по поводу адресата уже высказано довольно много, пожалуй, ни одна из них не была подкреплена аргументацией настолько развернутой, чтобы иметь право считаться гипотезой. Вот почему большинство предположений, касающихся возможного адресата, может быть дано в перечислительном ряду: “непоэтические души” (П.Н. Кудрявцева, 1854); “позитивная философия” (М.П. Погодин, 1873); Ф. Шиллер “Боги Греции” (В.С. Соловьев, 1895); “статья или книга... материалистической и рационально-научной мысли”, которая взволновала “шеллингиански настроенные круги” в Германии” (Л.В. Пумпянский, 1928); русские масоны из журнала “Сионский вестник” и немецкие противники философии Шеллинга: Баадер и Якоби (В.Н. Касаткина-Аношкина); Г. Гейне (Н. Rothe, 1978), М.Г. Павлов (А. Тархов, 1978)...

Точка зрения философа Владимира Соловьева была справедливо оспорена еще Л.В. Пумпянским, показавшим, что стихотворение Шиллера просто не содержит для Тютчева полемического повода<sup>1</sup>.

Более подробное обсуждение и разбор некоторых догадок содержится в двух работах, этому стихотворению посвященных: в книге В.Н. Касаткиной “Поэтическое мировоззрение Тютчева” (Саратов, 1969) и в статье А. Николаева “Художник — мыслитель — гражданин (Читая Тютчева)” (Вопросы литературы, 1979, № 1).

Поскольку практически все предшествующие догадки не получили достаточно основательной аргументации, чтобы иметь право считаться гипотезами, и были сделаны по принципу: посмотрите, как похоже! — я позволю себе не рассматривать каждую из них отдельно. Предложенная мной датировка и прочтение этого стихотворения сами по себе послужат попыткой опровержения.

А пока что я укажу на те наблюдения своих предшественников, которые представляются безусловно верными и продуктивными в дальнейшем разговоре.

Во-первых, это общая убежденность в том, что у стихотворения должен быть конкретный повод. Справедливость этого общего мнения показал Пумпянский, основываясь на законах жанра “оды-инвективы”, к которому по крайней мере восходит это стихотворение<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Л., 1928. С. 25.

<sup>2</sup> Там же. С. 26.

Во-вторых, наиболее вероятным и убедительным в плане философской концепции выглядит замечание Д.Д. Благого, цитируемое К.В. Пигаревым в примечаниях к изданию Тютчева (в серии "Литературные памятники", 1965), о "двойном адресе": "...приверженцы теологических, традиционно-церковных представлений" и "вульгарные механические представления о природе как о голом механизме, о бездушной машине"<sup>3</sup>. Особенно интересно отмеченное здесь соединение двух философских направлений, по всей вероятности уживавшихся в пределах одной системы мировоззрения, послужившей поводом для Тютчева.

В-третьих, если нам и неизвестно, с кем спорит Тютчев, то все-таки ясно, о чем идет спор и каково происхождение тютчевских аргументов: то, что его инвектива написана с шеллингианских позиций, общепризнано; с этим соглашались Н.Я. Берковский, Б.Я. Бухштаб, К.В. Пигарев...

И, в-четвертых, бесспорным кажется сходство, подмеченное Ю.Н. Тыняновым между инвективой Тютчева и программным стихотворением Н.М. Карамзина "Дарования" (1797):

Что зрю? Людей, во тьме живущих,  
Как злак бесчувственно растущих

.....  
Сей мир, обильный чудесами,  
Как сад, усеянный цветами,  
Зерцало мудрого Творца,  
Для них напрасно существует,  
Напрасно Бога образует:

Подобны камню их сердца.  
Среди красот их око дремлет,  
Природа вся для них пуста.  
Их слух гармонии не внемлет;  
Безмолвны холодные уста.

Но что означает это сходство? Ю.Н. Тынянов в данном случае не предлагает ответа, лишь подчеркивая: "...Не случайно имя Карамзина имеет такое значение для Тютчева..."<sup>4</sup>

Карамзин наиболее часто назывался русским первооткрывателем природы; не его ли открытием был подготовлен Тютчев к принятию натурфилософии Шеллинга и к собственному поэтическому пониманию природы?

---

<sup>3</sup> Благой Д.Д. Гениальный русский лирик: Ф.И. Тютчев // Благой Д.Д. Литература и действительность. М., 1959. С. 445—446.

<sup>4</sup> Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 50.

## Философские разногласия с XVIII веком

“К примеру, истинное удовольствие гулять за городом с нашим профессором Мошем Терпином. Он знает каждое растение, каждую былинку и скажет, как она называется и к какому виду принадлежит, и притом он рассуждает о ветре и погоде...”

— Замолчи, — вскричал Бальтазар, — прошу тебя, замолчи! Ты упомянул о том, что могло бы привести меня в бешенство... Манера профессора рассуждать о природе разрывает мне сердце”.

Э.Т.А. Гофман “Крошка Цахес”

“К чему природе мы пытаем  
Анатомическим ножом?”

С.Е. Раич “Арета”

Уже по первой строке тютчевского стихотворения восстанавливается дискутируемый вопрос: “Что есть природа?” Конечно, на современный взгляд, это вопрос слишком общий, чтобы потому только, что он задан, делать какие-то выводы. И тем не менее как об отдельном писателе, так и о целой эпохе можно судить подчас не только по тому, какие ответы дают, но и какие вопросы ставят.

Для 20—30-х годов прошлого века этот интерес не был случайным. Именно в это время проблема природы приобретает новый смысл и особым образом характеризует спрашивающего, так как инициатива, как правило, исходит от тех, кто увлечен популярной — шеллингианской — философией.

А.И. Герцен, вспоминая в книге “Былое и думы” свои студенческие годы (он поступил в Московский университет в 1829 году, т.е. через восемь лет после окончания его Тютчевым), рассказывает, что всякий вновь прибывший едва ли не первым делом слышал этот вопрос: “Павлов стоял в дверях физико-математического отделения и останавливал студента вопросом: ”Ты хочешь знать природу? Но что такое природа? Что такое знать?”

Тютчев не был среди слушателей профессора М.Г. Павлова, который приезжает из Германии в год окончания Тютчевым университета и преподает по другому отделению, но среди его наставников был не менее известный русский шеллингианец — И.И. Давыдов<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Характеристика его работ и мнений наиболее полно представлена в кн.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. — Писатель (М., 1913). Эта книга остается самым фундаментальным сводом фактов по истории русского шеллингианства в литературе.

Во всяком случае о Шеллинге, с которым ему предстояло встретиться лично, Тютчев услышал до отъезда в Германию. Это известно хотя бы по дневнику М.П. Погодина.

О том, что сделал для поэзии Шеллинг именно в смысле понимания ею природы, очень верно сказал Г.Гейне, относившийся к Шеллингу без предвзятой увлеченности: "Шеллинг снова утвердил природу в ее законных правах, он искал примирения ума с природой, он желал соединить их в вечной душе мира". Добавим, что утверждение прав природы шло у Шеллинга через признание ее как цельного, самостоятельно развивающегося, живого организма. Или, по его собственным словам, через утверждение "автономии и природы": "...природа является законодательницей для себя самой"<sup>6</sup>.

Но что было принципиально философски нового в проведении этой идеи и почему она сыграла столь значительную роль в развитии поэзии? И продолжала играть после того, как сам Шеллинг давно преодолел ее, пережив довольно краткий период натурфилософии (основные работы в этом русле были написаны в 1797—1801 гг.).

Можно сказать, что XVIII век и в философии и в поэзии повернулся лицом к природе, почувствовав ее притяжение и загадочность. Однако просветительский рационализм не любил загадок и нередко спешил разделаться с ними, даже если и не имел достаточных средств для их разрешения. Сначала в форме деизма, ограничив власть верховного существа над природой, а затем уже прямо материалистически отменяя ее, философы XVII—XVIII веков шли к мысли об "автономии" природы, а вместе с ней и к мысли о цельности физического мира.

Природа была утверждена в своей способности к самостоятельному движению, но само это движение еще понималось в форме механистической и едва ли могло пониматься иначе, пока философская мысль была лишена возможности опереться на открытия в области естественных наук, происшедшие на рубеже XIX столетия, когда прогресс в химии, физике, биологии позволил увидеть гораздо более сложные процессы взаимодействия явлений. И в этой сложности угадать переход от неорганической природы к жизни.

Едва ли где-нибудь отношение поэзии к философии, окончательно сложившейся к последней трети XVIII века, появляется так откровенно, как в отзыве Гете о Гольбахе, его "Системе природы":

"Нам было непонятно, как могла такая книга считаться опасной. Она казалась нам до такой степени мрачной, киммерийской,

---

<sup>6</sup> Фрагменты по натурфилософской диалектике Ф.В. Шеллинга // Философские науки. 1973. № 1. С. 130.

мертвенной, что неприятно было держать ее в руках; мы содрогались перед ней, как перед призраком... Никто из нас не дочитал эту книгу до конца, ибо, раскрыв ее, мы обманулись в своих ожиданиях... Мы бы удовлетворились, если бы автор из движущейся материи на наших глазах построил мир. Но он, видимо, так же мало знал природу, как и мы, ибо, твердо установив некоторые основные понятия, тотчас же забывал о них, чтобы превратить то, что выше природы, или высшую природу в природе, в природу материальную, тяжелую, правда, подвижную, но расплывчатую и бесформенную, полагая, что этим достигнет многого" ("Поэзия и правда").

Таков был приговор поэта. Отменить его философия могла лишь в том случае, если бы начала с "вышей природы в природе", если бы ввела в круг своих основных понятий представление об одухотворенной жизненной цельности. Это было осуществлено в учении Шеллинга, которое в своей натурфилософской части складывалось в среде немецких романтиков, воспринимая их влияние и давая их искусству философскую основу. Мало кому из философов довелось оставить столь же значительный след в процессе становления художественных идей, как Шеллингу. Но этому утверждению соответствует и обратное: мало для кого из философов, по крайней мере нового времени, художественный образ и творческая способность как способ познания были столь же необходимы при конструировании философской системы. В разгар увлечения натурфилософией Шеллинг был склонен даже полагать, что только художник наделен идеальной способностью познания.

Здесь не место давать общую оценку философии Шеллинга даже в ее отношении к искусству. Важно лишь понять, почему именно шеллингианская концепция природы в такой небывалой мере стимулирует поэтическое вдохновение.

Шеллинг-философ постоянно держит в уме образ одухотворенной и вечно находящейся в творческом процессе природы. Более того — он строит свою систему исходя из этого образа. Шеллинг и романтики воспринимают научное и философское исследование вещей только как их препарирование, как аналитическое разложение целого (в этой связи напоминаю о двух эпитафиях, второй из которых взят у тютчевского наставника С.Е. Раича), "формирование же представления о неделимом целом они связывали с иной способностью — эстетической"<sup>7</sup>. Там, где Шеллинг не умеет еще обосновать искомую цельность жизни как философ, он домысливает ее как поэт, или, по словам Гейне, "поэзия составляет и сильную и слабую сторону Шеллинга".

---

<sup>7</sup> Лазарев В.В. Шеллинг. М., 1976. С. 68.



При этом, разумеется, поэтические прозрения Шеллинга сохраняют силу не только для искусства, но и выводят на уровень новых представлений философскую мысль, уже не имеющую права ограничиться теперь собиранием целого из бесконечных частных, за которыми идея цельности постепенно угасает, во всяком случае не достигая того предела, где начинается живая природа.

Если Шеллинг, едва придя, покорил для своих идей область романтического искусства, то это не означает, что и в других областях его авторитет был столь же безоговорочным. Шеллингианская натурфилософия сразу же вызывает яростные нападки с двух сторон: во-первых, обвинение в том, что идея природы заслонила собой, если не вовсе отменила, идею бога; а во-вторых, уличение автора в научной несостоятельности, в поэтическом легкомыслии. Так было во всей Европе, так было и в России.

В 1823 году М.Л. Магницкий, прославившийся своим обскурантизмом и университетскими погромами, пишет донос на учебник логики шеллингианца И.И. Давыдова (того самого, у кого учился в университете Тютчев), восставая прежде всего на “богопротивное учение Шеллинга”<sup>8</sup>. А 19 июля 1826 года А.В. Никитенко рассказывает в своем “Дневнике” о том, как В.К. Елпатьевский, преподававший в Петербургском университете теорию уголовного права, “вооружился” против Шеллинга, потому что он “ни к чему не ведет, как только к превыспренным поэтическим парадоксам”.

Это не два случайных эпизода критики шеллингианства, а два ее основных направления. Но если оба существуют в России, то не вписывается ли стихотворение “Не то, что мните вы, природа” в русскую интеллектуальную обстановку, от которой, как показал еще разбивший “легенду” В. Брюсов, Тютчев не был оторван с отъездом в Германию.

Догадка, которая во всяком случае должна быть проверена.

### *Идеал поэтического созерцания*

Датировка стихотворений Тютчева — дело трудное. Нередко оно кажется и вовсе безнадежным, особенно в мюнхенский период. В нашем случае набор трудностей также налицо. Известна только дата публикации. Автограф не сохранился, а без него даже текст не восстанавливается полностью.

Но и это не все. Сразу же отпадают такие указатели, как жанр и стиль, характер которых ничего не подскажет. Элементами

---

<sup>8</sup> Феоктистов Е. Материалы для истории просвещения в России. Спб., 1865. С. 157.

одического жанра Тютчев пользуется на протяжении всего творчества. Ю.Н. Тынянов указал на жанровую аналогию, которая относится к 1856 году, — “Нет, мера есть долготерпенью”, а Л.В. Пумпянский — на очень ранний пример “оды-инвективы” — “Вас развратило самовластье” (“14-е декабря 1825 года”). Во всяком случае на протяжении всего этого тридцатилетнего промежутка могло быть написано и наше стихотворение, если судить только по формальным признакам.

Остается один путь — искать, какому моменту развития философской темы наиболее соответствует “Не то, что мните вы, природа”.

Впервые по поводу понимания природы Тютчев высказался очень рано — еще до отъезда в Германию. За точку отсчета можно принять стихотворение с установленной датой и также написанное в полемике — “А.Н.М.” (“Нет веры к вымыслам чудесным”). За инициалами, стоящими в названии, скрывается младший товарищ Тютчева, как и он, ученик С.Е. Раича — Андрей Николаевич Муравьев. Под стихотворением точная дата, проставленная при первой полной публикации в журнале “Русский зритель” — 13 декабря 1821 года.

Это стихотворение интересно по крайней мере с двух точек зрения. Во-первых, оно лишний раз опровергает догадку В.С. Соловьева о том, что инвектива направлена против “Богов Греции” Шиллера. Здесь мы ясно видим, что шиллеровская мысль о современной рассудочности, убивающей наивную поэзию, сочувственно усваивается юным Тютчевым и от нее-то он и идет к рассуждению о природе.

Во-вторых, бросается в глаза различие во взгляде на соотношение поэзии и природы по сравнению с одой-инвективой. Сожалеем о том, что рационализм, изгнав поэзию, лишил природу души — “рассудок все опустошил”, — а книга Матери-природы оказалась закрытой, Тютчев даст совет, подсказанный ему явно не Шеллингом, а современной поэзией, не Батюшковым ли? Не поэтическое прозрение живой природы, а “чудесные вымыслы”, “златокрылые мечты”, дающие счастье, так как поэту “...в сновиденье — веселей, / Чем наяву томиться скукой / В убогой хижине твоей!..”

За четыре года до этих стихов в “Опытах” появилась последняя редакция батюшковской программной “Мечты”. Она кончалась словами: “Так хижину свою поэт дворцом считает / И счастлив — он мечтает”. Оба финала совершенно явно продолжают тему поэтического мечтания, начатую в русской поэзии Карамзиным.

Таким образом, очень рано — уже в конце 1821 года — восемнадцатилетний Тютчев не просто рассматривает поэзию в ее отношении к природе, но и полемически отстаивает правоту поэтического видения. Правда, аргументы в этой полемике пока что

заимствованные: постановку вопроса в духе Шиллера он соединяет с ответом в духе Карамзина — Батюшкова. “Чудесный вымысел” — это еще далеко не “объективная истина поэтического воззрения на природу”<sup>9</sup>, убежденность в которой, по мнению В.С. Соловьева, и составляет суть поэтической философии Тютчева. Как и когда он к ней приходит?

Кажется, единственная догадка, сколько-нибудь значительно отодвигающая дату написания от даты публикации, сделана Л.В. Пумпянским: “... напис., вероятно, очень скоро после смерти Гете...”<sup>10</sup>, то есть после 1832 года никаких объяснений им не дается, но надо признать, что упоминание имени Гете уже само по себе подсказывает доводы и заставляет предположить — догадка возникла через подмеченное сходство со стихотворением, написанным на смерть Гете “На древе человечества высоком”. И то и другое стихотворение излагает шеллингианскую программу, ей же подчинена и интерпретация образа Гете.

Связь просматривается не только по концепции, но и по складу отдельных образов, столь близких, что они заставляют говорить о циклизации, которую, кстати сказать, Пумпянский подробно рассматривает в той же статье и называет “методом Тютчева”<sup>11</sup>. Так как тютчевская малая форма — фрагмент — не обладает достаточным пространством, чтобы подробно развивать философскую мысль, он нередко возвращается к уже раз сказанному, совершая перенос из одного стихотворения в другое, циклизуя. Так и в этом случае:

На древе человечества высоком  
Ты лучшим был его листом,  
Воспитанный его чистейшим соком,  
Развит чистейшим солнечным лучом!

Вы зрите лист и цвет на древе...  
Лучи к ним в душу не сходили...

С его великою душою  
Созвучней всех на нем ты трепетал!  
Пророчески беседовал с грозой  
Иль весело с зефирами играл!

В ней есть душа...  
В ночи не совещалась с ними  
В беседе дружеской гроза...

Не поздний вихрь, не бурный ливень летний  
Тебя сорвал с родимого сучка:  
Был многих краше, многих долголетней,  
И сам собою пал, как из венка!

Иль зреет плод в родимом чреве  
Игроу внешних, чужд сил?

<sup>9</sup> Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Вестник Европы. 1895. № 4. С. 737.

<sup>10</sup> Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева. С. 24.

<sup>11</sup> Там же. С. 18.

И мысль, и образность убеждают: оба стихотворения написаны в одном философском ключе. Но можно ли сказать, которое раньше? Можно разве что предполагать, и пока что без большой уверенности. Второе стихотворение — “На смерть Гете” — как будто бы указывает путь реализации, дальнейшего осуществления и развертывания некоторых образов, только намеченных в оде. А не возникает ли на этом пути каких-либо перемен, говорящих о движении мысли, об изменении самой философской программы? Ее будто бы нет, за исключением одной небезынтересной детали — замена эпитета: беседа с грозой из “дружеской” превратилась в “пророческую”. Первое определение приводит на память тютчевские стихи первой половины 20-х годов, варьирующие дружескую тему, за которой в русской поэзии стоит прежде всего карамзинистский культ дружбы. Во втором — гораздо больше шеллингианского, собственно философского оттенка. Но дело, может быть, лишь в том, что в первом стихотворении речь идет об отношении природы к человеку вообще, а во втором — героем взят Гете, поэт-пророк, которого шеллингианцы (во всяком случае русские) считали живым воплощением своей философии.

Замеченное различие в эпитетах заставляет обратить внимание не только на слово “дружеский”, но и на необычайно дружественное расположение природы к человеку, которому стоит только захотеть общения с нею. Нет мысли о разладе, даже ощущения труднодоступности природных тайн, но есть полная гармония между ею и человеком. Особенно следует подчеркнуть это “между”, ибо в дальнейшем у Тютчева человек из “стихийной” гармонии будет исключен. Когда же встают перед человеком трагические вопросы в тютчевской поэзии?

Дважды слово “вопрос” отзывается в названии стихов именно этого периода. Начнем со второго, так как оно появилось вскоре после смерти Гете — “Генваря 15/27 1833 года”. Заглавие по-французски — “Problème”:

С горы, скатившись, камень лег в долине.  
Как он упал? никто не знает ныне —  
Сорвался ль он с вершины сам собой,  
Или низвергнут мыслящей рукой?  
Столетье за столетьем пронеслося:  
Никто еще не разрешил вопроса!

В 1857 году Тютчев записал его еще раз с изменением в четвертой строке: “Иль был низринут волею чуждой?” Это изменение — случайное или намеренное — только отчетливее заставляет почувствовать, что проблема возникает на том месте, где ее в стихотворении “Не то, что мните вы, природа” (да и в написанном на смерть Гете) нет. Нет для самого Тютчева, хотя он и задает

вопросы во второй сохранившейся строфе о возможности вмешательства “внешних, чуждых сил”. Весь пафос стихотворения гарантирует ответ — природа самостоятельна.

Это стихотворение уже не раз сопоставляли с одой-инвективой. Так, сопоставление послужило поводом А. Николаеву не согласиться с Н.Я. Берковским, который был готов объяснять различие между ними пресловутой тютчевской двойственностью ощущения: Тютчев одновременно “пантеист и шеллингист” и “бурный, не-удержимый спорщик против этих направлений”<sup>12</sup>. Либо все раст-ворять в извечной тютчевской двойственности и противоречивос-ти, за которыми нет никакой логики, либо отрицать само расхожде-ние в философском взгляде.

Этим вторым путем при сопоставлении идет А. Николаев, которому было нужно объяснить, почему, прежде чем написать в 1834 году “Не то, что мните вы, природа” — инвективу, направ-ленную против Гегеля (в нем видит исследователь адресата), в 1833 году Тютчев пишет антишеллингианское стихотворение, пря-мо приближающееся к... «гегелевскому объективному идеализму, умозрительно прикладывающему к камню «мыслящую руку», «чу-жую волю», «внешнюю силу»<sup>13</sup>. И действительно — почему? Объяснение, при котором противоречие просто снимается, мало-убедительно: “...отсутствие ответа (“Никто еще не разрешил вопро-са”), нерешительность Тютчева в выборе точки зрения вовсе не означает его отрицания «сознательной воли» природы”.

Хорошо, нет отрицания, но есть чрезвычайно острое сомнение в самостоятельности природы, есть проблема, — “Не то, что мните вы, природа” как раз и выделяется в лирике Тютчева своей философской однозначностью. *Никаких сомнений!*

И здесь выскажу предположение, которое попытаюсь подтвер-дить в дальнейшем. Стихотворение “Не то, что мните вы, приро-да” — это чрезвычайно ранний момент тютчевской мысли, отме-ченной еще безоговорочным, ничем не осложненным принятием идеи Шеллинга. Причем той идеи, от которой сам Шеллинг уже давно ушел. Оно было написано до личного общения поэта с Шеллингом, относящегося ко второй половине 20-х годов, пока Тютчев воспринимает главным образом натурфилософские пред-ставления, популяризованные романтическим искусством и широ-ко распространенные. Если, исходя из даты публикации, это стихотворение включают в круг тютчевской поэзии середины

---

<sup>12</sup> Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // Ф.И. Тютчев. Стихотворения. Л., 1962. С. 37 (Библиотека поэта, малая серия).

<sup>13</sup> Николаев А. Художник, мыслитель, гражданин: читая Тютчева // Вопросы литературы. 1979. № 1. С. 132.

30-х годов, то написано оно на десять лет раньше. До того как Тютчев обратился к трагическим вопросам.

### *Глазами современного человека*

Перевод из Г. Гейне “Вопросы” — первое тютчевское стихотворение, в самом названии которого присутствует это слово. Перевод напечатан в 1830 году и предположительно сделан в 1827, когда появился немецкий оригинал. Стихотворение Гейне относится к последней части “Книги песен” — “Северное море”. Часть, в которой тема природы у Гейне перестает возникать лишь в качестве аккомпанемента лирической темы, но входит самостоятельно, независимо. Природа понимается как стихия, и к этой стихии обращены вопросы. Самые главные для человека — о загадке жизни, “над коей тысяча голов... кружились, и сохли, и потели”: “...что значит человек...”.

Если в инвективе только для глухонемого были неясны звуки вселенского органа, то здесь природа отказывается собеседовать с человеком. С вековой тоской и настойчивостью вопрошает он ее — и тщетно,

По-прежнему шумят и ропшут волны,  
И дует ветер, и гонит тучи,  
И звезды смотрят холодно и ясно, —  
Глупец стоит — и ждет ответа!

Но откуда безысходная сокрытость природных тайн? Равнодушно-вечные звезды “выступили” у Гейне в стихотворении, которое стоит в цикле перед “Вопросами” — “Боги Греции”. Название уже упоминалось в связи с именем Шиллера. Зачем Гейне его повторяет — полемически? Так иногда считают<sup>14</sup>. Но едва ли. Едва ли можно объяснять только полемикой. Пусть у Гейне сожаление никогда не берется в единственном числе, без иронии над тем же, о чем сожалеют, но здесь — прежняя шиллеровская тема умирания богов, после чьей смерти некому будет отвечать на человеческие вопросы. Умирание богов — это знак человеческой отверженности, вдруг наступившего или вдруг осознанного разлада с природным хором.

У Гейне “Боги Греции” — не единственное приближение к этой теме. Уже в предшествующем цикле “Возвращение на родину” по крайней мере дважды он входит в нее: “Сумерки Богов” и “Закралась в сердце грусть”. Второе переведено

---

<sup>14</sup> Гиждеу С.П. Генрих Гейне. М., 1964. С. 92.

Тютчевым. В нем совершена замена в мифологической образности — до сих пор умирали античные боги, теперь христианские: “Господь-бог на небе скончался, / И в аде сатана издох”.

Не замена одних богов другими, как у Гейне в “Богам Греции”, не переведенных, кстати сказать, Тютчевым, а полнота демифологизации. Этот перевод отмечает в лирике Тютчева момент, когда впервые возникает тема современного человека, сразу же сомкнувшаяся с трагедией безверия. Идеально-отвлеченный созерцатель сменился современным и по психологии и по чувству природы человеком.

Эта замена происходит не без воздействия Гейне. Вслед за ним переходит Тютчев в своем переводе от умирания богов к тому, а что человек, каково ему, и отвечает: “езде брюзга, везде раскол”, чтобы закончить здесь еще хотя бы тенью надежды: “Не будь крохи любви в предмете, / Давно б из мира вон ушел”.

Но и с этой “крохой” надежды разделяется Тютчев в третьем стихотворении маленького философского цикла из Гейне — “Кораблекрушение”. Теперь перед нами человек — “игра и жертва жизни частной”, окончательно отверженный, окончательно погибший — *человек на берегу моря*:

Все, все погибло — счастье и надежда,  
Надежда и любовь!.. Я здесь один, —  
На дикий берег выброшен грозою...

Не остается места ни для дружеской, ни тем более пророческой беседы с грозою. Человек — жертва чуждой, враждебной ему стихии, ибо общению с ней он предпочел свои “частные” игры.

Эти переводы сделаны между 1826—1827 годами, когда появился немецкий оригинал, и 1830 годом, когда они напечатаны по-русски.

Природа у Тютчева не без посредства Гейне, но, безусловно, отвечая внутреннему тютчевскому ощущению, приобретает конкретного собеседника, мало способного к общению с ней. Этот человек неуютно, трагически неуютно чувствует себя наедине с природой, у него другое место обитания — гостиная, где он “сердце радует и взоры” (пер. Саши Черного). Гейне путем иронии идет к трагедии. У Тютчева несколько иначе: от иронии над непонимающими природу к трагедии всеобщего непонимания. Исходная точка на этом пути — “А.Н.М.” (“Нет веры к вымыслам чудесным”).

Кстати, это стихотворение позволяет вспомнить не только о Шиллере и Гейне, но и о Гете, таким образом уже в самом начале вводя это чрезвычайно важное для тютчевской натурфилософии имя.

30-х годов, то написано оно на десять лет раньше. До того как Тютчев обратился к трагическим вопросам.

### *Глазами современного человека*

Перевод из Г. Гейне “Вопросы” — первое тютчевское стихотворение, в самом названии которого присутствует это слово. Перевод напечатан в 1830 году и предположительно сделан в 1827, когда появился немецкий оригинал. Стихотворение Гейне относится к последней части “Книги песен” — “Северное море”. Часть, в которой тема природы у Гейне перестает возникать лишь в качестве аккомпанемента лирической темы, но входит самостоятельно, независимо. Природа понимается как стихия, и к этой стихии обращены вопросы. Самые главные для человека — о загадке жизни, “над коей тысячи голов... кружилися, и сохли, и потели”: “...что значит человек...”.

Если в инвективе только для глухонемого были неясны звуки вселенского органа, то здесь природа отказывается беседовать с человеком. С вековой тоской и настойчивостью вопрошает он ее — и тщетно,

По-прежнему шумят и ропшут волны,  
И дует ветер, и гонит тучи.  
И звезды смотрят холодно и ясно, —  
Глупец стоит — и ждет ответа!

Но откуда безысходная сокрытость природных тайн? Равнодушно-вечные звезды “выступили” у Гейне в стихотворении, которое стоит в цикле перед “Вопросами” — “Боги Греции”. Название уже упоминалось в связи с именем Шиллера. Зачем Гейне его повторяет — полемически? Так иногда считают<sup>14</sup>. Но едва ли. Едва ли можно объяснять только полемикой. Пусть у Гейне сожаление никогда не берется в единственном числе, без иронии над тем же, о чем сожалеют, но здесь — прежняя шиллеровская тема умирания богов, после чьей смерти некому будет отвечать на человеческие вопросы. Умирание богов — это знак человеческой отверженности, вдруг наступившего или вдруг осознанного разлада с природным хором.

У Гейне “Боги Греции” — не единственное приближение к этой теме. Уже в предшествующем цикле “Возвращение на родину” по крайней мере дважды он входит в нее: “Сумерки Богов” и “Закралась в сердце грусть”. Второе переведено

---

<sup>14</sup> Гиздеу С.П. Генрих Гейне. М., 1964. С. 92.



Тютчевым. В нем совершена замена в мифологической образности — до сих пор умирали античные боги, теперь христианские: “Господь-бог на небе скончался, / И в аде сатана издох”.

Не замена одних богов другими, как у Гейне в “Богам Греции”, не переведенных, кстати сказать, Тютчевым, а полнота демифологизации. Этот перевод отмечает в лирике Тютчева момент, когда впервые возникает тема современного человека, сразу же сомкнувшаяся с трагедией безверия. Идеально-отвлеченный созерцатель сменился современным и по психологии и по чувству природы человеком.

Эта замена происходит не без воздействия Гейне. Вслед за ним переходит Тютчев в своем переводе от умирания богов к тому, а что человек, каково ему, и отвечает: “везде брюзга, везде раскол”, чтобы закончить здесь еще хотя бы тенью надежды: “Не будь крохи любви в предмете, / Давно б из мира вон ушел”.

Но и с этой “крохой” надежды разделяется Тютчев в третьем стихотворении маленького философского цикла из Гейне — “Кораблекрушение”. Теперь перед нами человек — “игра и жертва жизни частной”, окончательно отверженный, окончательно погибший — человек на берегу моря:

Все, все погибло — счастье и надежда,  
Надежда и любви!.. Я здесь один, —  
На дикий берег выброшен грозою...

Не остается места ни для дружеской, ни тем более пророческой беседы с грозою. Человек — жертва чуждой, враждебной ему стихии, ибо общению с ней он предпочел свои “частные” игры.

Эти переводы сделаны между 1826—1827 годами, когда появился немецкий оригинал, и 1830 годом, когда они напечатаны по-русски.

Природа у Тютчева не без посредства Гейне, но, безусловно, отвечая внутреннему тютчевскому ощущению, приобретает конкретного собеседника, мало способного к общению с ней. Этот человек неуютно, трагически неуютно чувствует себя наедине с природой, у него другое место обитания — гостиная, где он “сердце радует и взоры” (пер. Саши Черного). Гейне путем иронии идет к трагедии. У Тютчева несколько иначе: от иронии над непонимающими природу к трагедии всеобщего непонимания. Исходная точка на этом пути — “А.Н.М.” (“Нет веры к вымыслам чудесным”).

Кстати, это стихотворение позволяет вспомнить не только о Шиллере и Гейне, но и о Гете, таким образом уже в самом начале вводя это чрезвычайно важное для тютчевской натурфилософии имя.

“О вера, вера, мать чудес родная”, — так звучит строка из монолога Фауста в тютчевском переводе. А в тексте трагедии незадолго до этого стоят слова Вагнера: “Мы век проводим за трудами дома / И только в праздник видим мир в очки” (пер. Б. Пастернака), которые, видимо, и объясняют, откуда в раннее стихотворение Тютчева вторглась неожиданная по своей современной и прозаической окраске деталь, когда говорится, что древние народы книгу Матери-природы “читали прямо без очков”.

Итак, вначале в тютчевских стихах мелькнула точка зрения, заставляющая вспомнить об *узколобом рационализме Вагнера*, но со второй половины 20-х годов Вагнер уже не может восприниматься символом современного человека, ибо трагедия его не в том, что он, заслонившись схоластической рассудочностью, не хочет видеть природы, а в том, что он и не может найти к ней однажды потерянный ключ: “...звезды смотрят холодно и ясно...”

На этом фоне в творчество Тютчева входит *фаустианская тема*. Если трагедия современного человека осознается с помощью Гейне, то снять ее Тютчев попытается, приобщаясь к опыту Гете. В 1829—1830 годы он переводит монологи из первой части “Фауста” (к счастью, сохранившиеся), после которых, переводя другой текст Гете, Тютчев вновь вспомнит о звездах, но уже с чувством не побежденного, а победителя: “Вы мне жалки, звезды-горемыки! Так прекрасны, так светло горите...”.

Пять философских отрывков из “Фауста”, взятые вместе, как они печатаются, дают квинтэссенцию философской мысли Гете, какой она видится Тютчеву на рубеже 30-х годов. Первый отрывок взят из “Пролога на небе” — хор архангелов, славящих Бога: “Как в первый день непостижимы, / Господь! Руки твоя дела”. Ветхозаветная картина, что подчеркивается у Гете и тем, что по композиции “Пролог на небе” восходит к книге Иова.

Затем следует сцена — Фауст и дух земли, который также “деятельный дух” (пер. Н. Холодковского), “деятельный гений бытия” (пер. Б. Пастернака) и которого Тютчев называет менее выразительно — “бессмертный дух”. Но если в самом имени у Тютчева не проявлена сущность, то в словах духа она дается, и в переводе по резкому контрасту к первоначальной ветхозаветной картине:

Волны в боренье,  
Стихии во пренье,  
Жизнь в измененье —  
Вечный, единый поток!..

Бог растворен в природе, веществе, а точнее — в его непрерывном движении и становлении. От такого понимания Бога — прямой путь к природе, его поглощающей. Что значит природа для

человека и как она им переживается — тема трех следующих монологов Фауста, переведенных Тютчевым.

Однако, прежде чем перейти к ним, придется вернуться к тексту трагедии, чтобы вспомнить, почему именно духа земли вызывает Фауст, — ведь к нему он не сразу обращается мыслью. До того как увидеть в своей магической книге “знак земного духа”, Фауст изучает знак Макрокосма, также имеющий прямое отношение к природе, но только истолкованной в мистическом духе Сведенборга, — из него Гете приводит точную, заковыченную цитату в тексте монолога. Лишь после того как, всматриваясь в знак Макрокосма, Фауст восклицает: “Увы, мне не объять природы необъятной”, — то есть отчаявшись в возможности мистического познания природы, он начинает перелистывать книгу и видит знак Микрокосма, духа земли, на которого отзывается так: “Дух земли, ты ближе мне, милей!” (пер. Н. Холодковского).

Это место Тютчев не перевел или оно не сохранилось, как многое другое, но оно важно для понимания того, в чем опирается Тютчев на Гете, противопоставляя его натурфилософии Шеллинга. Оговорюсь — вопрос ставится не в смысле объективного сопоставления Шеллинга и Гете, а лишь в тютчевском восприятии.

Противопоставление этих имен, всего круга идей, с ними связанного, навсегда сохраняется для Тютчева. Так, он вновь сталкивает эти два подхода к природе в стихотворении 1862 года, обращенном к Фету: “Иным достался от природы / Инстинкт пророчески-слепой...” (см. текст во Введении).

Если первое — это прозрение мистической идеи сквозь природу, забывая о ее “зримой оболочке”, то второе — прозрение самой природы в ее зримо-материальном облике. Это второе приближает к Гете и уводит от Шеллинга. Знакомство с Шеллингом навсегда оставило в тютчевской натурфилософии глубокий след, но в определенный момент рядом с Шеллингом возникает Гете, потеснив его и корректируя тютчевское восприятие природы. Тютчев обращается от Шеллинга к Гете подобно тому, как Фауст от Сведенборга обращается к духу земли. Мистическая идея, сколь бы она ни была прекрасной и цельной сама по себе, не уничтожает разлада, оставляет человека “в стороне”.

Три последующих переведенных Тютчевым монолога Фауста представляют восхождение человека к пониманию природы, к наслаждению ею и — что очень важно — к мысли о том, что *самопознание начинается с познания природы*. Вначале звук пасхальных колоколов отвращает Фауста от самоубийства и заставляет признать над собой власть земных чувств: “Земля, я снова твой!” Затем Фауст отдается этим чувствам, гуляя с Вагнером за городом, и, наконец, в пещере — сцена предшествует обольщению Мар-

гариты — он возносит хвалу “державному духу”, который даровал ему все, о чем Фауст-человек его мог просить.

Перевод этого последнего монолога Тютчев не доводит до конца, обрывая в неслучайном месте. Восхваляя духа, открывшего ему природу, Фауст доходит до фразы: “... и самого меня являешь ты очам души моей”. Вершина самопознания, достигнутого через приобщение к природе. Ею завершает Тютчев. У Гете монолог продолжается такой фразой: “Для человека, вижу я теперь, // Нет совершенства”. Нет, потому что гетевский Фауст в этот момент вспоминает о вечном спутнике — Мефистофеле, который его, Фауста, “унижает и в ничто // Дары твои, смеясь, обращает” (пер. Н. Холодковского).

Повторяю, у Тютчева этого места нет. Он остановился там, где завершено развитие мысли, важной для него в этот момент. Мысли о возможном для человека после всех его сомнений, после рассудочной ереси возвращения к природе, а через нее к самому себе. Именно на мысли о самопознании обрывает Тютчев монолог, завершающий и весь фаустовский цикл. Этим обрывом лишний раз доказывая, что его цель — не перевод, а поэтическая интерпретация.

Современный, но теперь самопознающий человек, а не обреченный “глупец”, ожидающий от кого-то ответа на все вопросы бытия, каков у Гете Вагнер. От него отделен познающий и самопознающий Фауст:

Вагнер: Но мир! Но жизни! Ведь человек дорос,  
Чтоб знать ответ на все свои загадки.

Фауст: Что значит знать? Вот, друг мой, в чем вопрос...

*Пер. Б. Пастернака*

Сложность не механического, а истинного знания, которое не достигается лишь “анатомическим ножом”. Оно требует, чтобы вопрос был обращен человеком и на само знание, и на самого себя.

Идея самопознания, так занимающая Тютчева, могла бы войти и через учение Шеллинга, с которым поэт теперь лично знаком. Начиная с “Системы трансцендентального идеализма” (1800) Шеллинг проводит эту идею, занимаясь историей развития духовного “Я”, правда, подчеркивая в нем интуитивное начало. Кроме того, шеллингианское “Я”, согласно закону абсолютного тождества, растворено в объекте, в природе. Неприятие интуитивного сверхзнания и полной поглощенности окружающим мы как раз и находим в знаменитом и общепризнанно антишеллингианском стихотворении Тютчева “Безумие” (опубликовано в 1834, написано, вероятно, в 1830). Изображенное здесь существо живет интуи-

тивной страстью к познанию тайного и целиком экстравертно, лишено “душевной глубины”. Интуиция противопоставлена самопознанию — вероятно, в этом отразилась тютчевская интерпретация Шеллинга на фоне его увлечения Гете.

Переводы из Гейне и Гете относятся к самым оригинальным стихотворениям Тютчева второй половины 20-х годов. В чужом материале, которым является новейшая европейская поэзия, он находит свою тему и вырабатывает к ней отношение. Появляется психологическая точность подчеркнуто современного, а не отвлеченно поэтического созерцания. Результат этого своего развития Тютчев обнаружил в полной мере в одном из своих самых известных стихотворений — “Silentium”, которое датируется тем же годом, что и “Безумие” (1830). В одном стихотворении то, что принимается теперь как идеал, в другом — то, что таит опасность неверного понимания природы и самого себя.

### *Мир, расколотый в ощущении*

Идеал — это проповедь самоуглубления. В стихотворении “Silentium” переосмысливаются некоторые образы из натурфилософского арсенала. Целый мир, подобный миру природы, раскрывает себя в “душевной глубине”. Там встают и заходят, подобно ночным звездам, мысли и мечты; там есть свои подземные источники и ключи... Повторение, но переосмысленное. В “Не то, что мните вы, природа” внутреннее богатство человека поставлено в зависимость от его умения слышать природу. Здесь же внешний мир таит в себе опасность:

...Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум;  
Их оглушит наружный шум,  
Дневные разгонят лучи...

Это, видимо, как в “Безумии”, испепеляющие, “раскаленные” лучи, а не те, благодатные, несущие откровение, которые сияют в натурфилософских стихах и без которых человеческая душа мертва: “Лучи к ним в душу не сходили...”

Осложнились внешние отношения человека, в том числе и с природой, дружеское откровение с которой сопряжено теперь с угрозой — потерять себя. Обычно в стихотворении “Silentium” видят неизменную модель тютчевского отношения к миру. Это не так. Преувеличенная опасливость к внешнему миру, даже к природе, исходит из того, что ощущение собственной личности, полнота самосознания только что открыта и поэтому так тщательно оберегаема.

Поэтическая мысль Тютчева в этом стихотворении сосредоточена на самоценности внутренней жизни человека, причем это уже человек, переживший современную трагедию разлада с природой, после которого шеллингианская натурфилософия представляется безумной крайностью. "Silentium" — это также полемическое преувеличение, сознательно допущенное ради утверждения вновь открывшейся ценности, заключенной в "душевной глубине". Это преувеличение едва ли не противоположно тому, которое было сделано в оде-инвективе.

"Не то, что мните вы, природа" отмечает пик натурфилософского энтузиазма, веры в возможность дружеского собеседования человека с природой. В лучах этого поэтического созерцания во всем блеске, во всей прелести первооткрытия выступает идея живой природы, но в этих лучах еще растворен "мир бурной материальности", и место идеально-отвлеченного созерцателя еще не занял самосознающий современный человек. Это уровень общения с природой, когда она становится предметом радостного обожествления. И естественное негодование против тех, кто не хочет разделить радость. Ведь от человека только и требуется, что захотеть увидеть и приобщиться. Ощущение сложности приходит позже, а с ним и трагические вопросы.

Но разве никогда впредь мы не найдем у Тютчева столь же восторженного, поэтически интенсивного переживания природы? Разве двойственность не будет законом его мироощущения?

Слишком много мы согласны списывать на двойственность, говоря о нелогичности Тютчева там, где логика изменяет нам. "Даты стихотворений Тютчева указывают, что здесь нет никакой последовательности: сперва одна позиция, потом другие. Свой манифест пантеизма «Не то, что мните вы, природа» Тютчев пишет, очевидно, в 1836 году, а гораздо ранее, в стихотворении «Безумие» (1830), решительно и гневно высказывается против каких-либо идей в шеллинговском духе"<sup>15</sup>. Чтобы окончательно убедить в нелогичности Тютчева, Н.Я. Берковский ставил в этот же непоследовательный ряд стихотворение "Problème", датируя его 1838 годом.

Но ведь его дата известна — 1833! О какой хронологической последовательности (или непоследовательности) развития можно говорить, когда одно стихотворение берется по неустановленной дате: за время написания принимается дата публикации, а дата другого дается с ошибкой в пять лет?!

Конечно, есть у Тютчева двойственность, двугласие, но есть и логика в становлении каждого голоса, даже если она и скрыта от

---

<sup>15</sup> Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев. С. 37, 38.

нас. И есть момент, когда возникает само двухголосие. Стихотворение “Не то, что мните вы, природа” *написано до этого момента.*

После него полнота слияния человека с природой только кратковременно достижима, приходится на краткие мгновения благодати, которые и заполняет тютчевская лирика природы. “Не то, что мните вы, природа” — это еще декларация, но не впечатление. Впервые тютчевская впечатлительность проявляет себя в стихах конца 20-х годов, где прозревается не идея природы, а она сама в “зримой оболочке”, в ее очень точно определенных и прочувствованных состояниях. Названия, говорящие за себя: “Осенний вечер”, “Весенняя гроза”, “Летний вечер”, “Утро в горах”, “Полдень”, “Вечер”... Здесь начало тютчевского “импрессионизма” — не поэтическая оптика в духе описательной поэзии, а поэтическая психология, ощущение.

Для Тютчева остается всегда светлая, земная сторона природы. Но в 30-х годах она не воспевается столь безусловно, как в раннем манифесте: “Нет, моего к тебе пристрастия / Я скрыть не в силах, мать-Земля!”. Уже по двум первым строчкам видно, что вместо захлебывающегося восторга приходит утверждение, испытанное сомнением. Тютчев не говорит более о возможности природного откровения вообще, но вводит очень точно обозначенный момент импрессионистического переживания:

Бродить без дела и без цели  
И ненароком, на лету,  
Набрести на свежий дух синели  
Или на светлую мечту...

Сравните сами тон этого написанного в середине 30-х годов стихотворения с пафосом оды-инвективы.

Трагическая двойственность тютчевского ощущения, как я пытался показать, окончательно обозначилась лишь во второй половине 20-х годов, но, конечно, она была предсказана раньше. Не только под знаком “песни радости” написаны все, даже дошедшие до нас стихи первой половины этого десятилетия. Здесь и переводная меланхолия элегии Ламартина, и стихотворение “Проблеск”, написанное не позже ноября 1825 года (то есть почти одновременно с “Не то, что мните вы, природа”), где эта двойственность уже прямо намечена в романтическом двоемирии: в противоположности сна и яви, — и в расколотости самого поэтического отношения к миру. С этого стихотворения у Тютчева многое начинается.

И прежде чем завершить этот раздел — еще одно доказательство того, что именно в середине 20-х годов мысли, высказанные Тютчевым в оде-инвективе, обладают для него актуальностью

(можно сказать, полемической актуальностью), которую затем теряют.

Тютчев пишет стихотворение “Весна” (1821) и помещает его в “Трудах общества любителей российской словесности” (1822) с подзаголовком — “Весеннее приветствие стихотворцам”. Затем, в 1828 году оно появляется в “Русском зрителе” в другой редакции и с другим подзаголовком — “Посвящается друзьям”. Во второй редакции главное изменение, помимо небольшой стилистической правки, заключалось в том, что Тютчев снимает две строфы в середине стихотворения и пишет тем же, отличающимся от остального текста, размером — смешанный ямб — две заключительные строфы, в которых выражает надежду, что его скромные стихи будут оценены его наставниками.

Снятые же строфы как раз и содержали впервые так откровенно высказанную Тютчевым веру в поэтическое раскрытие природных тайн, совпадающую с одой-инвективой:

О вы, чей взор так часто освящен  
Благоговения слезами,  
Природы храм отверст, певцы, пред вами!  
Вам ключ к нему поэзией вручен!  
В парении своем высоком  
Не изменяйтесь никогда!..  
И вечная природы красота  
Не будет вам ни тайной, ни упреком!..

Выражение, конечно, более архаичное и более робкое, но мысль та же. Когда изменения могли быть произведены? К.В. Пигарев считает, что “переработка стихотворения, судя по характеру стиля, произведена до отъезда за границу в июне 1822 года”<sup>16</sup>. А.А. Николаев говорит о “редакции 1828 года” и полагает, что снятие строф объясняется тем, что в них “заключен намек на давние натурфилософские споры в кружке Раича, в 1828 году уже неуместный”<sup>17</sup>.

Мотивировка, может быть, и верная, но как же тогда быть с “Не то, что мните вы, природа”, датированным после 1834 года в антигегельянской гипотезе того же автора? Если прямолинейная натурфилософская мысль неуместна в 1828 году, то почему она с таким пылом декларируется в 1834? Выходит, что логичнее было и этому стихотворению появиться до 1828 года. Понимаю, что

<sup>16</sup> Пигарев К.В. Примечания // Тютчев Ф.И. Лирика. Т. 1. М., 1966. С. 332

<sup>17</sup> Николаев А.А. Судьба поэтического наследия Тютчева 1822—1836 годов и текстологические проблемы его изучения // Русская литература. 1979. № 1. С. 131.



такого заключения А.А. Николаев не имел в виду. Но оно напрашивается.

Ясно, что мысль о живой природе, открывающейся в поэтическом созерцании, обладает для Тютчева (между 1822 и 1828 гг.) остротой, которая подогревается какими-то спорами или разногласиями. Что-то заставляет поэта исключить ее из одного стихотворения, уже напечатанного, и одновременно написать другое, ее же развивающее, но теперь в открытом инвективном тоне. Когда это могло произойти?

Не в 1822 году. Тютчев еще слишком ученик, студент. Тон, принятый им, соответствует другому моменту его жизни — первому возвращению в Россию в 1825.

Практически любая попытка датировки, основывающаяся пусть на самых убедительно выглядящих, но косвенных данных, остается предположительной. И о тютчевской инвективе мы знаем наверняка лишь одно: опубликована в 1836 году.

Автограф не сохранился. Само его отсутствие, однако, А.А. Николаев делает поводом для установления по крайней мере нижней границы для времени создания. Исследователем выведен следующий закон для хронологии тютчевского творчества: только в том случае, если автограф стихотворения наличествует в собрании С.И. Раича, оно создано “до весны 1830 года...”<sup>18</sup>. После этого срока Тютчев не возобновлял отношений со своим первым наставником.

Полагаясь на этот закон, А.А. Николаев в комментарии к подготовленному им двухтомному сборнику сочинений Тютчева отказывается признать основательную мою датировку, первоначально предложенную в статье “Забывтый спор” (Вопросы литературы. 1979. № 2): “...Отсутствие рукописи стихотворения в раичевском собрании говорит о том, что оно было написано не ранее 1830 года”<sup>19</sup>.

Однако аргументация “отсутствием” в данном случае не может быть принята: а вдруг что-то по каким-то причинам не было передано Раичу, не попало в его руки? Исключения всегда могут быть допущены, а тем более известно, что они существуют.

Существуют стихи, пусть их число невелико, написанные до установленного исследователем срока и отсутствующие в раичевском собрании. Они перечислены А.А. Николаевым<sup>20</sup>. Достаточно, впрочем, одного — “14-е декабря 1825”. Его Тютчев не передал Раичу. А почему нельзя предположить, что и другая ода-инвектива,

---

<sup>18</sup> Там же. С. 140.

<sup>19</sup> Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 316.

<sup>20</sup> Русская литература. 1979. № 1. С. 141.

тогда же написанная, к нему не попала? Как Тютчев не мог считать бывшего учителя своим политическим единомышленником, так он едва ли мог не знать о разности их философских взглядов.

У нас есть одно неопровержимое доказательство тому, что разность эта имела место. Уже после публикации в "Современнике" "Не то, что мните вы, природа" Раич печатает (1849) отдельным изданием поэму "Арета", где есть такая строка: "Природа по себе мертва", звучащая полемически по отношению к Тютчеву<sup>21</sup>.

А где начало расхождения и полемики? Мы этого не знаем, имеем право лишь предполагать тем с большим основанием, чем глубже погружаемся в традицию, из которой вырастает Тютчев.

Что же касается датировки, то пока ясно лишь, что отсутствие автографа в архиве Раича не дает сколько-нибудь основательного аргумента против отнесения оды-инвективы к 1825 году.

Это время единственного визита Тютчева из Германии, когда он несколько месяцев проводит в Москве, в своем прежнем окружении: новое накладывается на старое. Как это происходит, мы отчасти можем судить по кратким записям погодинского дневника, согласно которым Тютчев вполне подходит в авторы гневного стихотворения, написанного с высоты его теперешней европейской приобщенности.

И все-таки... Не преувеличивает ли Погодин тютчевское юношеское высокомерие? Таким ли уж не знающим исключений было его отрицание и ничего во всей традиции предшествующей ему русской культуры "благословить он не хотел"? Мы знаем, что у него были единомышленники в русской поэзии, а спора о природе Тютчев не начал — он в него включился.

### *Мерзляков в 1825 году*

Вероятно, для альманаха "Мнемозина", бывшего проводником новых, в том числе и шеллингянских, идей, В. Кюхельбекер пишет так и не появившуюся тогда статью "Минувшего 1824 года военные, ученые и политические достопримечательности в области российской словесности". Среди характеристик, даваемых литераторам, есть и такая:

"Мерзляков, некогда довольно счастливый лирик, изрядный переводчик древних, знаток языков русского и славянского, приобретший имя по части теории словесности, но отставший по

---

<sup>21</sup> Впервые на это полемическое созвучие обратил внимание Л.А. Озеров в кн.: *Озеров Л.А. Поэзия Тютчева*. М., 1875. С. 61.

крайней мере на двадцать лет от общего хода ума человеческого и посему враг всех нововведений; выдерживает нападение кн. Одоевского и не отвечает на оно<sup>22</sup>.

Алексей Федорович Мерзляков (1778—1830) при всех его многочисленных заслугах и, главное, при всем разнообразии его литературной деятельности — фигура полузабытая<sup>23</sup>. Даже двести лет со дня его рождения не стали поводом, чтобы восстановить память об этом некогда чрезвычайно уважаемом литераторе, сыгравшем немалую роль, которая была признана в первую очередь теми, кто вслед за ним пошел по пути русской критики: Вяземский, Надеждин, Белинский.

Впрочем, и они прекрасно понимали, что время Мерзлякова кончилось. Теперь же о нем вспоминают лишь в связи с историей русской критики, а его широко известная и по сей день песня “Среди долины ровныя” для большинства не имеет автора.

Есть и еще одна возможность время от времени слышать имя Мерзлякова — в биографиях его многочисленных учеников, в работах о них. Среди учившихся у него частным образом, в Московском университете или в университетском благородном пансионе были Гнедич, Погодин, Тютчев, В. Одоевский, Веневитинов, Полежаев, Лермонтов... Не полный, но уже очень внушительный список. Добавим сюда те литературные связи, которые установились у Мерзлякова еще по Дружескому обществу (1801): Андрей и Александр Тургеневы, Жуковский, с которым сохранилась дружба на всю жизнь, несмотря на литературные разногласия, Воейков, а также многолетняя деятельность Мерзлякова в Обществе любителей российской словесности, — и создается картина очень насыщенной литературной среды. С Мерзляковым чуть ли не в центре ее. Но это не так.

В полном смысле своя литературная среда у Мерзлякова была лишь в течение нескольких месяцев существования Дружеского общества, распавшегося с внезапной смертью Андрея Тургенева. Затем все большая обособленность, начавшаяся уже в 10-е годы, сознание своей отчужденности — процесс, который завершается, когда в русской литературе просыпаются романтические силы. Главная причина этой обособленности точно определена Ю.Лотманом: “Мерзлякову, как и Крылову, была чужда вся традиция дворянской литературы...”<sup>24</sup>. Сын небогатого пермского купца, по

---

<sup>22</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979. С. 498.

<sup>23</sup> Единственное в XX веке издание поэзии Мерзлякова подготовлено Ю.М. Лотманом для “Библиотеки поэта” и появилось в 1958 г.

<sup>24</sup> Лотман Ю.М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958. С. 43.

тогда же написанная, к нему не попала? Как Тютчев не мог считать бывшего учителя своим политическим единомышленником, так он едва ли мог не знать о разности их философских взглядов.

У нас есть одно неопровержимое доказательство тому, что разность эта имела место. Уже после публикации в "Современнике" "Не то, что мните вы, природа" Раич печатает (1849) отдельным изданием поэму "Арета", где есть такая строка: "Природа по себе мертва", звучащая полемически по отношению к Тютчеву<sup>21</sup>.

А где начало расхождения и полемики? Мы этого не знаем, имеем право лишь предполагать тем с большим основанием, чем глубже погружаемся в традицию, из которой вырастает Тютчев.

Что же касается датировки, то пока ясно лишь, что отсутствие автографа в архиве Раича не дает сколько-нибудь основательного аргумента против отнесения оды-инвективы к 1825 году.

Это время единственного визита Тютчева из Германии, когда он несколько месяцев проводит в Москве, в своем прежнем окружении: новое накладывается на старое. Как это происходит, мы отчасти можем судить по кратким записям погодинского дневника, согласно которым Тютчев вполне подходит в авторы гневного стихотворения, написанного с высоты его теперешней европейской приобщенности.

И все-таки... Не преувеличивает ли Погодин тютчевское юношеское высокомерие? Таким ли уж не знающим исключений было его отрицание и ничего во всей традиции предшествующей ему русской культуры "благословить он не хотел"? Мы знаем, что у него были единомышленники в русской поэзии, а спора о природе Тютчев не начал — он в него включился.

### *Мерзляков в 1825 году*

Вероятно, для альманаха "Мнемозина", бывшего проводником новых, в том числе и шеллингианских, идей, В. Кюхельбекер пишет так и не появившуюся тогда статью "Минувшего 1824 года военные, ученые и политические достопримечательности в области российской словесности". Среди характеристик, даваемых литераторам, есть и такая:

"Мерзляков, некогда довольно счастливый лирик, изрядный переводчик древних, знаток языков русского и славянского, приобретший имя по части теории словесности, но отставший по

---

<sup>21</sup> Впервые на это полемическое созвучие обратил внимание Л.А. Озеров в кн.: Озеров Л.А. Поэзия Тютчева. М., 1875. С. 61.

крайней мере на двадцать лет от общего хода ума человеческого и посему враг всех нововведений; выдерживает нападение кн. Одоевского и не отвечает на оное”<sup>22</sup>.

Алексей Федорович Мерзляков (1778—1830) при всех его многочисленных заслугах и, главное, при всем разнообразии его литературной деятельности — фигура полузабытая<sup>23</sup>. Даже двести лет со дня его рождения не стали поводом, чтобы восстановить память об этом некогда чрезвычайно уважаемом литераторе, сыгравшем немалую роль, которая была признана в первую очередь теми, кто вслед за ним пошел по пути русской критики: Вяземский, Надеждин, Белинский.

Впрочем, и они прекрасно понимали, что время Мерзлякова кончилось. Теперь же о нем вспоминают лишь в связи с историей русской критики, а его широко известная и по сей день песня “Среди долины ровныя” для большинства не имеет автора.

Есть и еще одна возможность время от времени слышать имя Мерзлякова — в биографиях его многочисленных учеников, в работах о них. Среди учившихся у него частным образом, в Московском университете или в университетском благородном пансионе были Гнедич, Погодин, Тютчев, В. Одоевский, Веневитинов, Полежаев, Лермонтов... Не полный, но уже очень внушительный список. Добавим сюда те литературные связи, которые установились у Мерзлякова еще по Дружескому обществу (1801): Андрей и Александр Тургеневы, Жуковский, с которым сохранилась дружба на всю жизнь, несмотря на литературные разногласия, Воейков, а также многолетняя деятельность Мерзлякова в Обществе любителей российской словесности, — и создается картина очень насыщенной литературной среды. С Мерзляковым чуть ли не в центре ее. Но это не так.

В полном смысле своя литературная среда у Мерзлякова была лишь в течение нескольких месяцев существования Дружеского общества, распавшегося с внезапной смертью Андрея Тургенева. Затем все бо́льшая обособленность, начавшаяся уже в 10-е годы, сознание своей отчужденности — процесс, который завершается, когда в русской литературе просыпаются романтические силы. Главная причина этой обособленности точно определена Ю.Лотманом: “Мерзлякову, как и Крылову, была чужда вся традиция дворянской литературы...”<sup>24</sup>. Сын небогатого пермского купца, по

<sup>22</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979. С. 498.

<sup>23</sup> Единственное в XX веке издание поэзии Мерзлякова подготовлено Ю.М. Лотманом для “Библиотеки поэта” и появилось в 1958 г.

<sup>24</sup> Лотман Ю.М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958. С. 43.

монаршей милости оказавшийся в университете, Мерзляков видит только одного полного единомышленника в традиции русской литературы — Ломоносова. Однако в отличие от Крылова он, одинокий в этот “дворянский” период, пытается диктовать законы, предписывать правила.

Именно по поводу правил происходит первое столкновение Мерзлякова с литературной молодежью в 1818 году, когда “Письмом из Сибири” он откликается на статью В. Кюхельбекера: “Взгляд на нынешнее состояние русской словесности”, опубликованную сначала во Франции, а затем переведенную и напечатанную в “Вестнике Европы” (1817, № 17—18). Свой ответ до его появления в “Трудах общества любителей российской словесности” (1818, ч. XI) Мерзляков читает в заседании общества при большом стечении почетной публики и главным объектом своего критического разбора делает присутствующего здесь же Жуковского, — это был “сюрприз и для членов и для публики очень неприятный”<sup>25</sup>, но лишний раз подчеркнувший прямодушие Мерзлякова. Поводом для критики Жуковского стало следующее замечание, сделанное в статье Кюхельбекера: “Жуковский не только преобразует внешнюю сторону нашей поэзии, но и меняет саму природу ее”, сообщая русскому языку “некий германический дух”<sup>26</sup>.

На что Мерзляков откликнулся так: “Значит ли изменение, преобразование духа всей поэзии одно введение нового рода баллад? и, наконец, что это за дух, который разрушает все правила пиитики, смешивает все роды...”<sup>27</sup>

Логичное начало спора классика с романтиком. В этом же полемическом русле стоит и магистерская диссертация вдохновителя кружка Любомудров С.Е. Раича “Рассуждение о дидактической поэзии” (Вестник Европы. 1822. № 7—8), в которой хотя Мерзляков прямо и не назван, но общая направленность против излишней дидактики, против обычая “философские теории облекать в одежду поэзии” метит скорее всего в него, сторонника поэзии возвышенной и приносящей прежде всего не удовольствие, а нравственную пользу. Раич же в качестве идеального соединения предлагает сентиментальную чувствительность с романтическим воображением: “Поэзия любит говорить одному сердцу, и если иногда беседует с рассудком, то не иначе, как избрав в посредничество воображение...”<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Дмитриев М.А. Мелочи из запаса моей памяти; Московские элегии. М., 1985. С. 248.

<sup>26</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествие... С. 170, 171.

<sup>27</sup> ТОЛРС. 1818. Ч. 11. С. 69.

<sup>28</sup> Вестник Европы. 1822. № 7. С. 264—265.

Спорят два тютчевских наставника, и надо сказать, что если Тютчев в дальнейшем и пошел по философскому направлению в поэзии, указанному Мерзляковым, то его решение философской темы доказывает, что урок Раича тоже не пропал даром: его поэзия никогда не будет дидактической, отвлеченно-умозрительной, каких бы глобальных проблем она ни касалась.

Логично начавшийся спор осложняется тем, что последовательным приверженцем классической строгости Мерзляков уже не был, позволяя себе такие от нее отступления: «Впрочем, произведения изящных искусств, как предмет чувствования и вкуса, не подвержены строгим правилам и не могут, кажется, иметь постоянной системы, или науки изящного»<sup>29</sup>. Он уже следует не за Буало, Лагарпом или даже не за Батте, но за Эшенбургом, которого сам переводит и у которого находит более свободное понимание поэтической способности, не только подражательной, но творящей свой мир на основе подражания природе.

Однако медленная эволюция Мерзлякова не принимается во внимание любомудрами, в своем большинстве его учениками, теперь отстаивающими принципы философской эстетики, право поэзии на узнавание сокровенных мировых тайн. Или, собственными словами одного из них, — право на «предвещательные предчувствия высоких истин»<sup>30</sup>. Эти слова сказаны Д. Веневитиновым в «Разборе рассуждения г. Мерзлякова», который появился в самом конце 1825 года в «Сыне отечества», завершая ряд выпадов против Мерзлякова в «Мнемозине» со стороны Кюхельбекера и Одоевского. Одоевский обещал подробный разбор, Веневитинов его сделал.

Главный упрек — в «недостатке теории». Мало того, что Мерзляков отступил от правил, никак не может удовлетворить любомудров его понятие эстетической системы: «Вот где система!», говаривал наш Мерзляков, указывая на сердце...»<sup>31</sup> Так вспоминает Надеждин. Именно на защите докторской диссертации Надеждина 22 апреля 1830 года, уже незадолго до своей смерти, Мерзляков в последний раз выступает противником нового понимания поэзии, заявленного в первом же надеждинском тезисе: «Где жизнь — там поэзия». Мерзляков видит в том непозволительное расширение поэтической области, а поклонники распростра-

---

<sup>29</sup> Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящного словесности. М., 1822. С. 5—6.

<sup>30</sup> Веневитинов Д.В. Избранное. М., 1956. С. 195.

<sup>31</sup> Надеждин Н.И. История поэзии // Надеждин Н.И. Литературная критика; Эстетика. М., 1972. С.451.

нившейся именно в Московском университете поэтической философии Шеллинга считают, что он, Мерзляков, ошибается “в своем мнении... о достоинстве поэзии”<sup>32</sup>.

В 1825 году полемика с Мерзляковым вступает в фазу, когда все высказано, все обвинения брошены. И трудно решить, на чьей стороне общественное мнение — даже студенты, “услышав упрек Мерзлякову, только что переглядывались между собою в недоумении, чувствовали некоторую справедливость упреков, но осуждали единодушно нескромное посягательство на славу любимого учителя”<sup>33</sup>. Надо сделать поправку на то, что сочувственное Мерзлякову свидетельство принадлежит до конца оставшемуся верным ученику — М.П. Погодину.

Однако вне сомнения, что и сама полемика ведется гораздо более уважительно, чем было принято в журнальных спорах того времени, несопоставимо с тем, как полемизировали с другим московским профессором — М.Т. Каченовским. Уважение внушали и прошлые заслуги Мерзлякова, человека честного, отнюдь не лишенного художественного вкуса. Так, даже не уставая метать “громы”<sup>34</sup> против романтиков, Мерзляков не оставался глух к достоинствам новых произведений: “Читая «Кавказского пленника», он, говорят, плакал. Он чувствовал, что это прекрасно, но не мог отдать себе отчета в этой красоте и безмолвствовал” (С. Шевырев)<sup>35</sup>.

Внешняя благопристойность, даже уважительность, сохранялась. Веневитинов ставит к статье латинский эпиграф: “Платон друг, но истина дороже”, — и делает несколько реверансов. Мерзляков в свою очередь продолжает принимать Веневитинова так, “как будто и не сердился никогда”<sup>36</sup>, но и не может не чувствовать своего одиночества, своей устарелости, о которой говорится теперь в открытую. Даже самый верный ученик Погодин, чья почтительность по отношению к Мерзлякову вызывает в 1828 году нареkania со стороны других участников журнала “Московский вестник”<sup>37</sup>, даже он отдается увлечению Шеллингом, которому вначале не доверяет: “Увлечение философией Шеллинга у Погодина все росло и росло и достигло до Геркулесовых столпов. Так он мечтал

---

<sup>32</sup> Веневитинов Д.В. Избранное. С. 195.

<sup>33</sup> Погодин М.П. Воспоминания о князе В.Ф. Одоевском // В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М., 1869. С. 51.

<sup>34</sup> Там же. С. 46.

<sup>35</sup> Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета... Ч. 2. С. 236.

<sup>36</sup> Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. Т. 2. Спб., 1889. С. 51.

<sup>37</sup> Там же. С. 196.



однажды «об объятии всей Шеллинговой системы» в эпическую поэму «Моисей»<sup>38</sup>.

Эта запись сделана в апреле 1824 года. В этом году начинает издаваться «Мнемозина», в следующем, знаменуя собой новую эру русской журналистики, — «Московский телеграф», также первоначально задуманный в кружке Раича. К этому времени принадлежит и новая эстетика: «Опыт науки изящного» шеллингианца А.И. Галича (СПб., 1825) и А. Кронеберг «Амалтея, или Собрание сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам и древней классической словесности» (Харьков, 1825. Ч. 1); именно на нее в своей статье против Мерзлякова ссылается Веневитинов. Возникает план «Московского вестника».

Новое победило.

Это чувствует и болезненно переживает сам Мерзляков. Известны некоторые его письма этого времени. Одно из них графу Хвостову. Сам факт, кто был его адресатом, к которому Мерзляков обращается чуть ли не как к единственному единомышленнику, говоря о себе и о нем «мы», подчеркивает его отверженность в новой русской литературе:

«Что делать, ваше сиятельство! — мы не принадлежим уже к нынешнему веку, ибо у нас, благодаря какой-то очаровательной немецкой шалости, что неделя, то новый век литературы, и что автор, то новый преобразователь языка! и вместе новые роды, и новые законы для сочинений!.. Но важная задача еще не решена: что от нынешних романтиков приобрели язык наш, поэзия, вкус и особенно нравственность (в поэмах Цыган, Разбойников и Чернецов!!!) и что они теряют или уже потеряли...» (27 апреля 1825 г.)<sup>39</sup>.

Зная обстоятельства литературной борьбы, и мы можем догадываться, как ее переживает Мерзляков, но сохранившиеся письма делают догадки излишними. Если в официальном письме к Хвостову говорит прежде всего Мерзляков-литератор, то в интимных письмах к Жуковскому мы слышим отчаянный голос человека. В силу старой дружбы он обращается за помощью: походатайствовать о награде, проследить за публикацией переведенного Тасса, связаться, если будет необходимость, с влиятельными Шишковым и Карамзиным, то есть «трудиться для Мерзлякова и его семейства...»<sup>40</sup>

Свое право на такую просьбу Мерзляков видит не только в своей дружбе с Жуковским, но и в том, что он сам трудился

<sup>38</sup> Там же. С. 280.

<sup>39</sup> Русская старина. 1892. Т. 75. С. 409.

<sup>40</sup> Русский архив. 1871. № 2. С. 150.

и трудится, не покладая рук. Письмо, подписанное, как и послание Хвостову, 27 апреля 1825 года: “Страшно занят как профессор, экзаменатор, судья, директор института (педагогического. — *И.Ш.*), член училищного комитета и семьянин — хозяин, принужденный слышать кашель маленьких детей своих и болезненные стоны жены своей”<sup>41</sup>.

И опять — не только об этих каждодневных, ставших непосильными трудах и не только жалуясь пишет Мерзляков Жуковскому. Он напоминает о своих заслугах перед русской литературой, перед русским просвещением:

“Всякий признается, что я поставил класс Российского красноречия на настоящую ногу после Чеботарева, при котором он был хуже грамматического; я ввел и критику, и новый способ преподавания, которому все теперь следуют; я первый начал учить ему философски, как изящному искусству... В этих словах нет ни одного слова хвастливого, но я стыжусь уже, что говорю о себе, и потому перестану...” (4 июня 1825 года — напомним, неделя остается до приезда Тютчева из Мюнхена, первого его визита в Россию!).

Стыжусь, но все-таки не могу умолчать о своих заслугах! Мерзляков искренен, когда говорит, что не ради хвастовства, он, занялся перечислением того, что сделал. Но ему необходимо напомнить о себе, о том, что ему многим обязаны похоронившие его авторы “Цыган, Разбойников и Чернецов”. Он чувствует, что “похороны” уже состоялись, и не ошибается. Кюхельбекер, не бывший в числе его учеников и не связанный излишней, по крайней мере внешне соблюдаемой, почтительностью, высказался в своей характеристике со всей откровенностью.

Статья, подводящая литературные итоги 1824 года, опубликована не была, но в ней сказано то, что знали нападавшие на Мерзлякова, чего не мог не знать и он сам. От него ждали ответа, и он ответил. Ответил всем: и молодым, и тем, с кем у него старые счеты, — одним словом, он подвел итог. В последний раз Мерзляков решил сказать во всеуслышание, что думает о природе, искусстве, человеке и, конечно, о Боге.

У него нет “Мнемозины” или “Московского телеграфа”, но у него есть кафедра, на которой он вот уже тридцать лет трудится на благо российской словесности, получив в благодарность бунт учеников и забвение. К ним Мерзляков и обращает свой стихотворный ответ — “Труд”, на название которого он получил право

---

<sup>41</sup> Русская старина. 1903. Т. 115. С. 122.

не только многолетней приверженностью идее, но исполнением ее во всей своей жизни.

Замысел у Мерзлякова был грандиозным. Он не вмещался в пределы одного стихотворения, даже столь пространным как "Труд" — 31 восьмистроочная строфа. Кроме него должно было быть написано второе, продолжающее тему, — "Гений", о котором в первом лишь упомянуто в связи с его отношением к Труду: "Он гения отец, богатств его стяжатель", и оно также было написано, но не самим Мерзляковым, а его учеником А. Полежаевым, учитель же выступил в роли редактора<sup>42</sup>.

По традиции, им соблюдаемой, приступая к торжественной одической теме, Мерзляков вначале взывает к музам (первая строфа) и лишь со второй строфы обращается к самому предмету:

От Бога песнь течет, да взлетит в лоно Бога!  
Всепоклоняемый! — Ты будешь! — Был! — Един!  
Во славе вечностью объятаго чертога,  
На камени твоих незабываемых судьбин,  
В высоком благости, могущества совете,  
Повсюду зримый свет в непостижимом свете,  
Твоя премудрость председит,  
Все зиждет, держит и хранит!

Подобная вариация на божественную тему вызывала в русской поэзии державинские ассоциации, и Мерзляков не только не пытается их избежать, но как будто на них рассчитывает. Вот несколько строк из Державина для сравнения:

Ты свет, откуда свет истек.  
Создавший все единым словом,  
В твореньи простираясь новым.  
Ты был, ты есть, ты будешь век.

Или еще откровеннее отзывающиеся в конце строфы у Мерзлякова следующие строки: "Кто все собою наполняет / Объемлет, зиждет, сохраняет..."

Но если Мерзляков и начинает в согласии с Державиным, то лишь для того, чтобы, подчеркнув единство темы, затем внести свои коррективы в ее разработку. Ощущение различия возникает сразу же: оно и в языке, и в интонации, и в том, что поэты считают целесообразным осветить подробнее. Вначале такое впе-

---

<sup>42</sup> Впервые стихотворение читалось на торжественном университетском акте 1826 г. за несколько дней до ареста Александра Полежаева, а впервые было напечатано вскоре после его ареста. Подробнее см.: Баранов В.В. Примечания // Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. М., 1957. С. 426.

чатление, что Мерзляков лаконичнее и строже. Философская экспозиция, общий взгляд занимает у него одну строфу — восемь строк, а Державин на протяжении тридцати с лишним описательно говорит о Боге. В этом описании хотя и появляются яркие, ставшие знаменитыми строки, не чувствуется твердого плана. Вероятно, не только “занятость по службе” заставила Державина отложить начатое стихотворение на четыре года.

Нужно было живое впечатление, которое Державин и сохранил в живописном фрагменте — о нем уже была речь (см. раздел “Поэтическая вера в природу”). После этого стихотворение пошло легко, но по иному пути. Исчезла описательная отстраненность и вместо нее — выяснение своих личных отношений с Богом.

Такой поворот событий не может найти себе места в том строгом плане, по которому развивается стихотворение Мерзлякова. После того как кратко, и весомо, и торжественно сказано о Боге, Мерзляков уже в третьей строфе переходит к сотворению мира, о чем у Державина упоминается как-то мимоходом: “Хаоса бытность довременну / Из бездн Ты вечности воззвал”. Мерзляков же здесь очень подробен, эта картина захватывает его воображение и на нее, по его мнению, поэт имеет право:

Еще во мгле хаосных бездн лежала  
Недвижимая жизнь, как море без берегов,  
Как лдяный океан без вида, без начала;  
Весильная река — раздался тьмы покров.  
Стал ангел бытия и воспалил пучины,  
И тронулись стихий таинственны махины;  
Движенья, числа, меры, вес  
Приняли ход, и труд воскрес.

Холодная, но мощная поэзия. Надо отдать должное Мерзлякову-поэту, что здесь, идя вослед любимому им Ломоносову, он не оглушает архаической, громогласной и часто косноязычной риторикой, но достигает впечатления грандиозного, космического. Вероятно, именно подобные стихи у Мерзлякова дали повод В. Кюхельбекеру, прочитавшему “Труд” уже в крепости, увидеть, кроме немалого числа тяжелых стихов, и такие, “каковы служат сильным доказательством, что ему точно было знакомо вдохновение”.

Здесь Мерзляков полностью перестроился и разошелся с Державиным. Характер вносимых им по сравнению с “Богом” поправок в общем не сложно предвидеть, так как Мерзляков не первый раз поправляет Державина. В статье “Державин” (1820) он подробно разбирает оду “Бог”. А еще раньше (1803), написав “Гимн Непостижимому”, показал, как бы он развил эту тему.

Одно из главных возражений в следующем: “Между тем, смею заметить, что стихотворение в целом роде, воспевая о величественных свойствах Предвечного существа, говорит много о пространстве, блеске и цвете, о мере и числе. Спрашивается: какие отношения сии качества вещественные имеют к существу двуродному, высочайшему? — Всемогущество, Премудрость, Благодать — вот качества, указанные нам самою природой: вот понятия о Существое непостижимом, о Существое, сотворившем и сотворяющем нас”<sup>43</sup>.

Вывод о сущности возражений напрашивается и становится уже неизбежным, когда иронически Мерзляков вопрошает: “И кто — измеритель вселенныя — дерзнет / Обнять поля его побед, предначертаний?” Это едва ли не прямо метит в Державина:

Измерить океан глубокий,  
Сочечь пески, лучи планет  
Хотя и мог бы ум высокий, —  
Тебе числа и меры нет!

Да и что такое, по Мерзлякову, человеческий ум, не подержанный Божественным трудом: “Высокий ум — орел без крыл”.

Мерзляков против державинской дерзости в отношении Бога, когда если и не все, то слишком многое считается доступным человеку и слишком мало остается непостижимого, — уже названием первого своего гимна он внес поправку. Но почему тогда именно Мерзляков воспекает научное знание, на которое Державин гораздо более осторожно намекает лишь в комментариях:

Науки смелыя мыслительное зданье  
Объемлет целый мир — племен веков, собрание,  
Нерукотворный храм святой!

Как это связать с непостижимостью? И почему Мерзляков так легко вводит в разговор о Боге понятия современного научного обихода: “Кто тяготения нетленными цепями / Все солнца ссоединил, как светлый круг детей...”

*Поэтической вере* Мерзляков предпочитает веру, подкрепленную наукой, но и саму науку согласен принять лишь в качестве Божественного предписания. Как только человек стремится самостоятельно воспользоваться плодами знания, Мерзляков останавливает дерзкого “измерителя вселенной”.

---

<sup>43</sup> ТОЛРС. 1820. Ч. 18. С. 21.

Философская поэзия Мерзлякова умозрительна, ограничена кругом отвлеченностей и вещественными качествами: пространству, блеску, свету, мере и числу он считает возможным отвести лишь минимальное место. Поэтому для него и неприемлема без серьезных поправок манера Державина. Подчас видно, как ему не терпится отредактировать державинский текст, удаляя из него все чересчур яркое, земное. Так он и поступает в "Гимне Непостижимому", когда отталкивается от метафоры, вызванной наблюдением, и стирает все личное, непосредственное:

От трона твоего, как искры,  
Мелькая в мраке пустоты,  
Люются солнца беспрестанно,  
И новы множатся миры.

Сознательная, программная сухость и безличность выражения.

Мерзлякова не вдохновляют мелочи мгновенного переживания, а лишь вечное и грандиозное: "... стихий таинственные махины". Он оставляет за Богом атрибут тайны, естественно сопутствующей его непостижимости, он сочетает его со словом в высшей степени непозитическим (антипозитическим в восприятии романтиков), восходящим к механистической концепции бытия. И оно не смущает Мерзлякова, который "чудесным вымыслом" предпочитает изображение "чудной махины миров" ("Слава").

Уже в самой форме одного из главных вопросов, задаваемых обоими поэтами, заявлено их различие. Державин спрашивал "Что мною зримая вселенна?" Мерзляков поправил: "Что нами зримая природа?" Оба исправления значимы.

Слово "природа" к концу XVIII века вытесняет такие слова, как "вселенная" или "натура", именно оно вбирает в себя чувство природы и новое знание о ней, накопленное веком Просвещения и сентиментализма. Для Мерзлякова из этого знания действительно лишь представление о мире как о запущенном и отлаженном Богом механизме, который своим совершенством славит могущество Творца. Природа не приближена у Мерзлякова к человеку. Второй поправкой он подчеркивает ее удаленность: не личное державинское "я", а отвлеченное "мы".

Мерзляков принципиальный и убежденный противник в поэзии философской темы всего, что отмечено личным переживанием, непосредственным впечатлением. И с этой позиции он не только поправляет Державина, он издавна видит своего основного противника в лице Карамзина.

Антикарамзинистская позиция Мерзлякова сложилась еще в Дружеском обществе, где "пробным камнем явилось отношение к Карамзину", влияние которого для русской литературы и Анд-

рей Тургенев, и Мерзляков признают “более вредным, чем полезным”, так как “он слишком склонил нас к мягкости и изнеженности”<sup>44</sup>.

В 1825 году ситуация была не такова, чтобы Мерзляков был склонен задевать Карамзина: ведь в письмах к Жуковскому он просит походатайствовать перед Карамзиным. К тому же Карамзин вот уже тридцать лет не пишет стихов, и, продолжая по сути старые споры, Мерзляков теперь имеет в виду новых противников в лице романтически настроенной молодежи. От них терпит нравственность и к ним обращены упреки и обвинения Мерзлякова.

Нравственная тема широко развернута Мерзляковым в “Труде”, но нас сейчас интересует другое: на каком основании устанавливает Мерзляков отношение человека к природе. Продолжая общую тему оды и как будто бы проявляя развитое историческое чувство, Мерзляков представляет завоевание природы человеком через труд: “Подвиг древа, кремень возжег, — / И встал царь тварей — человек!”

Однако все эти действия совершены не самим человеком, а все тем же абстрактным, Божественным трудом, а человек является, чтобы наследовать ему и благодарно воспользоваться его благодеяниями. Духовное в человеке оценивается лишь нравственными понятиями. Иначе у Карамзина. Возвеличение человека над природой осуществляется благодаря искусству: “Искусства в мире воссияли, / Родился новый человек!”

Он-то и будет царем природы. А до рождения нового — чувствительного — человека люди влачили жалкое существование, которое Карамзин также описывает в “Дарованиях”: “Что зрю? Людей во тьме живущих, / Как злак бесчувственно растущих” И далее — это именно тот текст, сходство которого с “Не то, что мните вы, природа” отмечал Ю.Н. Тынянов!

Выбор Тютчевым Карамзина в качестве авторитетного единомышленника в полемике с Мерзляковым очень вероятен, значим: противопоставляются не два писательских имени, а два отношения, две линии развития русской философской лирики, сложившиеся во взаимном противоборстве. Подтверждается догадка Тынянова о неслучайности совпадения у Тютчева с Карамзиным.

Подтверждается и предположение Д.Д. Благого о “двойном адресе” оды-инвективы. Сочетание “традиционно-церковных” и

---

<sup>44</sup> *Истрин В.* Из документов архива братьев Тургеневых // Журнал министерства народного просвещения. 1913. № 3. Отд. 11. С. 9. Антикарамзинистская позиция Мерзлякова не мешает, однако, ему делать уступки сентиментализму и в своей теории искусства, и в своей жизненной практике, где он исповедует культ дружбы.

“вульгарно-механистических” представлений о природе характерно для Мерзлякова, повторяющего в качестве основных философских понятий слова “Бог” и “мáшина”, которыми обозначается все мироздание. Во всяком случае в русской поэзии 20-х годов Мерзляков — единственный заметный и к тому же непосредственно связанный с Тютчевым поэт, отвечающий обоим отмеченным Д.Д. Благим пунктам инвективы.

### *Учитель и ученик*

В одном стихотворении двести сорок восемь строк. В другом до цензурного вмешательства — тридцать две. Предположим, что второе задумано как ответ на философский тезис, заключенный в первом. Трудно ожидать от его автора дословного повторения образов или выражений своего предшественника: столь ощутимая разница в размерах заставляет иначе, *интенсивнее* пользоваться словом. Отсутствие дословного повтора, вероятно, и было одной из причин, почему на стихотворение Мерзлякова не обратили внимания. Тютчев повторяет вопрос, подхватывает тон и отталкивается от основных понятий, образов, которые находит у Мерзлякова.

Философский вопрос отпадает при полном различии даваемого на него ответа: “Что нами зримая природа? — непрерывный / Труд духом высшего живимый с высоты!”

Мерзляков не ограничился вопросом о природе, последовательно переходя к проблемам нравственным. Даже выводя нравственную проблему из философской, что аналогичным образом совершает и Тютчев, идя от природы к человеку, ее не понимающему. Такой смысловой ход в традиции XVIII века, в сознании которого понятие природы и отношение к ней во многом определяет “картину нравственного света” (Карамзин). Но каждый представляет эту картину по-своему. И Карамзин в “Дарованиях”, и Мерзляков в “Труде” доходят до изображения злодея, но для Карамзина он — “враг людей”, для Мерзлякова — “враг долга”. Чувствительный карамзинизм всегда казался Мерзлякову недостаточным в нравственном отношении, слишком легко воспринимающим жизнь: “И врсмя жизни, дар небесный, / Умей в забавах проводить”.

Теперь в “Труде” Мерзляков общим обличением “веселий и забав” готовит гневный финал: “Слепые! мните вы — о жалкое мечтанье!...” Держа в уме и этот инвективный тон, и философский вопрос, предложенный Мерзляковым: “Что нам зримая природа?”, вернемся к стихотворению Тютчева, которое откликается уже своей первой фразой: “Не то, что мните вы, природа”.



Конечно, без обращения, начинающегося со слова “мнить”, которое предполагает ложное суждение у оппонента, не могла обойтись ни одна ода-инвектива. Важнее совпадения слов другое: совпадает стилистический тон, эмоциональный накал при том, что речь идет об одном и том же, но с противоположных точек зрения. Просто положив два стихотворения рядом, легко видеть, что если одно стихотворение и не послужило поводом для другого, то второе все равно читается как прямой ответ на него. Ответ, в котором учтены, приняты во внимание даже мельчайшие детали.

Все же достоинства, с перечисления которых начинается оду-инвективу Тютчев, упоминаются в связи с природой и Мерзляковым, но у Тютчева при перечислении четырехкратно повторены слова “в ней есть”: “...В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык”.

Все это *есть в самой природе*. У Мерзлякова этими достоинствами природа обладает, но они привнесены в нее, они *заемные*, от Бога. Иногда по отношению к природе у Мерзлякова вырывается выражение, которое, если его взять вне контекста, казалось бы, устраняет саму мысль о возможной полемике против него Тютчева. Он может патетически воскликнуть: “Вседействующая жизнь!”, но чтобы столь же патетично продолжить: “Единого закона, Единой воли плод!”

Те понятия, которые по настойчивой мысли Тютчева, вероятно, не случайно вынесенной в самое начало полемической оды, присущи самой природе, представлены Мерзляковым лишь как воплощения Божественного труда: “Он времени *душа и цвет*”, “*Свобода*, честь, покой, ты наше наслажденье!” Я выделяю те слова, которые употреблены и Тютчевым, но отнесены им непосредственно к самой природе.

За каждым такого рода совпадением — полемика или философские разногласия. Так, упоминание у обоих поэтов о языке возвращает к тому философскому и филологическому спору, который вначале Мерзляков затеял против Кюхельбекера и который затем повел против него Веневитинов. В рамках этого спора и несогласие Мерзлякова с Батюшковым, отстаивавшим “влияние легкой поэзии на язык”. Вместо решительного тютчевского утверждения по поводу природы “...в ней есть язык” у Мерзлякова в “Труде” иерархическое восхождение к всеправящим небесам: “Язык — жизнь — труд умов, повсеместный, всевластный / Орган зиждительных, всеправящих небес!”

Не только понятия, но и отдельные образы у Тютчева выглядят реминисценциями из Мерзлякова. Появление образа садовника, под которым подразумевается верховное существо, А.А. Николаев объясняет восточной традицией. Маловероятно, если только под восточной традицией не разуметь библейскую, многократно опос-

редованную в предшествующей поэтической традиции: “Садовник для чего ж! Он знает средства, пору; / Одни обрежет он, другие вновь привьет...” — так Мерзляков писал еще в 1808 году (“Природа — учитель”).

Хотя из-за различия в размерах художественного пространства Тютчев отказывается от дословного повторения, он создает очень точную полемическую модель оды Мерзлякова. Совпадают даже детали. В основном философском вопросе Мерзляков заменил самонадеянное державинское “я” на “мы”. У Тютчева тоже множественное число, хотя и подразумевается какой-то конкретный оппонент. Или еще одно — композиционное — совпадение.

Мерзляков завершает обличением в нравственной слепоте тех, к кому обращается. Тютчев, от природы переходя к человеку, не желающему ее понять, начинает: “Они не видят и не слышат...”, — а затем в том месте, которое композиционно соответствует словам Мерзлякова: “Слепые, мните вы...”, он говорит: “Не их вина: пойми, коль может, / Органа звук глухонемой!” Мерзляков заканчивает метафорой физической неполноценности, Тютчев ее также, нагнетая, повторяет.

У нас почти нет мемуарных свидетельств об отношении Тютчева к Мерзлякову. Тем более ценна следующая запись, сделанная Погодиным 23 января 1822 года в своем дневнике: “Тютчев имеет редкие, блестящие дарования; но много иногда берет на себя, и судит до крайности неосновательно и пристрастно — например, он говорит, что Раич переведет лучше Мерзлякова Вергилиевы Эклоги”<sup>45</sup>.

По крайней мере в 1822 году Тютчев и Раич — единомышленники в понимании природы и поэзии, причем, беря сторону одного своего наставника, Тютчев противопоставляет ему другого — Мерзлякова. Эта догадка подтверждается следующим сопоставлением. Мы уже видели, как в “А.Н.М.” (“Нет веры к вымыслам чудесным”) Тютчев идет от шиллеровских “Богов Греции”. По ассоциации с ними читается и одно место в магистерской диссертации Раича: “Древние не любии природы бездушной, и отображение населило ее живыми существами. В ручье видели они Наяд, под корою дерева билось для них сердце Дриады, в долинах сплетались в хороводы нимфы...”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup>Тютчев в дневнике и воспоминаниях М.П. Погодина // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. С. 13.

<sup>46</sup>Вестник Европы. 1822. № 7. С. 251. На сходство этого рассуждения с образным строем тютчевского послания “А.Н.М.” и с “Богам Греции” впервые обратил внимание К.А. Пигарев (“Жизнь и творчество Тютчева”. М., 1962. С. 204—205).

По этому поводу есть отдельная строфа и у Мерзлякова: “По мановению ль дриады молчаливой / Из корня сок, взнесясь, цветка приемлет вид?”

Задав еще ряд аналогичных вопросов, Мерзляков отвечает отрицательно: “Деятельность! везде твои явления дивны!” Уместно предположить, что Мерзляков здесь метит не столько в Шиллера, сколько в Раича, чьей диссертации он не мог не знать и где едва ли пропустил выпады если и не против себя лично (хотя очень вероятно), то против крайностей исповедуемой им дидактической поэзии.

В то же время стихотворение Тютчева “На камень жизни роковой”, посвященное, судя по его содержанию, Раичу, кончается так: “А спорил в жизни только раз — / На диспуте магистра”.

Нет ли здесь какого-то намека для посвященных на скрытую часть публичного диспута? И, независимо от возможного подтекста, нельзя не расслышать одобрительного тона по поводу нежелания пускаться в споры. Думаю, что одобрение соответствует позиции самого Тютчева, кому было рано в 1822 году пускаться в решительную полемику, имея оппонентом Мерзлякова.

Введенные в литературоведческий обиход К.В. Пигаревым эпистолярные документы подтверждают, что отношения между Тютчевым и Мерзляковым выходили за рамки университетского общения. Это были отношения учителя и ученика в плане творческом. Мерзляков покровительствует одаренному юноше — именно он читает в феврале 1818 г. в заседании Общества первое значительное стихотворение Тютчева “Вельможа. Подражание Горацию” (печатается под названием “На новый 1816 год”). Наверняка не без одобрения Мерзлякова получает Тютчев возможность выступить на торжественном собрании университета с “Уранией”. Это произошло 6 июля 1820 года, то есть ровно за пять лет до, того как по аналогичному поводу Мерзляков прочтет “Труд”.

Между этими двумя событиями трехлетнее пребывание Тютчева за границей.

В эти первые три года дипломатической жизни Тютчева в Мюнхене город еще не был провозглашен “немецкими Афинами”, усилиями Людовика I он начнет ими становиться с 1825 года. И с Шеллингом, и с Гейне Тютчев встретился позже — после своего возвращения из России, во второй половине 20-х годов. Пока что Погодин записывает с его слов: “В Мюнхене общество малочисленное, — придворные и пр.” (20—25 июня 1825).

Именно из погодинского дневника мы представляем себе Тютчева в 1825 году. В изменившемся облике своего университетского товарища разночинец Погодин подчеркивает теперь светскость, остро ощущая сословную дистанцию, чего ранее никогда не было. Сын вольноотпущенного крестьянина, он теряется на фоне тют-

чевских “триумфов” в Москве, завидует им и даже восклицает в сильном раздражении: “О Магнаты! Я думал, а теперь увидел, что у них есть что-то в крови неприязненное с другими классами. Так и должно быть по законам физическим”<sup>47</sup>.

В это же время начинается создаваться тютчевiana — произведение, дошедшее до нас далеко не полностью (такова судьба устного жанра!) и возникавшее экспромтом в салонном общении. Иными словами, именно теперь мы различаем складывающуюся личность Тютчева, человека и поэта периода “дворянской культуры”.

Здесь необходима оговорка во избежание не такой уж редкой социологической ошибки, когда от факта происхождения и принадлежности к определенному типу бытовой культуры прямолинейно делают идеологические выводы. Тютчев был, действительно, не только одним из носителей “дворянской” культурной традиции, но и утонченным виртуозом общения, превратившим его в род сложного и блестящего искусства. Погодин, не принадлежавший по праву рождения к той среде, где оно культивировалось, воспринимает его как нечто для себя чуждое. Естественное восприятие, а с его точки зрения естественная реакция на нового Тютчева.

Ее разделяет и другой разночинец — Н.М. Рожалин, оставивший очень враждебный отзыв о Тютчеве, побывав у него в Мюнхене в 1830 году. В то же время П.В. Киреевский, человек иного происхождения и культурного склада, вероятно, также настроенный до отъезда из Москвы Погодиным, “был совершенно обезоружен тютчевским обхождением”.

Но в любом случае это сословное различие на уровне бытовой культуры и культуры общения не дает повода прямолинейно говорить о “прогрессивности” или “реакционности” — достаточно сравнить идейное развитие Тютчева и того же Погодина<sup>48</sup>.

Не только светским общением захвачен Тютчев, вернувшийся из Германии. Он захвачен Европой, что видно даже из осуждающего в целом свидетельства погодинского дневника. Вот первая

---

<sup>47</sup> Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. Т. 1. С. 310.

<sup>48</sup> Можно вспомнить здесь еще одно мемуарное свидетельство, также исходящее от разночинца и относящееся к 1855 году. А.В. Никитенко сообщает о беседе между графиней Растопчиной и Тютчевым: “Графиня очень аристократничала, напала на низшие сословия, восхваляла высшее дворянство. Тютчев ей очень умно возражал. Мне, плебею, ничего не оставалось как молчать — и я молчал”. Свидетельство, говорящее и об отношении Тютчева к аристократическим идеям, и о чувстве, переживаемом “плебеем” в светском салоне. Оно позволяет несколько скорректировать оценку, данную Тютчеву в погодинском дневнике 1825 года.

запись о Тютчеве в 1825 году: “Увидел Тютчева, приехавшего из чужих краев; говорил с ним об иностранной литературе, о политике, образе жизни тамошней и пр. Мечет словами, хоть и видно, что он там не слишком занимался делом; он пахнет двором. — Отпустил мне много острот. В России канцелярия и казарма. — Все движется около кнута и чина. — Мы знали афишу, но не знали действия и т.п.” (20—25 июня).

Последняя острота не приведена Барсуковым, осталась в рукописи, а поэтому менее известна, чем две первых. Однако она очень показательна. И до отъезда Тютчева в Германию Погодин записывает о беседах с ним по поводу иностранной литературы и философии. Теперь же оказывается, что все это было поверхностно: всего лишь “афиша”, а суть действия оставалась неизвестной. Эта мысль согласуется с другим замечанием, касающимся русских дел и брошенным явно свысока: “Остро сравнил он наших ученых с дикими, кои бросаются на вещи, выброшенные к ним кораблекрушением” (20—25 июня 1825). Кто имеется в виду, мы не знаем, но ни с какими другими учеными, кроме круга Московского университета, Тютчеву дела иметь не приходилось.

Так настроен Тютчев перед встречей со своим прежним учителем, противником “дворянской культуры” и — главное — шеллингианских и романтических идей, Мерзляковым. Творческая несовместимость с ним усугубляется теперь и психологической: приверженцу идеи божественной деятельности и труженику Мерзлякову противостоит уже сложившаяся (во всяком случае достаточно намеченная) личность человека, с равной легкостью способного потерять важные дипломатические документы, предавшись “заботам наслаждения”, или небрежно рассеивать собственные стихи, написанные в минуту вдохновения и забытые тут и там на случайных клочках бумаги.

Тютчеву теперь не занимать решимости, а психологически он готов не только включиться в полемику, начатую Любомудрами (с ними Тютчев встречался и у Раича, и, вероятно, у того же Погодина, и в салоне З.А. Волконской), но и пойти дальше любого из них: в силу своей прежней близости с Мерзляковым, когда он был вынужден принимать чужие мысли, и в силу теперешней от него удаленности, которую он, европеец, склонен именно сейчас подчеркнуть.

\* \* \*

70

В первый свой приезд в Россию в 1825 году Тютчев торопился разделаться с прошлым, отделить от себя то, что не соответствует его новым устремлениям. Но забывает он избирательно. Для него

навсегда останутся Жуковский и Батюшков. Через голову Мерзлякова он обратится к Карамзину. Вспомнит и о Державине, когда новые мысли о поэзии и природе начнет претворять в новую поэзию.

Первоначальный восторг обладания новым зрением и отражен в раннем манифесте — “Не то, что мните вы, природа” Это был и в своем роде единственный безоблачный момент, вернее, если чем-то и омраченный, то лишь слепотой не видящих всей радости человеческого пребывания в природе.

Дальнейший путь — путь осложнения отношений со всем, что внешне. Полнота соединения души и природы дается лишь мгновенно, как в “Весне” (о ней подробнее в разделе “*Времена года*”). Это поздняя — 1838 года — тютчевская “Весна”, столь отличная от более ранних весенних восторгов и приветствий друзьям, ибо весенняя природа — само воплощение дружества и расположенности к человеку.

На протяжении 30-х годов окончательно устанавливаются схема конфликта, ряд оппозиций, определяющих в дальнейшем натурфилософию в поэзии Тютчева:

противостояние *внешнего* и *внутреннего*, природы *внутри* и природы *вовне* человека (“Весна”);

*хаоса* и *гармонии* — тех начал, в борьбе которых природное скazujeается и в природе и в душе (“О чем ты воешь, ветер ночной...”, начало 30-х годов);

наконец, столь памятное у Тютчева противостояние *дня* и *ночи* (“День и ночь”), двух контрастных сторон самого природного бытия.

Дружественный день подобен благодатному покрову, накинутому надо всем, что страшит, тревожит душу и что обступает ее с приходом ночи:

Но меркнет день — настала ночь;  
Пришла — и с мира рокового  
Ткань благодатную покровов,  
Сорвав, отбрасывает прочь...  
И бездна нам обнажена...

Стихотворение написано в 1838—1839 годах. Оно в числе последних, созданных накануне долгого, почти десятилетнего поэтического молчания Тютчева. Наступает время больших перемен в его жизни: смерть первой жены, повторный брак... Наконец, возвращение в Россию. Там продолжится его поэзия.

# *Диалог души и природы*

## *Возвращение в Россию*

**В** начале декабря 1839 года Тютчев писал родителям, что “твердо решился оставить дипломатическое поприще и окончательно обосноваться в России... Мне надоело существование человека без родины, и пора подумать о приискании приюта для надвигающихся лет”. Изменить это решение, по словам Тютчева, его мог бы заставить лишь счастливый случай — какое-либо очень заманчивое предложение. Оно не ожидалось, а его тогдашнее служебное положение было неопределенным. Тютчев испросил и получил четырехмесячный отпуск, из которого он так и не вышел. По этой причине летом 1841 года ему было объявлено об отставке, лишившей его как дипломатического статуса, так и придворной должности камергера. Вместе с расшитым золотом камергерским мундиром он терял положение в обществе, бывать в котором являлось для него необходимостью.

Тютчев обосновался в Мюнхене со своей второй женой Эрнестиной, живя теперь за счет ее состояния. А семья увеличивалась. К трем дочерям Тютчева от первого брака в 1840 году прибавилась дочь Мария, год спустя — сын Дмитрий. Еще один сын — Иван — родился в 1846 году.

Конечно, можно было бы ходатайствовать о новой должности, пользуясь старыми связями, но, как Тютчев признается родителям, он не знает, “чего просить” (14 апреля 1840). Решение дается трудно, в колебаниях. Аргументы в пользу возвращения крепнут: в России хотелось бы воспитать детей, которые, хотя и крещенные в православной вере, не знают русского языка.

Наконец в мае 1843 года Тютчев пустился в путь. Пока что он едет в Россию один, дабы “упорядочить отставку”, навестить родителей и решить, наконец, “чего просить”. Дела устроятся сверх всяких ожиданий. Предварительный раздел имущества с отцом и братом дает ему достаточный ежегодный доход. Вместо того чтобы добиваться неизвестно чего, обивая министерские пороги в Петербурге, Тютчев получает приглашение провести несколько дней в поместье у влиятельнейшего графа Бенкендорфа. Это приглашение

доставило ему посредничество баронессы Амалии Крюденер, с которой Тютчев связан нежной дружбой уже двадцать лет и встрече с которой, спустя еще тридцать лет посвятит одно из своих самых известных стихотворений: “Я встретил вас — и все былое / В отжившем сердце ожило...”

Через Бенкендорфа Тютчев передает политическую записку Николаю I, о чем так сообщает жене: “...он довел мой образ мыслей до сведения государя, который отнесся к ним внимательнее, чем я смел надеяться. Что же касается общественного мнения, то я мог убедиться по сочувствию, которое мой образ мыслей в нем нашел, что я был прав, так что теперь, благодаря данному мне безмолвному разрешению, можно будет попытаться начать нечто серьезное” (27 апреля 1843).

Мысли Тютчева касались отношений России с Европой, которая была ему так хорошо известна изнутри, и ее официальное, и ее общественное мнение. “Нечто серьезное” — это новая роль, взятая на себя Тютчевым, роль публициста, выступающего от имени России на страницах европейской прессы. Небольшие заметки Тютчев печатал и ранее, теперь же он решается на серьезное выступление. Появившееся на французском языке летом 1844 года в немецкой политической газете как письмо к редактору, оно известно под названием “Россия и Германия”. Тютчев объясняет недоброжелательно взирающей на восточного соседа Европе историческое призвание России — быть гарантом мира, сохранять “историческую законность”.

Его образ мыслей высочайше одобрен, и путь в Россию для него открыт. Тютчев возвращается в сентябре 1844 года. Он даже удивлен тем приемом, который оказывает ему высшее петербургское общество. Он вернулся в качестве человека, известного Европе и обласканного властью. Его суждениями дорожат, его острое словцо передают из уст в уста. Его друзья-собеседники: великий русский историософ П.Я. Чаадаев; пушкинский однокашник по Лицею, ставший впоследствии министром иностранных дел, князь А.М. Горчаков; князь П.А. Вяземский, в шутовском обращении к нему названный Тютчевым “фельдмаршалом русского ума”. Однако не случайно Тютчевым сказано и другое: “Умом Россию не понять... В Россию можно только верить”. Вера в Россию, православная вера, которой жива Россия, — для Тютчева политическая реальность, но высшего порядка. В его исторической концепции чувствуется не только искушенный дипломат, но, безусловно, и поэт.

В 40-х годах Тютчев стихов не печатает и почти не пишет. Он пишет политические трактаты, лишь изредка продолжая политическую тему в стихах. С 1844 по 1849 год несколько из его



публицистических статей опубликованы на Западе: “Россия и Германия”, “Россия и революция”, “Папство и Римский вопрос”.

Все они должны были отдельными главами войти в обширный трактат “Россия и Запад”<sup>1</sup>. Он остался незавершенным. То ли политическая публицистика — жанр, начатый Тютчевым по возвращении в Россию, имел для него преимущественно прагматическую цель — достойно вернуться на службу в министерстве иностранных дел; то ли Тютчев разочаровался кого-либо убедить в своей политической доктрине, согласно которой России выпадала роль объединить в единой православной империи всю Восточную Европу и тем самым противостоять охватившей Западную Европу революции — следствию безудержного обособления индивидуальности в стремлении к личной свободе.

Это был политический миф. Можно даже сказать — геополитический миф, ибо Тютчев мыслил не только в понятиях веры (православие против католицизма), но в понятиях всемирно-природного бытия. Так было всегда.

Одно из самых ранних политических стихотворений Тютчева — отклик на декабрьское восстание 1825 года. Его пафос — осуждение и судей и жертв: “Вас развратило Самовластье, / И меч его вас поразил...” Поэт не отказывает в сочувствии побежденным, но говорит прежде всего о бессмысленности содеянного:

О жертвы мысли безрассудной,  
Вы уповали, может быть,  
Что станет вашей крови скудной,  
Чтоб вечный полюс растопить!  
Едва, дымясь, она сверкнула  
На вековой громаде льдов,  
Зима железная дохнула —  
И не осталось и следов.

Метафора зимы в качестве политического аргумента — это очень по-тютчевски. Все человеческое для него сопригородно, в том числе и политика. Ее распри Тютчев объясняет, переводя на язык “стихийных споров”, то есть споров природных стихий. Самодержавная Россия — зима, Север. Именно такой он видит ее в первом же стихотворении, написанном по возвращении в 1844 году:

...О Север, Север-чародей,  
Иль я тобою околдован?  
Иль в самом деле я прикован  
К гранитной полосе твоей?

---

<sup>1</sup> Незавершенный трактат “Россия и Запад” // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. М., 1988. С. 183—230.

О, если б мимолетный дух,  
Во мгле вечерней тихо вея.  
Меня унес скорей, скорее  
Туда, туда, на теплый Юг...

*"Глядел я, стоя над Невой..."*,  
21 ноября 1844

Однако каждое явление способно принимать различные природные обличья, и вот Россия уже не зима, а мощный утес, противостоящий революционному бешенству Западной Европы в стихотворении 1848 года "Море и утес". Утес — это воплощение политической роли, которую и в своих статьях этого времени России отводит Тютчев. В согласии с политической концепцией в его поэзии меняется и направление магнитной стрелки, которая теперь находит Россию не на Севере, а на Востоке, откуда грядет рассвет, где рождается новая цивилизация.

Еще до того как Тютчев впервые выступит в качестве политического публициста, он предвосхитит свои идеи как поэт. Едва ли не впервые в наброске 1838 года "Смотри, как Запад разгорелся...", где речь о вражде Запада и Востока. Затем в послании к чешскому писателю, ученому и стороннику всеславянского объединения (панславизма) Вацлаву Ганке:

...О какими вдруг лучами  
Озарились все края!  
Обличилась перед нами  
Вся Славянская земля!

Горы, степи и поморья  
День чудесный осиял,  
От Невы до Черногорья,  
От Карпат до Урал.

Рассветает над Варшавой,  
Киев очи отворил,  
И с Москвой золотоглавой  
Вышеград заговорил!

*"К Ганке"*, 26 августа 1841

Этот образный ряд уже не уйдет из политических стихов Тютчева: "Рассвет" (1849), "Молчит сомнительно Восток..." (1865).

Чтобы лучше понять саму природу политической мысли Тютчева, нужно перечислить те несколько стихотворений, которые написаны в годы, когда стихи им почти не писались, а писались трактаты. Вот в каком порядке они стоят в собрании стихов: "К Ганке" — 1841, "Глядел я, стоя над Невой..." — 1844,

“Колумб” — 1844, “Море и утес” — 1848. Лишь одно из них пока что не было упомянуто и как будто бы выпадает из ряда — “Колумб”.

Нет, в нем та же мысль, соединившая историческое с природным. Это имя звучит в статье “Россия и Германия”, написанной в том же 1844 году, что и стихотворение: “В течение весьма долгого времени понятия Запада о России напоминали в некотором смысле отношения современников к Колумбу”<sup>2</sup>. Как европейцы не поверили тогда в существование нового материка, так они не верят и сейчас в существование России. Тютчев-публицист берет на себя роль Колумба. Преобразователь мира и политик в высоком смысле слова именно Колумб. Как и подобает удачливому политику, он сотрудничает с судьбой и довершает “наконец судеб неконченное дело”. По его поводу Тютчев произносит формулу, которой должна в его глазах отвечать истинная деятельность, в том числе и политическая:

Так связан, съединен от века  
Союзом кровного родства  
Разумный гений человека  
С творящей силой естества...

Легче всего по поводу утопии, которую принял и развивал Тютчев, сказать, что самая лучшая поэзия, по сути, обречена быть посредственной политикой, ибо политика творится не по законам Добра и Красоты, скорее вопреки им. Сиюминутно это так. Однако мы не знаем, насколько дальше от законов Добра и Красоты делалась бы политика, если бы в нее время от времени не пыталась вмешаться поэзия.

Тютчева невозможно представить таким политическим Маниловым, он был профессиональным политиком, осведомленным, проницательным. Тютчев прекрасно разбирался в текущих делах политики и не принимал ее ход настолько, чтобы желать изменить глобально во всечеловеческом масштабе. В политическую теорию вмешивался поэт. Отношения отдельных стран ставились в зависимость от отношений между странами света:

Запад, Норд и Юг в крушенье,  
Троны, царства в разрушенье, —  
На Восток укройся дальный,  
Воздух пить патриархальный!..

---

<sup>2</sup> Тютчев Ф.И. Россия и Германия // Тютчев Ф.И. Поли. собр. соч. СПб., 1913. С. 285.

Так еще в конце 20-х годов, переводя позднего Гете, писал Тютчев, вероятно не ведая, что поэтическое влечение к Востоку позже приобретет у него политическое обоснование.

В 40-х годах Тютчев вернулся в Россию, чтобы обратить ей на пользу свой исторический опыт, приобретенный им в Европе. Там зародилась его утопия по поводу исторической миссии России. Здесь Тютчев не отказался от нее, но ее геополитический размах приобрел оправдание не в идее государственного или даже религиозного величия, а в реальности человеческого страдания:

Эти бедные селенья,  
Эта скудная природа —  
Край родной долготерпенья,  
Край ты русского народа!

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

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

Под стихами дата — 13 августа 1855. К своему трагическому для России финалу приближается Крымская война — столкновение России с Западной Европой, неизбежность которого предчувствовал Тютчев. Смерть Николая I ничего не изменила. Считанные дни оставались до падения Севастополя. На кого было уповать? Уповали на русского Бога. Тютчев горько пошутил тогда: “Надо признать, что должность русского Бога не sineкура (т.е. ее нельзя считать теплым местечком)”. Шутка обращена к официальной России. К России страдающей, всенародной обращены стихи о бедных селеньях и скудной природе...

Эти тютчевские стихи написались как страница новой русской литературы, положившей в основу своего гуманизма идею сострадания и народолюбия. Эта литература возникла в отсутствие Тютчева. Первый биограф Тютчева Иван Аксаков об этом свидетельствовал так: “Уехав из России, когда еще не завершилось издание истории Карамзина, только что раздались звуки поэзии Пушкина, обаяние Франции было еще всеильно, и о духовных правах русской народности почти не было и речи, — Тютчев возвращается в Россию, когда замолк Пушкин и

другие его спутники-поэты, когда Гоголь уже издал «Мертвые души»...»<sup>3</sup>

Добавим: уже возник журнал «Современник», уже И. Тургенев издал «Записки охотника», а на горизонте поэзии явились и Некрасов и Фет... Именно этот литературный круг, позже распавшийся, оценит стихи Тютчева, издаст их и обеспечит им литературную известность в 50-е годы.

Сам Тютчев вновь возвращается к стихам. Политический трактат так и останется недописанным, хотя его страсть к политике никогда не ослабевает. Не литературные успехи заставили Тютчева сменить жанр. Возвращение в поэзию совпало с обстоятельствами, изменившими его жизнь, — с любовью поэта, которую сам он назовет «последней».

### *Последняя любовь: «денисьевский цикл»*

Фамилия Денисьевой в переписке семьи Тютчевых появляется в 1846—1847 годах в связи с тем, что дочери поэта Екатерина и Дарья учатся в Смольном институте. Сестры Тютчевы поступают туда в качестве пансионеров великих княгинь, что и в этом привилегированном заведении для благородных девиц обеспечивает им положение «аристократок»<sup>4</sup> и не может не снискать благосклонного отношения инспектрисы Анны Дмитриевны Денисьевой.

С ее племянницей Еленой Александровной, уже окончившей курс и жившей на квартире у тетки (вырастившей Елену вместо рано умершей матери), и должен был встретиться, навещая дочерей, Тютчев. К моменту их первой встречи ему было около сорока пяти, ей на двадцать три года меньше. Об их знакомстве и о том, как обычные светские отношения стали для обоих чем-то гораздо более важным, ничего не известно.

Начало романа устанавливается по дате, которую Тютчев поставил под стихотворением, написанным через год после смерти Е. Денисьевой — 15 июля 1865 года:

Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло  
С того блаженно-рокового дня,  
Как душу всю свою она вдохнула,  
Как всю себя перелила в меня.

---

<sup>3</sup> Аксаков И. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 63.

<sup>4</sup> Тютчев А. Ф. При дворе двух императоров. М., 1990. С. 62.

И вот уж год, без жалоб, без упрёку,  
Утратив все, приветствую судьбу...  
Быть до конца так страшно одиноку,  
Как буду одинок в своем гробу.

“Блаженно-роковой день”... Эти два эпитета сопровождают стихи Тютчева, посвященные Е. Денисьевой. Впрочем, в самом начале, когда в его поэзии впервые угадывается ее присутствие, ничего рокового еще нет: “На Неве”, “Как ни дышит полдень знойный...” — стихи, помеченные иколем или августом 1850 года: “Под дыханьем непогоды...” В них человеческое дается отраженным светом, прячется в природном, растворенное в нем, таинственно угадываемое:

И опять звезда ныряет  
В легкой зыби невских волн,  
И опять любовь вручает  
Ей таинственный свой челн.

Но едва ли прошло много времени, как поэт почувствовал волю рока в связавшем их чувстве. Слово не раз появляется в стихах 1850—1851 годов, иногда отзываясь преследующим повтором:

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

#### *“Предопределение”*

А впрочем, имеют ли названные строки обязательное отношение к Денисьевой? Авторского посвящения ни к ним, ни к другим стихам нет. Ее фамилия или имя нигде не значатся.

Единственной попыткой собрать все стихи, к ней обращенные, в цикл была небольшая книжка Г. Чулкова “Последняя любовь Тютчева” (1928). В распоряжении автора тогда впервые оказались некоторые архивные сведения и письма, позволившие восстановить личность этой женщины, извлечь ее из небытия, ибо прежде лишь в некоторых материалах глухо упоминалась “без инициалов, некая г-жа Денисьева, как особа, внушившая Тютчеву лучшие его лирические произведения...” За документальным очерком Чулков расположил лирический цикл — 18 стихотворений.

Ни одного из стихотворений, упоминавшихся мною выше, Чулков в него не включил. Другие исследователи и комментаторы склонны относить их к Денисьевой, насчитывая в целом около 30 стихотворений, которые имеют право носить ее имя. При этом общим местом стало утверждение, что они складываются в психо-

логический роман, одновременный и сходный с романами то ли Тургенева, то ли Достоевского, то ли Л. Толстого.

О сходстве отношений, характеров и всей ситуации с тем, что мы знаем по опыту русской прозы, говорят стихи и немногие документальные свидетельства, им сопутствующие. Среди них, пожалуй, самое известное и пронзительное — письмо Тютчева, написанное вскоре после смерти Денисьевой. Охваченный отчаянием, поэт покаянно рассказывает об одном эпизоде, в котором видно, как в их любви поэзия соотнесена с жизненной правдой и какой драматической эта правда была. Из письма А.И. Георгиевскому (женатому на сестре Елены Александровны — Марии):

“Вы знаете, она, при всей своей высоко поэтической натуре, или, лучше сказать, благодаря ей, в грош не ставила стихов, даже и моих — ей только те из них нравились, где выражалась моя любовь к ней — выражалась гласно и во всеуслышание. Вот чем она дорожила: чтобы целый мир знал, чем она для меня была — в этом заключалось ее высшее — не то что наслаждение, но душевное требование, жизненное условие души ее... Я помню раз как-то в Бадене, гуляя, она заговорила о желании своем, чтобы я серьезно занялся вторичным изданием моих стихов, и так мило, с такою любовью созналась, что так отрадно было бы для нее, если бы во главе этого издания стояло ее имя — не имя, которого она не любила, но *она*. И что же — поверите ли вы этому? — вместо благодарности, вместо любви и обожания, я, не знаю почему, высказал ей какое-то несогласие, нерасположение, мне как-то показалось, что с ее стороны подобное требование *не совсем великодушно*, что зная, до какой степени я весь ее (“ты мой собственный”, как она говорила), ей нечего, незачем было желать других печатных заявлений, которыми могли бы огорчиться или оскорбиться другие личности” (13 декабря 1864).

Далеко не под всеми стихами значатся даты, которые позволили бы с дневниковой точностью судить о развитии чувства и после того, как на него откликнулась поэзия. По своему характеру тютчевская лирика мало напоминает интимный дневник. Как в отношении к природе, так и в отношении к любви она дает моментальный снимок, но запечатлевающий целое; в данном случае это чувство, переживание, освещенное размышлением, часто мучительным. Мысль устремляется к тому, чтобы каждый раз схватить суть отношений, снова и снова восстанавливая всю жизненную ситуацию, а то и дать определение неопределимому — любви:

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,  
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —  
Помедли, помедли, вечерний день,  
Продлись, продлись, очарованье.

Пускай скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность...  
О ты, последняя любовь!  
Ты и блаженство и безнадежность.

“Последняя любовь” написана между 1852 и 1854 годом. Стихотворение принадлежит к числу шедевров русской лирики. Однако, восхищаясь его достоинствами, не раз редакторы тютчевских изданий, начиная с прижизненных, брались за то, чтобы поправить Тютчеву размер, вернуть его в рамки метрической схемы. Так было и в первом собрании тютчевских стихов в 1854 году, так бывало и позже, когда, например, поэт Аполлон Майков в издании 1886 года не удержался и все-таки изменил последнюю строчку: “Блаженство ты и безнадежность”. Как легко выправить! Остается спросить себя, почему этого не сделал сам Тютчев?

Невозможно и не нужно пытаться отследить каждое отклонение, допущенное от метрической схемы, чтобы истолковать его как смысловой жест. Скажем, объясняя его тем, что под впечатлением слишком сильного чувства поэт затруднился в поиске слова или от волнения сбился с дыхания... Это наивные мотивировки. И вообще неблагодарное дело вчитывать смысл в отдельно взятый технический прием. Прием участвует в создании целого, функционален по отношению к нему. И именно так, как функция, он значим.

Первое впечатление на уровне целого — затрудненность формы. Поэт как будто не хочет, чтобы мы бездумно подчинились ровному течению стиха. Он не хочет нас убаюкать, пленяя музыкой, напротив, тревожит неровным биением ритма. Так уже бывало у Тютчева, например, в знаменитом стихотворении “Silentium”. Там в переборах ритма рождалась какая-то торжественная важность мысли, когда затрудненности формы соответствовала и стилистическая тяжелая архаика, вдруг окрашивающая речь: “Пускай в душевной глубине / Встают и заходят оне / Безмолвно, как звезды в ночи...”

Этого нет в “Последней любви”. Здесь скорее ритм не возвышается до ораторского жеста, а снижается до интонационной разговорности, как во второй строфе: “Помедли, помедли, вечерний день...”

Понятно редакторское искушение — исправить текст, вернуть в него привычную слуху музыкальность. Ведь каким “красивым” он мог бы быть! С первых же слов взяты прекрасные поэтические



звуки: “О как на склоне наших лет / Нежней мы любим...” Так и хочется (как это и делали) убрать союз “и”, поставив через запятую “суеверней”...

Однако не случайно стих впервые споткнулся именно на этом слове “суеверней”, которое и без ритмического сбоя возникает инородным телом в разбежавшемся было любовном признании. Хорошо петь любовь, но — “последняя любовь”, как запеть о ней? “И не к лицу и не по летам...” — как сказано у другого поэта. Так что тема диктует эту музыкальную стыдливость, сбивает с песенного лада на разговорную интонацию, и этим сбоем не менее, чем на словах, говорит и о блаженстве, и о безнадежности...

Среди тех, кто был восхищен смелостью Тютчева и оценил ее, — П.И. Чайковский, для которого именно это стихотворение стало свидетельством тому, что русский стих способен преодолеть излишнюю “симметричность” и обновить свое звучание.

“Последняя любовь” — одно из немногих в денисьевском цикле стихотворений, где любящим выступает поэт, где он позволяет себе сказать о своем чувстве. Гораздо чаще в стихах — о ее любви и о невозможности для него ответить с такою же искренностью и силой: “И самого себя, краснея, сознаю / Живой души твоей безжизненным кумиром”.

Мотив страдания сопутствует этой любви. Им чревата сама ситуация отношений двух любящих, но лишенных возможности соединить свои жизни, людей. Но не только внешними обстоятельствами сформировано чувство. Любовь Денисьевой, страстная и по сути жертвенная, потрясла Тютчева и, по его признанию, спасала от обычных приступов меланхолии, тоски. Острота и сила этого чувства были таковы, что внешняя, условная жизнь его не могли ни сдержать, ни подчинить себе. Соприкоснувшись с ним, Тютчев обрел новый эмоциональный опыт и, как всегда, обнаружил его в поэзии не только там, где он погружен в душевную глубину собственного переживания, но порой, даже более зримо, там, где душа обращена вовне — к природе.

Легкое дыхание, которым любовь сказалась в стихах, запечатлевших ее рождение (“Здесь влюбленного поэта / Веет легкая мечта”), сменяется образом угадываемой в природе потаенной жизни, как будто на глубине, под яркой оболочкой блистательного дня, природа гораздо более подобна человеку, родственна и сострадательна ему. Там светится “улыбка умиленья”, более драгоценная, чем весь внешний восторг природного ликования. Об этом — стихотворение “Сияет солнце, воды блещут...”; речь о нем уже шла выше (см. раздел первой главы “*Эпический импрессионизм*”). Созданное летом 1852 года оно вполне может быть включено в “денисьевский цикл”. Оно созвучно по своей тональности тому,

что в это время входит в душевный мир Тютчева и что связано с его "последней любовью":

"Е.А. Денисьева внесла в жизнь поэта необычайную глубину, страстность и беззаветность. И в стихах Тютчева вместе с этою любовью возникло что-то новое, открылась новая глубина, какая-то иступленная стыдливость чувства и какая-то новая суеверная страсть, похожая на страдание и предчувствие смерти"<sup>5</sup>.

В характере Елены Денисьевой от природы была и страсть, и избыток страсти, порой взрывавшийся бешенством, иступлением и последующим мучительным раскаянием, "которые, все более и более подтачивали ее жизнь, и довели нас — ее до Волкова поля, а меня — до чего-то такого, чему и имени нет ни на каком человеческом языке..." — признавался Тютчев в уже цитированном письме к А.И. Георгиевскому (13 декабря 1864 г.). На Волково поле (кладбище в Санкт-Петербурге) Денисьеву свела чахотка. Но гораздо раньше Тютчев поставил свой диагноз — в стихах:

О, как убийственно мы любим,  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей.

Это первая строфа (повторенная в качестве и его последней) довольно длинного по тютчевским меркам стихотворения. Оно датируется первой половиной 1851 года и представляет собой один из первых текстов, где речь бесспорно идет о любви к Денисьевой. Минул год с ее начала, и стихотворение, отмечающее эту дату, открывается знаменитой формулой романтической любви, обреченной смерти. В этом стихотворении (в явном контрасте с непринужденностью и личным тоном "Последней любви") многое формульно. Причем наряду с узнаваемо тютчевскими оборотами ("душевная глубина" или "смех младенчески-живой") здесь мелькает немало такого, что и по строю языка и по строю мысли относится к общим местам романтической лирики, порой даже как будто уж совсем обветшалым ко времени создания стихотворения: "розы ланит", "горючая влага слез", "роковая встреча", "судьбы ужасный приговор"...

Первое побуждение — усомниться в безусловности поэтических достоинств. И у классиков не все равноценно. Так вот и здесь, несмотря на запоминающуюся эффектность первой строфы, само стихотворение получилось каким-то не по-тютчевски повествовательным и, вероятно, по этой причине слишком уж подробно описывающим свойства роковой страсти.

---

<sup>5</sup> Чулков Г. Последняя любовь Тютчева. М., 1928. С. 40.

Возможно. И все-таки сама необычность для Тютчева такого текста позволяет через него понять что-то важное. В нем как будто пересеклись пути нескольких стилей любовной лирики, встретились разные эпохи и жанры. Многое узнаваемо: стилистические приметы батюшковской элегии, фатальные страсти русского байронизма... И то и другое к этому времени уже потеряло новизну поэтического открытия, стерлось в штамп, предсказывающий сниженное превращение некогда высокой поэзии в жанр массовой продукции — жестокий романс.

Это один вариант продолжения. Есть и другой — к новой психологизации сюжета и к его внешнему усложнению. Роковая, убийственная, сама себя сжигающая страсть в качестве мотивировки сменяется формулой “безмерной пошлости людской”:

Толпа вошла, толпа вломилась  
В святилище души твоей  
И ты невольно постыдилась  
И тайн и жертв, доступных ей.

*“Чему молилась ты с любовью...”*

Этот вариант продолжения возникает уже и в стихотворении “О, как убийственно мы любим...”: “Толпа, нахлынув, в грязь втоптала...” Сделав шаг назад к романтическим штампам и на их основе восстановив схему любовного сюжета, Тютчев продвинулся вперед — к романности, обгоняя самих романистов. Раньше Достоевского он наметил социально-психологическую коллизию, первоначально столь же мелодраматически схематичную, чтобы постепенно в остроте сюжетных положений открыть для себя возможность новой “душевной глубины” — на пределе страсти, на пределе жизни. Как и роман, даже опережая его, поэзия учится искусству не только петь, но говорить; не декламировать, а чувствовать, при этом само чувство рассматривая как отношение, взятое на фоне других отношений, прислушиваясь к другим голосам.

Романность “денисьевского цикла” общепризнанна. Аналогия с прозаическим жанром напрашивается. Остается выбрать, с каким из близких по времени романов у цикла более сюжетного и психологического сходства, по отношению к какому из них роман тютчевской жизни служит наиболее близкой опережающей моделью... Для того чтобы подобная аналогия была корректной, необходимо по крайней мере одно уточнение: не “денисьевский цикл” сам по себе приобретает романские черты, а он в контексте всей поэзии Тютчева этих лет. Иначе невольно мы вернемся к схеме “жестокоего романа” с его треугольником: он, она и рок/судьба. В лучшем случае третий участник — толпа.

Однако в поэзии Тютчева этих лет персонажей и впечатлений куда больше. Его поэзия действительно чревата человеческими отношениями романной сложности и отнюдь не мелодраматической однозначности:

Не знаю я, коснется ль благодать  
Моей души болезненно-греховной,  
Удастся ль ей воскреснуть и восстать,  
Пройдет ли обморок духовный?

Но если бы душа могла  
Здесь, на земле, найти успокоенье.  
Мне благодатью ты б была —  
Ты, ты, мое земное провиденье!..

Написано в одно время с “О, как убийственно мы любим...”, но обращено к другому адресату — жене Эрнестине Федоровне. “Роман” тютчевской жизни, как и полагается роману, вовлек многие судьбы. Его драматический сюжет был развязан одной смертью.

Елена Александровна Денисьева умерла 4 августа 1864 года. Тютчев пережил свою “последнюю любовь” почти на десятилетие. Первые месяцы были особенно для него непереносимы. Тотчас после похорон Тютчев уехал за границу и оттуда — из Швейцарии, из Ниццы — оплакивал ее. К числу его лирических шедевров, созданных осенью 1864 года, принадлежат “Утихла биза...”, “Весь день она лежала в забыты...”, “О, этот Юг, о эта Ницца!” При взгляде на блестящую красоту юга поэт не может ни оторвать от нее восхищенного взора, ни удержаться от горестного восклицания: “Когда бы там — в родном краю — / Одной могилой меньше было”.

Красота природы лечит; омертвевшая в горе душа (об этом не раз в письмах этих месяцев и в стихах) откликается на вечную жизнь, к которой всегда так чуток Тютчев. И вот в январе 1865 года пишется одно из его прославленных стихотворений, в котором снова потрясённость и восторг:

Как хорошо ты, о море ночное, —  
Здесь лучезарно, там сизо-темно...  
В лунном сиянии, словно живое,  
Ходит, и дышит, и блещет оно...  
.....  
В этом волнении, в этом сиянье,  
Весь, как во сне, я потерян стою —  
О, как охотно бы в их обаянье  
Всю потопил бы я душу свою.

Вечное тютчевское: “Он с беспредельным жаждет слиться...”  
Вновь почудилась возможность жить, ощутить себя частью вечного

бытия, но спустя несколько месяцев пишется самое категоричное, безотрадное в своем отчуждении, в своем вечном человеческом протесте “Певучесть есть в морских волнах...”

Новое состояние души должно было увидеть себя отраженным в новом переживании природы. Новизна острее воспринимается на традиционном фоне. Тютчев восстановит его для читателя, реконструировав в стихотворении одну из тех ситуаций, в которой некогда происходило романтическое открытие природы.

### *“Музыкальный шорох”*

Природа меняет свой облик и меняется в зависимости от того, какими глазами, под каким впечатлением взирает на нее поэт. Из множества меняющихся состояний, пожалуй, одно отложилось в памяти русской поэзии и культуры как неповторимо тютчевский образ человека, одиноко стоящего на берегу живого океана всемирного бытия с неразрешимым вопросом, обращенным к Богу. Образ из позднего тютчевского манифеста:

Певучесть есть в морских волнах,  
Гармония в стихийных спорах,  
И стройный музыкальный шорох  
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй со всем  
Созвучье полное в природе, —  
Лишь в нашей призрачной свободе  
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?

И от земли до крайних звезд  
Все безответен и поныне  
Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянной протест.

Даже в отношении философа, если мы действительно хотим понять склад его мысли, ее движение, мы задаем себе вопрос о его жизни, интересуемся, под воздействием каких впечатлений пережитого возникло то или иное убеждение. Что же касается поэта, то к нему отвлеченные размышления приходят по конкретному поводу. Тем важнее восстановить обстоятельства их рождения.

У Тютчева не очень много стихотворений с точными датами. В данном случае она известна — 11 мая 1865 года. Как сообщил А.И. Георгиевский, стихи писались прямо в коляске во время

поездки Ф.И. Тютчева с детьми и женой Георгиевского на острова в Петербурге. Спутники — люди не чужие для поэта: жена публициста Георгиевского Мария Александровна, в девичестве Денисьева, родная сестра Елены.

В промежутке между этими двумя стихотворениями — возвращение в конце марта Тютчева в Россию и новые беды. В один и тот же день 2 мая умирают двое его детей от Денисьевой: старшая — четырнадцатилетняя Елена и годовалый Николай. На девятый день их смерти создана “Певучесть...” Стихи-реквием?

У этого стихотворения нет названия. Правда, однажды, в уже упоминавшемся сборнике “Народной библиотеки”, В. Брюсов решил придумать его — “Подражание”. Помимо того, что не редакторское это дело — озаглавливать чужие тексты, в данном случае название в его литературности звучит почти кощунственно. И тем не менее у Брюсова был повод, ибо стихотворение, написанное о том, что человеческий голос не находит себе отзыва, отзывается множеством аллюзий. Первая подсказана латинским эпитафием “*Est in arundineis modulatio musica ripis*”.

В недавно опубликованных воспоминаниях А.И. Георгиевского находим рассказ о том, как он занялся разысканием источника и с помощью профессора Петербургского университета Ивана Ильича Холодняка установил его. Строчка принадлежит римскому поэту IV века Авсония и в переводе профессора вместе со строкой, за ней следующей, звучит так: “И поросшим тростником берегам свойственна музыкальная гармония, и косматые макушки сосен, трепеща говорят со своим ветром”<sup>6</sup>.

Сегодня Авсоний издан по-русски, в том числе и его послание “К Понтию Павлину, письмо последнее”<sup>7</sup>, тринадцатая строка из которого послужила Тютчеву эпитафием: “В береговых камышах пробегает мусический трепет...” М. Гаспаров переводил ее, настроив слух на тютчевский текст.

Тютчев не переводил Авсония, а потому не считал себя обязанным следовать его мысли с какой-либо степенью точности. Скорее всего он Авсония и не читал, а познакомился с его строками по “Истории французской литературы” (1839) Ж.-Ж. Ампера, где по поводу этого и следующего стиха сказано: “... их прелесть и музыкальность напоминают Грея и Ламартина”<sup>8</sup>. Поздняя анти-

---

<sup>6</sup> Из воспоминаний А.И. Георгиевского // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. М., 1989. С. 139.

<sup>7</sup> *Авсоний*. Стихотворения. М., 1993 (серия “Литературные памятники”. Еще ранее в 1982 г. этот текст был включен в антологию “Поздняя латинская поэзия” (серия “Библиотека античной литературы”).

<sup>8</sup> Там же. С. 337.

чная описательность в этой оценке излишне сближена с новейшей европейской элегичностью. Авсоний всматривался в природу не для того, чтобы в ней узнавать свои чувства. Его случай был вполне частным: он нанизывал природные образы ради доказательств того, что все в природе способно к отзывчивости, кроме адресата его писем, надолго замолчавшего. Понтий Павлин — младший друг Авсония, поэт, к этому моменту не просто принявший христианство, которое формально уже стало государственной религией Рима, но глубоко и искренне уверовавший в Христа. Он станет монахом, епископом, а после смерти в 431 году — святым.

Знал ли Тютчев этот христианский подтекст послания Авсония? Во всяком случае образ прибрежного тростника (возможно, увиденного на петербургских островах) привел ему на память строчку римского поэта, чтобы завершить свое развитие библейской аллюзией — “глас вопиющего в пустыне”, первоначально ветхозаветной (Книга пророка Исаии, 40, 3), но повторенной и всеми четырьмя евангелистами.

Судьба этой последней строфы не вполне благополучна. Она была напечатана при первой публикации (“Русский вестник”, 1865, № 8), но потом часто снималась или печаталась в разделе варианты, поскольку она есть не во всех автографах и отсутствовала в последнем прижизненном собрании стихотворений 1868 года.

Возможная причина отсечения последней строфы та, что она не понравилась И.С. Аксакову, будущему биографу Тютчева. По поводу первой публикации стихотворения он писал Анне Федоровне Тютчевой, тогда еще его невесте: “Прекрасные стихи, полные мысли, не нравится мне в них одно слово, иностранное: протест” (2 октября 1865)<sup>9</sup>. Быть может, к его мнению прислушались. А, может быть, строфа показалась самому поэту лишней, вынесенной за пределы поэтического движения мысли, обрамленной образом сначала музыкально звучащего в лад с природой прибрежного камыша, а затем дисгармонирующего с нею *мыслящего тростника*.

Знаменитый образ Блеза Паскаля.

Тютчев с юности любил этого французского философа XVII века, христианского мыслителя, остро пережившего трагедию человеческого существования в самом начале Нового времени. Одно из первых дошедших до нас тютчевских писем связано с Паскалем: он просит М.П. Погодина вернуть “*Pensée de Pascal*, буде вы их кончили”. Осень 1820 года, Тютчеву семнадцать. Имя Паскаля

---

<sup>9</sup> Орывок из письма приведен в кн.: Чулков Г. Последняя любовь Тютчева. С. 60.

возникает и в первом же воспоминании о поэте, присланном в качестве некролога во французскую газету братом его жены Карлом Пфеффелем. Он вспоминает о ранних беседах Тютчева с Шеллингом. Согласно мемуаристу, присутствовавшему при беседах, Тютчев отвечал: "Необходимо верить в то, во что верил святой Павел, а после него Паскаль, склонить колена перед Безумием креста или же все отрицать. Сверхъестественное лежит в глубине всего наиболее естественного в человеке" (6 августа 1873)<sup>10</sup>.

Паскаль сопровождает Тютчева от начала его сознательной жизни до самого конца.

Впрочем, в своем позднем манифесте Тютчев, как и с Авсони-ем, не стремится быть буквально точным по отношению к Паскалю. В "Мыслях" Паскаля метафора "мыслящий тростник" — знак если не человеческого величия, то знак необходимого присутствия человека в гармоническом строе природы, его Божественной отменченности:

"Человек всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не надо всей Вселенной: достаточно дуновения ветра, капли воды. Но пусть даже его уничтожит Вселенная, человек все равно возвышеннее, чем она, ибо сознает, что расстается с жизнью и что слабее Вселенной, а она ничего не сознает.

Итак, все наше достоинство — в способности мыслить. Только мысль возносит нас, а не пространство и время, в которых мы — ничто. Постараемся же мыслить достойно: в этом — основа нравственности" ("Мысли", фрагмент 347).

И еще раз в следующем за этим фрагменте Паскаль поясняет метафору: "*Мыслящий тростник*". — Наше достоинство — не в овладении пространством, а в умении разумно мыслить. Я не становлюсь богаче, сколько бы ни приобретал земель, потому что с помощью пространства Вселенная охватывает и поглощает меня, а вот с помощью мысли я охватываю Вселенную".

Тютчев, может показаться, прямо-таки диаметрально разошелся со своим источником. Там, где Паскаль искал спасение, Тютчев увидел последнюю трагедию бытия. На самом же деле Тютчеву пришлось сделать всего лишь один маленький шаг, продлив мысль Паскаля, для кого *мыслящий тростник* — это соломинка, за которую он хватается, стоя над бездной, на ее грани, точнее, "на грани двух бездн — бездны бесконечности и бездны небытия..." (фрагмент 72). *Бесконечность и небытие* — это то, что Тютчев ощущал

---

<sup>10</sup> Пфеффель К. <Письмо редактору газеты "L'Union"> // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. С. 37.



всегда, а в минуту отчаяния, разлуки или под покровом ночной темноты ему начинало казаться, что “бездна нам обнажена... И нет преград меж ей и нами...”

Тогда уроки паскалевского нравственного стоицизма более не укрепляли душу, а мыслящему тростнику вместо способности гордо мыслить вменялось одно — сетовать и протестовать: “Глас вопиющего в пустыне...”

От Авсония к Паскалю, от Паскаля к Библии... Или иначе — не по именам, а по эпохам: от античности к началу Нового времени, чтобы затем обобщить сказанное вневременной библейской мудростью и закончить, сорвавшись в современный речевой жест, не понравившийся Ивану Аксакову.

Поразительна смелость стилистического перепада мысли, имеющей, по мнению Б.М. Козырева (проницательного комментатора тютчевской натурфилософии), по крайней мере еще два источника: “...пифагорейско-платоническое учение о мировой гармонии ... и, наконец, в парадоксальнейшем контрасте с этой философией, выражение «отчаянный протест», словно бы сошедшее со страниц радикальной журналистики 60-х годов”<sup>11</sup>.

Так что едва ли не прав Брюсов со своим вариантом названия — “Подражание”. Впрочем, разве Тютчев кому-либо подражает, но он, безусловно, многому *отзывается* в своем стихотворении. У стихов-манифестов всегда много источников. Б.М. Козырев в данном случае говорит об “изумительной мозаике самых разнообразных по происхождению реминисценций”<sup>12</sup>. Не возникает ли, однако, противоречие между культурно-исторической мозаикой, каковой нам представляется текст, и тем, что мы знаем о его эмоциональном поводе? Потрясенный горем Тютчев, едучи в коляске на острова, перебирает в памяти, всегда поражавшей современников остротой (во всем, правда, что не касалось вещей сиюминутных и бытовых), чужие цитаты и кроит из них собственное творение... Или черты узнаваемого нами сходства непреднамеренны, случайны?

Способность художественного текста откликаться на тексты, ему предшествующие, как бы дописывая их и вступая с ними в сложное противостояние, мы и называем *традицией*. Совокупность текстов, существующих, скажем, на данном языке, — национальная традиция, в данном жанре — жанровая традиция или даже в пределах семантической общности — темы, как в нашем случае, —

---

<sup>11</sup> Козырев Б.М. Письма о Тютчеве. С. 87.

<sup>12</sup> Там же.

традиция натурфилософской поэзии... У текста есть память, и ее глубина определяет богатство его художественных связей.

Исследователь ищет доказательств этим связям, хотя в такой тонкой и глубинной области, как творческий процесс, далеко не все доказуемо. Есть реминисценции безусловные, отмеченные автором или узнаваемые в своей цитатности. В стихотворении "Певучесть есть в морских волнах..." это и эпиграф из Авсония, и "мыслящий тростник" Паскаля, и библейский "глас вопиющего в пустыне"... Вот, пожалуй, и все безусловное.

Остальное гипотетично. Далеко не все, с чем данный или любой другой текст перекликается, можно считать его источником. Скажем, можно ли в их число ввести отмеченную американским исследователем Ричардом Греггом<sup>13</sup> перекличку в третьей строфе тютчевского текста с "Разбойниками" Шиллера?

Вероятность достаточно высока, поскольку Тютчев прекрасно знал Шиллера, переводил его, наверняка не только читал "Разбойников", но и видел пьесу на сцене. Если учесть остроту памяти Тютчева... Ею Р. Грегг вслед за Ю.Н. Тыняновым мотивирует понимание тютчевского творчества как "поэзии о поэзии"<sup>14</sup>. Впрочем, учесть в этом случае прежде всего следует нечто иное: не личную память, а *память самой поэзии*.

Это не мистика, это реальность — реальность культуры, но иного порядка, чем напечатанный текст, изваянная статуя или сооруженный храм. Это реальность — духовная, потому высшая, одновременно хрупкая, ускользающая и неуничтожимая. Она направляет мысль, ведет ее путем существующих ассоциаций, облекает в те образы, в которые эта мысль уже привыкла облекаться и будет это делать до тех пор, пока образное выражение не покажется узким, пока мысль не вырастет из него.

Шиллер для Тютчева — поэт близкой культурной памяти. Он легко мог отождествиться и неосознанно, невольно. Немецкая поэзия была для поэзии Тютчева ближайшим ассоциативным рядом — и все же писал он по-русски. Здесь его традиция углублена в язык, чьей памятью живет непосредственно, надличностно и в то же время так конкретно, что иногда хочется предположить, что момент сходства возник благодаря не памяти поэзии, а памяти поэта, сознательно отзывавшегося на чьи-то строки.

---

<sup>13</sup> "Es ist doch eine so göttliche Harmonie in der seelenlosen Natur, warum sollte diese Missklang in der vernünftigen sein?" (IV, 5). — Gregg R. Fedor Tjutchev ... L.; N.Y., 1965. P. 234.

<sup>14</sup> Ibid.

## “Говор валов”

Вернемся еще раз к тому, как начинается стихотворение: “Певучесть есть в морских волнах...”

Прочитывая всю первую строфу стихотворения, Лев Озеров (поэт, знаток поэзии и мастер поэтического анализа) так оценил ее:

“Это пока еще разработка эпитафия. Но какая разработка! Морские волны, изображаемые в борении, оказывается, обладают певучестью. В стихийных спорах есть гармония. Иными словами, в природе есть лад”<sup>15</sup>.

Оценка сложилась из скрытых тютчевских цитат. Большинство взято из “Певучести...”, но, скажем, боренье волн подсказано Л. Озерову строками тютчевского перевода из “Фауста” Гете: “Волны в боренье, / Стихии во пренье, / Жизнь в измененье — / Вечный единый поток!...”

Таким образом, в позднем манифесте у Тютчева узнаваемы мысли, для него давно ставшие близкими, своими: перевод из “Фауста” выполнен в конце 20-х годов. Разрабатывая эпитафию, Тютчев переводит его мысль в русло поэтической натурфилософии, в которую сам он уверовал в годы юности (о том, как Гете участвует в формировании тютчевской мысли о природе, мы уже говорили). Л. Озеров верно почувствовал и подсказал эту аналогию, однако другая, еще более веская подсказка есть в самом тютчевском тексте.

Даже прежде того, как у Тютчева прозвучит “мусикийский шорох” Авсониевых камышей, у него зазвучит певучесть морских волн, она вступает в хор первой. У Авсония моря нет. У него — прибрежный камыш. У Тютчева сразу же морские волны, за которыми — “стихийные споры”, то есть споры стихий, исполненные гармонии.

Любовь Тютчева к влаге, водной стихии во всех ее проявлениях не раз была замечена<sup>16</sup>. Но здесь важно именно *море как воплощение живой свободной природы*. Под романтическим взглядом одухотворенная природа постоянно предстает безбрежной, стихийной, морской. Во всяком случае в русской поэзии можно назвать ключевой текст, где впервые или наиболее памятно сошлись пути этих образных значений:

Есть наслаждение и в дикости лесов,  
Есть радость на приморском берегу,

---

<sup>15</sup> Озеров Л. Поэзия Тютчева. М., 1975. С. 68.

<sup>16</sup> См.: Козырев Б.М. Письма о Тютчеве. С. 99 и далее.

И есть гармония в сем говоре валов,  
 Дробящихся в пустынном беге.  
 Я ближнего люблю, но ты, природа-мать,  
 Для сердца ты всего дороже!  
 С тобой, владычица, привык я забывать  
 И то, чем был, как был моложе,  
 И то, чем ныне стал под холодом годов.  
 Тобою в чувствах оживаю:  
 Их выразить душа не знает стройных слов  
 И как молчать об них, не знаю.  
 [Шуми же ты, шуми, огромный океан!  
 Развалины на прахе строит  
 Минутный человек, сей суетный тиран,  
 Но море, чем себе присвоит?  
 Трудися, созидай громады кораблей...]

Автор — Константин Батюшков, черты сходства с отдельными стихами которого поэзии Тютчева были не раз отмечены. Едва ли не первым это сделал Д.Д. Благой<sup>17</sup>, а после него стало уже почти традиционным (не отвергая тыняновской теории: Тютчев — архаист, — и важности для него XVIII века) говорить о Тютчеве как о поэте “жуковско-батюшковского направления”<sup>18</sup>.

Обращали внимание и непосредственно на сходство стихотворений “Певучесть есть в морских волнах...” и “Есть наслаждение и в дикости лесов...”, где “оба поэта близкими чертами рисуют всеобщую гармонию в природе...”<sup>19</sup>.

Сходство безусловно. Оно начинается с синтаксической конструкции: “есть...” Подобный зачин достаточно обычен в стихотворениях Тютчева, однако здесь он дан инверсированно, таким образом, что слово “есть” оказалось в сильной позиции с интонацией то ли ответа кому-то, то ли согласия с кем-то: “Певучесть есть...” Хотя в этот момент Тютчев разрабатывает эпиграф, но по содержанию скорее подхватывает сказанное не Авсонием, а Батюшковым, соглашаясь с ним, чтобы вскоре разойтись.

Сходство здесь безусловно, но в сходном еще очевиднее проступает различие.

<sup>17</sup> Совсем не отмечалось влияние Батюшкова на Тютчева. Между тем оно несомненно. Так, например, 3-я строфа «Итальянской виллы» Тютчева — явная перефразировка 23—26 строк стихотворения «К Дашкову». В другой пьесе «Еще томлюсь тоской желаний...» Тютчев целиком повторяет строку Батюшкова из «Моего гения» — «И образ милый незабвенный...» и т.д. — *Благой Д.Д. Комментарии // Батюшков К.Н. Сочинения. М.; Л., 1934. С. 467.*

<sup>18</sup> *Королева Н.В. Ф.И. Тютчев // История русской поэзии. Т. 2. Л., 1969. С. 203.*

<sup>19</sup> Там же. С. 197.

“Есть наслаждение и в дикости лесов...” — один из последних текстов Батюшкова, созданный летом 1819 года в Неаполе, куда поэт уехал для лечения. Так долгое время принято было считать. Или еще позже — в октябре 1821 года в Теплице в Германии, где в последний раз “уже больной поэт испытывает краткий период творческого подъема”, — версия, недавно предложенная и блестяще аргументированная В.Э. Вацуро<sup>20</sup>. Наследственный душевный недуг, однако, не отступил. Батюшков умрет в 1855 году, пережив большинство своих друзей и на тридцать с лишним лет — свой дар. “Есть наслаждение и в дикости лесов...” — один из его прощальных текстов, с которого многое началось в русской поэзии. Это первый стихотворный перевод из Байрона: 178 строфа и начало 179 строфы IV песни “Паломничества Чайльд Гарольда”.

Стихотворение будет опубликовано без последних строк (так оно выглядит законченным) в дельвиговском альманахе “Северные цветы” на 1828 год. Полностью — в журнале “Современник” в 1857 году.

Однако и до публикации оно стало известным. Его заносит в свою записную книжку П.А. Вяземский в 1826 году<sup>21</sup>. Именно по его тексту будут печататься заключительные пять строк. Исправны ли они? Нам просто не с чем сравнивать — другого источника для этого фрагмента не существует. А вот то, что ему предшествует, у Вяземского имеет разночтения с тем, что спустя два года появится в “Северных цветах”. Текст, полностью совпадающий с текстом альманаха, дважды был переписан рукой Пушкина: отдельно под заглавием “Элегия” и в принадлежащем ему экземпляре второй части сборника К. Батюшкова “Опыты”(1817).

Что считать авторским текстом Батюшкова?

Согласно новой гипотезе В.Э. Вацуро, стихи целиком сохранились в памяти Д.Н. Блудова, удивлявшего “современников почти фотографической памятью на стихи” и посетившего Батюшкова в 1821 году. По возвращении Блудов записал стихи в альбом С.Н. Карамзиной, откуда они и переписывались другими, в том числе Вяземским. В таком случае то, что записано Вяземским, — *подлинный* текст Батюшкова; а то, что появилось в “Северных цветах”? Это текст, как доказывает Вацуро, — носящий следы правки, произведенной перед публикацией Жуковским и, возможно, Пушкиным, что было принято в кругу “Арзамаса”.

---

<sup>20</sup> Вацуро В.Э. Последняя элегия Батюшкова. К истории текста // В.Э. Вацуро. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 157.

<sup>21</sup> Вяземский П.А. Старая записная книжка. 1813—1852 // Вяземский П.А. Полн. собр. соч. Т. IX. СПб., 1884. С. 86.

Эта гипотеза выглядит хорошо аргументированной и служащей своего рода единственным правдоподобным объяснением тому, в каком отношении к ней стоит явно с нею перекликающаяся ранняя элегия Пушкина:

Погасло дневное светило;  
На море синее вечерний пал туман.  
Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, урюмый океан...

Стихи запечатали встречу Пушкина с Черным морем в августе 1820 года. Если принять старую датировку элегии Батюшкова 1819 годом, то приходится предположить, что ее текст дошел до Пушкина накануне его отъезда на юг в мае 1820 года. Возможно, но не слишком вероятно. А перекличка двух элегий тем не менее слишком очевидна. Пушкинские строки как будто бы явно варьируют батюшковское: “Шуми же ты, шуми, огромный океан!” Однако именно этой строки, восходящей к 179-й строфе “Чайльд Гарольда”, вообще нет в пушкинских списках. Ее знал Вяземский, но неизвестно, когда он ее узнал. К тому же Пушкин не встречался с ним, уехавшим в Варшаву в феврале 1819 года, вплоть до своего возвращения из ссылки в 1826 году. Можно строить разные предположения, как этот текст мог попасть к Пушкину. Однако предположение В.Э. Вацуры (развившего предположение Н.И. Харджиева) состоит в том, что не Пушкин подражал Батюшкову, а Батюшков в момент последнего просветления под влиянием стихов Пушкина (которые ему мог прочитать посетивший его Блудов) пишет подражание Байрону и Пушкину одновременно.

Пушкин прокладывает дорогу русскому байронизму, еще до первых переводов вдохновившись стихами английского поэта. Пушкин не скрывал этого и даже с некоторым преувеличением указывал на свой источник в планах будущего издания своих стихотворений: “Подражание Байрону”. В одном из списков (“тетради Капниста”) «элегия имела заглавие “Черное море” и эпиграф из “Чайльд Гарольда”: “Good night my native land. Byron” (“Прощай, моя родина. Байрон”)»<sup>22</sup>.

Пушкин отсылает к песни I поэмы Байрона. Наряду с ней именно песнь IV “Чайльд Гарольда” производит сильнейшее впечатление в России, а строфы из нее, переведенные Батюшковым, были замечены. Они замечены и потому, что это Батюшков, и потому, что они в числе его последних стихотворений, и потому, что это по времени первый русский стихотворный перевод из

---

<sup>22</sup> Сидяков Л.С. Примечания. Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1997. С. 480.

Байрона, и потому, как сложилась судьба элегии: ее первопечатный текст остался “памятником арзамасского сотворчества”<sup>23</sup>, доведенным до совершенства и благодаря этому глубоко вошедшим в память русской поэзии.

Начнем издалека. Так, поэт Аполлон Майков (брат Л.Н. Майкова, сохранившего текст пушкинских помет в “Опытах” до того как оригинальный экземпляр книги был утрачен) писал 12 апреля 1887 года Помпею Батюшкову (сводному брату поэта), что знает перевод “наизусть от начала до конца” и что эти стихи в числе немногих других “имели главное и решающее влияние на образование моего слуха стиха”<sup>24</sup>.

Память и поэтическая действительность этого стихотворения, сохранившиеся до конца XIX столетия, не ослабевают и позднее:

... Он усмехнулся. Я молвил “спасибо”  
И не нашел от смущения слов.  
Ни у кого — этих звуков изгибы...  
И никогда — этот говор валов!..

Осип Мандельштам из стихотворения “Батюшков” (опубликовано в 1932 году). И дальше прямо о Батюшкове как о родоначальнике, культурном герое русского стиха:

Наше мученье и наше богатство,  
Косноязычный, с собой он принес  
Шум стихотворства и колокол братства,  
И гармонический проливень слез.

О каком открытии говорит Мандельштам — “И никогда — этот говор валов!..”? Видимо, о том, как море, воплотившее образ вновь увиденной Природы, впервые заговорило в русской поэзии и стало символом ее романтического обновления. Правда, впервые у Батюшкова “говор валов” прозвучал не тогда, когда он переводил из Байрона, а несколькими годами ранее, когда отплывал из Англии (июнь 1814) с мыслью о своем погибшем друге, о чем и написана одна из самых замечательных русских элегий “Тень друга” (превосходный знаток поэзии пушкинист Илья Львович Фейнберг говорил мне, что, пожалуй, даже у Пушкина он не знает ничего равного по гармонии стиха началу батюшковской элегии):

Я берег покидал туманный Альбиона:  
Казалось, он в волнах свинцовых утопал,  
За кораблем виляла Гальциона,  
И тихий глас ее певцов увеселял.

---

<sup>23</sup> Вацуро В.Э. Последняя элегия Батюшкова. С. 165.

<sup>24</sup> Русская старина. 1887. № 11. С. 561.

Вечерний ветер, валов плескание,  
Однообразный шум и трепет парусов,  
И кормчего на палубе зывание  
Ко страже, дремлющей под говором валов, —  
Все сладкую задумчивость питало...

Англия — Байрон — море — Батюшков... Эта ассоциативная связь крепка в памяти русской поэзии: именно из "Тени друга" Мариной Цветаевой взят эпиграф и первая строка для стихотворения о Байроне:

"Я берег покидал туманный Альбиона..."  
Божественная высь! Божественная грусть!  
Я вижу тусклых вод взволнованное лоно  
И тусклый небосвод, знакомый наизусть.

Так сплелись мотивы, так соединились в поэтическом образе живой природы, так вошли в память русского стиха — *романтической элегии*, того самого жанра, глазами которого (если воспользоваться известной метафорой М.М. Бахтина) поэзия в начале XIX века посмотрела на природу.

Цветаевское стихотворение памяти Байрона (под ним точная дата — 12 ноября 1918) как бы отметило столетний юбилей выхода в свет четвертой, ставшей последней, песни "Паломничества Чайльд Гарольда" и совпавшего с этим событием начала русского байронизма. До этого были лишь первые слухи об английском гении и первые неуклюжие попытки передать его стих русской прозой. Песнь IV написана изгнанником из собственной отчизны, беглецом, нашедшим приют под небом Италии, не только воспевшим образ романтического героя, но собственной личностью и биографией превращенного в главного романтического героя всей европейской поэзии.

Князь Вяземский был в числе первых энтузиастов и пропагандистов Байрона в России. Впрочем, сам он в это время служил в Варшаве и оттуда оповещал друзей о своем обращении в новую поэтическую веру. Или же — до февраля 1819 года — делал это во время своих кратких наездов.

Песнь IV он особенно выделяет — видимо, это то, что прочитано недавно и произвело сильное впечатление, о чем Вяземский и сообщает в письме к своему основному корреспонденту А.И. Тургеневу (13 октября 1819):

«Я все это время купаюсь в пучине поэзии: читаю и перечитываю лорда Байрона, разумеется, в бледных выписках французских. Что за сила, из коей бьет море поэзии! Как Жуковский не черпает тут жизни, кошей стало бы на целое поколение поэтов! Без сомнения, если решусь когда-нибудь чему учиться, то примусь за английский язык единственно для Байрона. Знаешь ли ты его "Пили-



грима” [“Паломничество Чайльд Гарольда” — “Childe Harold’s Pilgrimage”] четвертая песнь? Я не утерплю и верно, хотя для себя, переведу с французского несколько строф, разумеется, сперва прозою; я думаю, не составить ли маленькую статью о нем, где мог бы я перебрать лучшие его места, а более бросить перчатку старой, изношенной шляхе — нашей поэзии, которая никак не идет языку нашему? Но как Жуковскому, знающему язык англичан, а еще тверже язык Байрона, как ему не броситься на эту добычу! Я умер бы на ней...»

Прервем цитату. Очевидно, что именно теперь Байрон покориł многих и сразу, независимо друг от друга и в то же время всех вместе, спешащих поделиться своим восторгом и подтолкнуть друг друга в сторону Байрона, что тогда означало — в сторону создания новой русской поэзии.

О ком же прежде всего вспоминает ввиду этих планов Вяземский? О двадцатилетнем Пушкине, которого с высьоты своего двадцатисемилетнего возраста именует племянником. Продолжим цитату:

“...Племянник читает по-английски? Давайте мне его сюда! Я за каждый стих Байрона заплачу ему жизнью своей”<sup>25</sup>

“Племянник” по-английски еще не читал. Под руководством Н.Н. Раевского-младшего он начнет изучать английский язык летом 1820 года и около того же времени (в августе) явится первый опыт его собственного байронизма — элегия “Погасло дневное светило...” Это по ее поводу А.И. Тургенев в письме спрашивал П. Вяземского, читал ли он “Черное море”, на что тот: «Не только читал Пушкина, но с ума сошел от его стихов. Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту “Байронщизну”» (27 ноября 1820)<sup>26</sup>.

От Вяземского Пушкин наслушался (начитался в его письмах) “Байронщизны” или он уже прочел перевод Батюшкова?

Спустя четыре года после элегии образ морской стихии отзывается в другом пушкинском стихотворении — “К морю”, где есть строки памяти Байрона:

Исчез, оплаканный свободой,  
Оставляя миру свой венец,  
Шуми, волнуйся непогодой:  
Он был, о море, твой певец.

---

<sup>25</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1: Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1812—1819. СПб., 1899. С. 326—327. (Репринтное издание: М., 1994).

<sup>26</sup> Остафьевский архив... Т. 2. СПб., 1901. С. 107.

Твой образ был на нем означен,  
Он духом создан был твоим:  
Как ты, могущ, глубок и мрачен.  
Как ты, ничем не укротим.

Романтическое открытие природы в русской поэзии совершилось в байроническом образе моря, свободной стихии, одухотворенной, обретшей язык в батюшковской метафоре “говор валов”. Если вспомнить, что стихотворение разворачивается как признание в любви к выраженной этим образом Природе, то можно сказать: за несколько лет до Тютчева Батюшков предвосхитил формулу его раннего поэтического манифеста, где в качестве неперменных атрибутов Природы названы: “В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык” (“Не то, что мните вы, природа”). Этот ранний тютчевский манифест, чем бы он ни вдохновлялся, *вписывается в поэтическую натурфилософию, рожденную в России на волне байронизма.*

А поздний манифест “Певучесть есть в морских волнах...”? Зачем Тютчев так близко подошел к знаменитому стихотворению — чтобы принять его мысль, развить, опровергнуть? Есть ли достаточный повод полагать, что он сделал это сознательно или сходство здесь произвольное? Напомню, что полный текст батюшковского перевода был опубликован только в 1857 году и, таким образом, обновлен.

С подобающей осторожностью отнесемся к тому, есть ли сходство между текстами Батюшкова и Тютчева, будем помнить, что нам удалось установить в качестве безусловного факта, а что остается лишь нашим предположением, догадкой, которую мы путем косвенных доказательств пытаемся произвести в гипотезы.

То, что стихотворение Батюшкова “Есть наслаждение...” представляет собой довольно близкий к тексту перевод из Байрона, причем самый ранний в России, — это безусловный факт. То, что между этим стихотворением Батюшкова и пушкинскими “Погасло дневное светило...”, “К морю” существует сознательная перекличка, — это предположение, подтверждаемое почти буквальными перекличкой “морских” строк в двух элегиях на общем для них фоне байронизма. Которая из элегий написана раньше, кто кому следовал — Пушкин Батюшков, (как долгое время полагали) или Батюшков — Пушкину (как считает В.Э. Вацуро) — это материал для гипотетического обоснования.

Конечно, бывают удачи, и было бы славно в записях самого Пушкина, Батюшкова или кого-то из их друзей обнаружить прямое признание того, кто из них и кем вдохновлялся. Однако если такого признания, как чаще всего и бывает, не находится, это

не конец исследования, что и доказал Вацуро, реконструировав ситуацию по множеству более или менее косвенных данных.

Силовое поле батюшковской элегии велико в русской поэзии. Это безусловный аргумент в пользу сознательной переклички, в которую мог быть вовлечен с ним и Тютчев. Но зачем? Чтобы понять, в какой мере “Певучесть есть в морских волнах...” может быть его репликой в разговоре о природе, о море, об элегии, в разговоре, начавшемся за полвека до его позднего манифеста и продолжающемся три четверти века спустя, нужно вернуться к текстам и посмотреть пристально на них и на предвещающую их традицию, столь различную в Англии и в России.

### “Сей суетный тиран”

Что сказал Батюшков, лучше всего видно по тому, какие изменения он внес по сравнению с оригиналом, что принял, что отверг, что восстановил, дополнив по тексту русской поэтической традиции. За Байроном и за Батюшковым ощущается XVIII столетие, на фоне которого каждый и совершает свое открытие. Это столетие в английской и русской поэзии было очень разным. Вот почему Батюшков внес ряд поправок, относящихся даже не к самому Байрону, а к его поэтической родословной, сообразуясь с ее русским восприятием.

Итак, вспомним несколько фактов. Песнь IV “Паломничества Чайльд Гарольда”, так называемая итальянская (и последняя), написана и издана Байроном в 1818 году. Там же в Италии, но не на севере, где жил Байрон, а на юге, в Неаполе, в 1819 году живет Батюшков. Он переводит две неполные строфы из IV песни поэмы по выполненному для него итальянскому подстрочнику. “Паломничество Чайльд Гарольда”, а точнее публикация Байроном первых двух песен в 1812 году, по возвращении им из первого — восточного — путешествия, положили начало романтической моде. Автор наутро проснулся знаменитым, а европейская литература предстала в “гарольдовом плаще”.

У Байрона — поэма, у Батюшкова — элегический фрагмент. Предполагает ли байроновский стиль возможность подобного жанрового развития, противится ли ему? *Лиро-эпическая поэма*, созданная романтиками, — не просто смешанный жанр, а самим фактом смешения знаменующий значительные перемены: смену художественной доминанты, ее смещение в направлении размышляющей личности, в сторону *элегичности*. Выдвижение элегии на главную литературную роль в начале XIX века знаменовало тот факт, что автор полагает свою способность чувствовать, видеть, быть самим собой настолько важной, что готов принести ей в жертву любые

правила и нормы, в том числе и жанровые. Элегия — знак новой раскрепощенности, свободы. Она не отказывается от традиционно-го для нее жанрового настроения — меланхолического, окутанного печалью о невозвратном прошлом, хотя теперь скорее о прошлом, которого и не хотелось бы вернуть. У Байрона элегичен герой, которого разочарование гонит из замка; элегичен автор, которого хула соплеменников гонит из Англии... Оба одиноки, оба спешат проститься со своим прошлым и не могут изжить печальной памяти о нем.

Батюшков очень близко следует за текстом оригинала, повторяет его риторические приемы и мысли. Но уже в первой строчке допускает отступление от него: “дикость” лесов вместо описательного к ним эпитета “pathless”, то есть нехоженные или дословно — бездорожные.

Русский поэт вводит слово, чрезвычайно значимое для русского байронизма, предсказывая, как будет трансформироваться и образность Байрона и его образ в европейском сознании: в нем преобладают необузданность, неистовость, дикость. В первой же строчке первого перевода русский Байрон пророчески окрашивается в этот тон, совершенно чуждый английскому оригиналу. Там “дикость” лесов не более чем подразумевалась, но сказано о ней очень поэтически корректно, даже уклончиво, в духе описательности рациональной поэзии XVIII столетия.

Рационализм, а в еще большей мере авторитет классических образцов запрещает просто назвать свойство природного явления или во всяком случае заставляет предпочесть называнию аналитическое объяснение явления через деятельное соучастие в нем человека. В данном случае характеристика дана негативно — через несоучастие, то есть фактическое отсутствие человека в лесу, совершенно не случайно названном у Байрона не диким, а нехоженным. Именно так бы поступил поэт, которого Байрон не раз провозглашал своим любимым, — Александр Поуп, самый классический, самый правильный английский поэт. Это его стиль, возвращающий в XVIII век. Батюшков тоже даст нам ощутить поэтическую родословную своего стиля, но сделает это ближе к финалу.

Байрон сдержан в отношении эмоции, пафоса и классически экономен в выборе стилистических средств. Он скорее обозначает душевную глубину, чем обнажает ее, даже там, где произносит слово “любить”, обращая его к человеку и к самой Природе:

I love not man the less, but Nature more,  
From these our interviews, in which I steal  
From all I may be, or have been before,  
To mingle with the Universe...

Там, где Батюшков захлебывается объяснением: “Я ближнего люблю, / Но ты, природа-мать, / Для сердца ты всего дороже...”, Байрон лишь не отрицает, что любит человека не меньше от того, что предпочитает общение с природой, для обозначения которого находит странно здесь звучащее слово — *interviews*. Оно означает беседу, но достаточно формальную, — *собеседование*. Именно это русское слово не только точно соответствует английскому по смыслу, но и по своей внутренней форме, объясняющей здесь факт его употребления: как и со-беседование, *inter-view* предполагает полноту взаимопонимания между человеком и природой, почти зримого, ибо буквально в слове “*interview*” присутствует обмен взглядами (*views*), проникающими во внутрь, на *душевную глубину* (как бы сказал Тютчев). Да, рационалистический стиль не так безразличен к слову, как это порой предполагают, но воздействует на слово он своими методами, высвечивающими в нем глубинные возможности смысла.

Батюшков стилистически не последовал за Байроном, да и едва ли мог, знакомясь с ним по итальянскому подстрочнику. То, что он почувствовал в английском поэте (и что вслед за ним почувствовали и преувеличили другие русские байронисты), отнеслось прежде всего к сфере эмоциональной потрясенности уединенного сознания, потрясенности собственным одиночеством и целительной силой Природы. Природа-мать, природа-владычица — эти определения ее вполне обычны на языке натурфилософии XVIII столетия, но их нет у Байрона. Их по своей воле восстанавливает Батюшков. В них диалог человека и природы представлен с еще большей эмоциональной потрясенностью и задушевностью, даже родственностью.

После них русский поэт уже более не может сдерживать выплеск эмоции и все далее отступает от английского оригинала в сторону чувствительности: “И то, чем ныне стал под холодом годов”. Об этом у Байрона уж совсем ничего нет. Есть прошлое, которое человек хотел бы забыть, но не холод годов: “*From all I may be, or have been before*”. Мысль о прошлом — сама по себе ход в сторону жанра элегии, живущей воспоминанием и сожалением; но там, где Байрон этот ход скупой предположил как возможность, Батюшков окончательно договорил, стилистически оформил и развернул богатым шлейфом эмоциональной чувствительности: “...как был моложе... Тобою в мыслях оживаю”. Там, где русский поэт сентиментально устремился на душевную глубину, Байрон единой строкой предложил как возможность выход вовне, к целительному слиянию с природой, которая в этот момент названа у него совсем не задушевно и не по-родственному, а в духе просветительской объективности и всеобщности — вселенной: “*To mingle with the Universe*” (попутно замечу, что аналогичный рус-

ский глагол будет употреблять Тютчев, описывая идеальные для человека отношения с Природой: “С миром дремлющим *смешай*”).

Однажды начав отступление от Байрона, Батюшков решительно устремился в сторону от него, набрасывая следующую строфу. В оригинале она описывает кризис разумной деятельности, по сути — кризис просветительской утопии. Батюшков не проходит мимо этой мысли, но не забывает и уже возникшую собственную тему. Попытка связать две темы различима в строке (аналога которой в оригинале нет): “Минутный человек, сей суетный тиран...”

Совпадают ли эти определения человека с мыслью Байрона о нем? И оба ли в равной степени? Первое определение относится к краткости человеческого бытия, за которым острота сожаления; *минутный человек* — элегический итог, подведенный Батюшковым его отступлению от оригинала. *Суетный тиран* — попытка возвращения на путь байроновской мысли, которая, однако, не будет продолжена: Батюшков уже высказал и то, чем его привлек английский поэт, и добавил от себя то, на что Байрон вдохновил его. Дальше Батюшкову незачем продолжать. Однако и сказанного оказалось довольно, чтобы текст остался в русской поэтической памяти как момент какого-то важнейшего свершения.

Каков же общий смысл сначала стилистических, а в конечном итоге смысловых расхождений Батюшкова с Байроном? Его трудно суммировать ввиду той роли, которую Батюшкову выпало сыграть в русской поэзии. Еще раз вспомним точнейшую характеристику Мандельштама: “Наше мученье и наше богатство, / Косноязычный...”

“Косноязычный” — оттого, что еще многое проговаривающий с трудом; с трудом, ибо впервые — впервые для всей русской поэзии, для русского языка, которому не даются еще тонкие смыслы (Пушкин бы сказал — *метафизические*) и совершенная гармония, которая Батюшковым — и никем иным уже обещана, а порой и гениально исполнена. Он первым (по времени) из русских поэтов вступил в соревнование с первым (по значению) поэтом Европы и временами превзошел его. Там, где Байрон в присущем ему духе стилистической сдержанности (часто отзывающейся у него поэтической ограниченностью) лишь заметил и прозаически зафиксировал музыку моря (“music in its roar”), Батюшков ее услышал и обессмертил звучащей метафорой “говора валов”.

Здесь он разошелся с Байроном, чтобы резко и далеко уйти от него вперед. В других случаях и по языку и по мысли он еще не способен стать вровень с английским поэтом. Батюшковский элизм рождается в осязательной близости к архаическим мотивировкам в духе поэзии осемнадцатого столетия. У Байрона о

тщетности человеческой деятельности сказано: "Man marks the earth with ruin..." Батюшков добавит к этому лишь одно словечко: "Развалины на прахе строит...", но этим добавлением "на прахе" он в данном случае ослабит новизну элегической чувствительности банальным библеизмом. Впрочем, страдает не только элегическая чувствительность, а стирается поразительная по новизне байроновская мысль...

Отчего, по Батюшкову, человек становится "суетным тираном"? Оттого, что он — прах в своей земной минутности. Батюшков подчеркнул библеизмом вневременную всеобщность трагедии человека. У Байрона мысль выражена не так, а гораздо неожиданнее и современнее — в двойном образе человека на берегу моря, куда человек пришел, чтобы под аккомпанемент музыки волн смешаться со вселенной. Ранее и совсем недавно человек являлся сюда с другой целью — быть покорителем волн, чтобы остановить стихию и тем самым явить свою власть над Природой. В этом двойном образе человека у Байрона встретились две эпохи, две философии: *просветительская теория деятельности* и *романтическая натурфилософия*. Встретились, чтобы вторая проверила и по сути опровергла первую.

Не с этого ли момента в "Паломничестве Чайльд Гарольда" началось паломничество литературных героев на морской берег?

Романтики подхватывают, чтобы опровергнуть одну из любимых мыслей своих предшественников-просветителей, которые верили в то, что стихия покорена, разум восторжествовал и море превращено в удобное транспортное средство для всемирного торго. Памятная формулировка этой оптимистической веры в "Медном всаднике": "Все флаги в гости будут к нам, И запируем на просторе". В черновиках осталось еще более откровенное: "И заторгуем..."

В просветительской трактовке море "соединяет народы, возбуждает их силы, постоянно служит проводником цивилизации..."<sup>27</sup> В романтической оно — стихия, символ свободы и непокорства. Оно родственно не цивилизации и обществу, а личности в ее стремлении к освобождению и природе.

"Медный всадник" завершен в 1833 году. К этому времени Пушкин уже не раз отправлял своих героев на морской берег. Под именем Фауста, но по сути дела в "гарольдовом плаще", является его герой на берег в 1825 году в "Сцене из «Фауста»", открывающейся мотивом беспричинной романтической скуки: "Мне

---

<sup>27</sup> Соловьев С.М. Восточный вопрос // Соловьев С.М. Собр. соч.: В 18 кн. Кн. 16. М., 1995. С. 631.

скупно, бес...”, а завершает ее приказ Мефистофелю, исполненный дьявольской жестокости: “Все утопить”. Не была ли эта “сухая шутка” пародийным итогом разумно-просветительской деятельности?

Как известно, в опубликованной к тому времени первой части “Фауста” Гете такой сцены нет. Ее в точном виде нет и во второй части, но зато в ее финале герой занят бурной преобразовательной деятельностью на морском берегу. Финал ее печален: первые же ее плоды не приносят человечеству желаемого счастья, а завершаются гибелью патриархального мира Филемона и Бавкиды, стариков, живших на морском берегу. Они то ли умерли от испуга (версия Мефистофеля), то ли погибли в пожаре, а их гость — Странник — был убит... Если вспомнить, что в первоисточнике этого сюжета (в “Метаморфозах” Овидия) Странник был самим Богом, то не вплетается ли сюда и мотив гибели античных богов, которым не осталось места в мире научного познания и затеянных человеком преобразований (об этом прежде всего “Боги Греции” Шиллера, впоследствии переведенные на русский А. Фетом)?

Явление Фауста на берегу моря давно уже признано важнейшим, итоговым мотивом. Спорят только, кто вывел Фауста к морю первым — Пушкин или Гете? Мог ли замысел одного стать известным другому до печати?<sup>28</sup> Или они сделали это независимо друг от друга и одновременно, как почти одновременно Гете завершает вторую часть “Фауста”, а Пушкин обдумывает “Медного всадника”, еще одно произведение о преобразователе, покорителе стихий, просветителе? То, чем завершает Гете свою трагедию, итоговую как для эпохи Просвещения, так и для эпохи романтизма, тем же Пушкин открывает свою поэму о русской трагедии<sup>29</sup>.

Не слишком ли далеко мы ушли от сравнения батюшковского перевода с оригиналом Байрона и как теперь вернуться назад к Тютчеву?

Мы ушли не дальше того, чем предполагает батюшковский текст, имевший столь важные последствия в русской поэзии и мысли во многом благодаря Байрону. Ведь, решая вопрос о праве на первенство — кто первым отправил героя испытать свои силы и разумность на берегу моря, Пушкин или Гете, нельзя забывать о Байроне. Они о нем не забывали. Пушкинская “Сцена из «Фауста»” создана через год после смерти Байрона,

---

<sup>28</sup> См.: *Алексеев М.П.* К “Сцене из Фауста” Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии.* 1976. Л., 1979.

<sup>29</sup> О “Медном всаднике” в контексте исторической мысли эпохи см.: *Шайтанов И.О.* Географические трудности русской истории (Пушкин и Чаадаев в споре о всемирности) // *Вопросы литературы.* 1995. № 6. С. 160–202.



оплаканной в стихотворении “К морю” и теперь, вероятно, так же отзывающейся в творческой памяти Пушкина. Байрон — певец моря, согласно пушкинской формуле, а явившийся на берегу Фауст гораздо более похож не на своего тезку из трагедии Гете, а на байронического героя.

Да ведь и у самого Гете Фауст является на берег моря после пережитой им трагедии — гибели сына от античной красавицы Елены. Имя сына — Эвфорион. Его жизненный прототип — Байрон (чья личность буквально гипнотизировала Гете); его мифологический прототип — Икар, ринувшийся покорять безбрежность: “Прекрасный юноша падает к ногам родителей. Лицо умершего напоминает другой знакомый образ” (Фауст. Часть вторая, акт III. *Пер.* Б. Пастернака). А еще ранее, во втором акте, море стало местом гибели другого существа, увлеченного безбрежностью, — Гомункула (Гомункул — творенье, способное обитать лишь в колбе, ибо рожден он в узком пространстве человеческого Разума, воплощенного Вагнером).

Две знаменательные гибели в гетевском “Фаусте” — двойной образ современного человека, увлеченного сначала верой в безграничность своего разума, затем в безграничность своей свободы. Байрон знает призрачность просветительской иллюзии, созидательных усилий человека — покорить стихию, сделать ее местом торга.

\* \* \*

У Батюшкова о заблуждающемся человеке было сказано: “...суетный тиран...” У Тютчева будет сказано: “Лишь в нашей призрачной свободе / Разлад мы с нею сознаем...” С нею — с природой... Этот разлад — следствие тиранической попытки человека остановить волны, обуздать стихию.

У Тютчева непосредственно эта мысль проговорена в другом месте — в связи с Наполеоном: “Он гордо плыл — презритель волн, — / Но о подводный веры камень / В щепы разбился утлый челн...” Разве не Наполеон — высшее романтическое воплощение безудержной силы, не знающей границ деятельности человека? Он был велик, этот “*презритель волн*”, но слаб перед высшей волей — перед верой, перед упорядоченностью Божеского мира.

Море — воплощение свободы. Кстати, в этом своем качестве, уже как современный исторический символ, оно приобретает у Тютчева и мрачную окраску, становясь образом революционного возмущения. Но это случается лишь однажды — в стихотворении “Море и утес” (1848).

Для обозначения водной стихии тютчевская поэзия знает оба слова: “море” и “океан”. Первое употребляется в стихах гораздо чаще — 29 раз; второе — 5 раз<sup>30</sup>. Первое конкретнее, ближе к человеческому бытию в своей красоте: “Как хорошо ты, о море ночное...” и даже в своей созвучности потаенной области человеческих грез — “Сон на море”. В этом последнем случае “море” приближается к значению, чаще приписываемому Тютчевым понятию “океан”, воплощающему безбрежность природного бытия: “Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами...” — раннее стихотворение начала 30-х годов.

✓ Метафора моря у Тютчева продолжает действовать в своей спасительности и тем острее ощущается ее превращение в повод сказать о трагической безысходности.✓

Отчуждение, как его понимает Тютчев в своем позднем манифесте, простирается гораздо далее, чем в байронизме или у самого Байрона. У Байрона человек являлся к морю, чтобы ощутить себя свободным — свободным от прошлого, от суеты, от иллюзий. У Тютчева сама свобода — худшая из человеческих иллюзий, из-за которой он покинул свое место в гармоническом хоре природного бытия и обрел свой голос быть “гласом вопиющего в пустыне”.

Что это — минутная потрясенность духа или выстраданное убеждение? Обычно принято считать, что черта тютчевского отношения к жизни — его двойственность, изначально присущая его мировоззрению. Тютчев действительно по своей натуре был склонен мгновенно откликнуться на голос природы, на ее красоту и столь же мгновенно отчаяться от ощущения невозможности понять ее, слиться с нею.

С этим нельзя не согласиться и в то же время нельзя не увидеть, что сама тютчевская двойственность подвержена переменам, меняясь вместе с жизнью человека и духом времени. Темные основания бытия прозревались поэтом все неотступнее, а мгновения просветленного слияния с миром становились все более редкими и трудными.✓ Нарастало отчуждение, а единственной загадкой природы начинало казаться ее равнодушие ко всему человеческому:

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

---

<sup>30</sup> См. конкорданс к поэзии Тютчева (словарь, фиксирующий частотность употребления слов): Bilokur B.A. Concordance to the Russian Poetry of Fedor Tiutchev. Providence, 1975. P. 145, 172.

Написано в августе 1869 года, за четыре года до смерти. И тогда же, 17 августа: “Природа знать не знает о былом...” ✓

Можно ли, в силу тютчевской двойственности, без большого ущерба для представления о его поэзии вообразить, что это написано двадцатью, тридцатью, сорока годами ранее?

✓ О равнодушии природы Тютчев писал и много раньше. Иногда почти теми же словами, что и в позднем стихотворении, например в “Весне”: “Не о былом вздыхают розы / ...И страх кончины неизбежной / Не свет с древа ни листа...”

Мысль как будто бы та же. Интонация другая, ибо мысль вырвана из другого контекста, не отнимающего надежду:

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

То, что в позднем манифесте (“Певучесть есть в морских волнах”) воспринимается поэтом как условие всечеловеческого существования, здесь — одно из заблуждений, которое можно преодолеть, чтобы вернуться к океану жизни “божеско-всемирной”. Возвращение все более трудное в дальнейшем, почти безнадежное...

Тютчевская мысль о природе требует глубокой “исторической перспективы”. Ее истоки в русской поэзии уходят на столетие назад. Истоки ее метафор в истории культуры еще гораздо более отдаленны. Их нельзя забыть, ибо поэтическая мысль никогда не оставляет своего прошлого, но отзывается на него, с чем-то споря и в этом споре продолжая себя. Внутри одного образа соседствуют и теснят друг друга различные значения, идеи. Так, в образе моря просветительский оптимизм опровергается романтической верой, чтобы затем смениться чувством обреченности.

✓ Это финал. Временный финал — завершение цикла. Поэзия “открыла природу”, восхищенно пережила восторг этого открытия и кончила тем, что в ней, природе, как в зеркале, рассмотрела душу отверженного, одинокого человека. На этой ноте завершился путь тютчевской мысли. Однако в наследство русской поэзии Тютчев передал не только этот свой поздний вывод, а весь поэтический опыт небывалого по богатству и остроте видения переживания, свое убеждение в необходимости природы для души человека, именно в природе обретающей своего самого отзывчивого, чуткого собеседника. ✓

## Список литературы

Федор Иванович Тютчев. Литературное наследство / Ред. С.А. Макашин, К.В. Пигарев, Т.Г. Динесман. Т. 97 в 2 кн. М., кн.1, 1988; кн. 2, 1989.

Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886 (С сокращениями в кн.: Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 285—354).

Белый Андрей. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Белый Андрей. Поэзия слова. СПб., 1922. С. 7—19.

Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 5—42.

Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. Тарту, 1990. С. 5—31.

Кожин В. Тютчев. М., 1988 (Серия “Жизнь замечательных людей”).

Озеров Л. Поэзия Тютчева. Л., 1975.

Осипов А.Л. “Как слово наше отзовется...”: О первом сборнике Ф.И. Тютчева. М., 1980.

Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962 (Сокращенный и отчасти переработанный вариант под названием: Ф.И. Тютчев и его время. М., 1978).

Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928. С. 9—57.

Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне; Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 29—51.

Фет А.А. О стихотворениях Тютчева // Фет А.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 145—163.

Чулков Г. Летопись жизни и творчества Тютчева. М.; Л., 1933.

Шайтанов И.О. В согласии и споре // Литературная учеба. 1979. № 2. С. 133—142.

Шайтанов И.О. Мыслящая муза: “Открытие природы” в европейской поэзии XVIII века. М., 1989.

Ф.И. Тютчев: Библиографический указатель / Сост. И.А. Королева, А.А. Николаев / Под ред. К.В. Пигарева. М., 1978.

## Содержание

---

<i>Введение</i> . . . . .	3
<i>Поэт. Традиция. Жанр</i> . . . . .	8
Мир поэта - мир природы . . . . .	8
Поэтическая вера в природу . . . . .	16
Эпический импрессионизм . . . . .	24
Времена года . . . . .	36
<i>“Не то, что мните вы, природа”</i> . . . . .	47
Забытый спор . . . . .	48
Философские разногласия с XVIII веком . . . . .	52
Идеал поэтического созерцания . . . . .	55
Глазами современного человека . . . . .	60
Мир, расколотый в ощущении . . . . .	65
Мерзляков в 1825 году . . . . .	70
Учитель и ученик . . . . .	82
<i>Диалог души и природы</i> . . . . .	89
Возвращение в Россию . . . . .	89
Последняя любовь: “денисьевский цикл” . . . . .	95
“Музыкальный шорох” . . . . .	103
“Говор валов” . . . . .	109
“Сей суетный тиран” . . . . .	117
<i>Список литературы</i> . . . . .	126

*Учебное издание*

**Шайтанов Игорь Олегович**

**Ф.И. ТЮТЧЕВ:  
ПОЭТИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ ПРИРОДЫ**

---

Зав. редакцией

*Г.М. Степаненко*

Редактор

*Л.В. Кутукова*

Художественный редактор

*Л.В. Мухина*

Обложка художника

*В.В. Гарбузова*

Технический редактор

*Н.И. Смирнова*

Корректоры

*Г.А. Ярошевская*

*В.В. Конкина*

*С р*

Изд. лиц. № 040414 от 18.04.97

Подписано в печать 12.10.98.

Формат 60 × 88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага газетная

Гарнитура Таймс. Офсетная печать

Усл. печ. л. 8,0. Уч.-изд. л. 7,84.

Тираж 5000 экз. Заказ 6342. Изд. № 6590.

Ордена "Знак Почета"

издательство Московского университета.

103009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.

Отпечатано в Производственно-издательском комбинате ВИНТИ.

140010, г. Люберцы, Октябрьский пр-т, 403

Тел. 554-21-86.

*(Окончание. Начало информации см. на 2-й стр. обложки)*

4. Гришунин А.Л. Творчество Твардовского
5. Илюшин А.А. Поэзия Некрасова
6. Новое в школьных программах. Современная русская проза
- 7-8. Новое в школьных программах. Русская поэзия XX века
9. Кормилов С.И., Искржицкая И.Ю. Владимир Маяковский
10. Воропаев В.А. Н.В.Гоголь: жизнь и творчество

**Часть 3 (10 выпусков)**

**Подписной индекс по Каталогу Роспечати 47840**

1. Линков В.Я. "Война и мир" Л.Толстого
2. Недзвецкий В.А., Полтавец Е.Ю., Пустовойт П.Г. И.С.Тургенев
3. Шайтанов И.О. Ф.И.Тютчев: поэтическое открытие природы
4. Колобаева Л.А. Проза И.А.Бунина
5. Зуев Н.Н. Константин Батюшков
6. Клинг О.А. О "романе в стихах" и поэме "Двенадцать" Александра Блока
7. Бирюков Ф.Г. Шолохов
8. Касаткина В.Н. Творчество В.А.Жуковского
9. Кормилов С.И. Поэзия Анны Ахматовой
10. Чалмаев В.А. На войне остаться человеком.  
Фронтовые страницы русской прозы 60 — 90-х годов

**Часть 4 (10 выпусков)**

**Подписной индекс по Каталогу Роспечати 48671**

1. Чумаков Ю.Н. "Евгений Онегин" Пушкина
2. Скороспелова Е.Б. Замятин и его роман "Мы"
3. Недзвецкий В.А. Деревенская проза
4. Коровин В.И. Грибоедов
5. Зуев Н.Н. Боратынский
6. Чалмаев В.А. Платонов
7. Илюшин А.А. А.К.Толстой (стихотворения и поэмы)
8. Ростовцева И.И. Н.Заболоцкий
9. Голубков М.М. А.И.Солженицын
10. Кормилов С.И. Основные понятия теории литературы

**По всем вопросам, связанным  
с приобретением книг,  
обращайтесь в Издательство МГУ по адресу:  
103009, Москва, ул.Б.Никитская, д.5/7.  
Тел.: (095) 939-33-23; 229-75-41; Факс (095) 203-66-71**

## **ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ**

**И.О.Шайтанов**

**Ф.И.Тютчев: поэтическое  
открытие природы**

Можно ли сказать, что поэзия Тютчева "открыла" природу для русской культуры? Против кого написан философский манифест "Не то, что мните вы, природа"? С какими образными мотивами в русской поэзии перекликается стихотворение "Певучесть есть в морских волнах"?

Книга доктора филологических наук И.О. Шайтанова предлагает ответ на эти и другие вопросы, рассматривая творчество великого лирика в согласии и в споре с русскими поэтами, которые видели проблемы человеческой жизни отраженными в жизни природы.



**Издательство Московского  
университета**