

Игорь Непомнящий
Лирика Ф.И.Тютчева



и вопросы
интертекстуальности
Сборник статей

Брянск 2009

Игорь Непомнящий

*Лирика Ф.И.Тютчева
и вопросы
интертекстуальности*

Сборник статей

Брянск 2009

ББК

Н 53

Непомнящий И.Б.

Н 53 Лирика Ф.И.Тютчева и вопросы интертекстуальности:
сборник статей.- Брянск, 2009.- 195 с.

ISBN

АННОТАЦИЯ

ББК

ISBN

© Непомнящий И.Б., 2009

Предисловие

Категория реминисценции (от латинского *reminiscentia* - воспоминание, припоминание) - одна из наиболее важных и актуальных в современном литературоведении. Реализуя одну из возможностей межтекстового диалога, реминисценция оказывается органически связана со многими ключевыми для истории и теории литературы понятиями: традицией и новаторством, литературной преемственностью и полемикой, особенностями жанра и внутренней организацией произведения. Исследовательские работы, в которых поднимаются как фундаментальные, так и локальные проблемы реминисценции (в широком понимании термина: от прямого цитирования до едва уловимых аллюзий и ассоциаций), с трудом поддаются обзору. В XX-ом столетии для осмысления феномена «реминисцентной поэтики», как неоднократно было отмечено, громадное значение имело учение М.М.Бахтина о «чужом слове», концепции Ю.Н.Тынянова, посвященные теории пародии, а также специальные работы Л.В.Пумпянского, Ю.М.Лотмана, И.В.Фоменко, А.К.Жолковского и многих других.

Сегодня совершенно очевиден активно-созидательный потенциал реминисценции, очевидно ее непосредственное участие в построении художественного мира произведения. Современный исследователь так характеризует основное (и по существу неизбежное) внутреннее противоречие, сопровождающее внедрение в структуру произведения элементов «чужого слова»: «Поскольку все элементы произведения - составные части целого, цитата приобретает двойственный характер: напоминание о чужом тексте (указание на связь с ним) и противостояние чужому тексту.»¹ Между тем и способы «сохранения» и формы изменения чужого слова в новой среде бывают на редкость разнообразны.

В науке обозначен целый ряд проблемных, не решенных на данном этапе представлений о реминисценции ситуаций, предложены различные варианты их классификации. Так, А.К.Жолковский пишет: «Один из важнейших аспектов цитации - вопрос, что именно заимствуется. Чаще всего цитируются, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение. Такой «нормальный» тип интертекста располагается между двумя крайними. Одна крайность - это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая - не столько к содержанию текстов, сколько к их структурной организации».² Н.А.Фатеева предлагает подробный комментарий к различным формам интертекстуальности: от атрибутированной цитаты до дописывания чужого текста.³ Е.А.Козицкая, автор содержательной работы «Цитата в

структуре поэтического текста», намечает следующую классификацию источников реминисценций:

1. Те или иные конкретные произведения, как национальные, так и иноязычные для цитирующего автора, а также собственные более ранние тексты, осмысленные отчужденно, как «чужое» слово (автоцитация).
2. Творчество какого-либо автора, осознаваемое как идейно-эстетическая целостность. Как правило, это тексты, которые явились этапом в развитии национальной культуры и в дальнейшем стали осознаваться как почти сакральные или по крайней мере авторитетные. (...)
3. Определенные типы культуры, осмысленные как тексты, обладающие «исторической общезначимостью» (Л.Гинзбург). (...)
4. Собственная национальная культура, осознаваемая как некий глобальный текст, как система шифров и символов. (...)
5. Иноязычная культура как единый текст в разных его вариантах. (...)

6. Источником цитат могут служить невербальные тексты, начиная от произведений других видов искусств и кончая «текстами жизни», из которых художник может привносить в свой текст элементы «внехудожественной цитатности».⁴

Этот ряд различных интерпретаций форм и источников интертекстуальности можно продолжать. Так или иначе, но большинство исследователей сходятся на безусловной важности таких свойств цитаты, как ее узнаваемость либо неузнаваемость, эксплицированность или имплицитность, точность либо неточность, осознанность либо неосознанность ее введения и т.п.

Между тем многие грани проблемы - как в общетеоретическом плане, так и в связи с творчеством конкретных авторов - освещены недостаточно. К их числу относится, например, вопрос о функционировании цитатного слова в системе поэтического цикла - как авторского, так и несобранного, причем в последнем случае циклообразующий потенциал цитаты может приобретать особое, иногда решающее значение для определения состава цикла и его границ.⁵ Не вполне ясен вопрос о специфике реминисценции в ситуации жанровой стабильности и определенности, с одной стороны, и в процессе старения и обрушения устаревших жанровых систем - с другой. Чрезвычайно интересна и постановка вопроса о сознательно искаженной цитате.

В общей теории «чужого слова» остаются и серьезные проблемы, связанные с областью взаимодействия поэзии и прозы. Несмотря на немалое количество работ, посвященных этой сфере, во многом и сегодня не определены ни историко-литературные предпосылки такого взаимодействия, ни его конкретные механизмы в творчестве разных авторов. Одним словом, если теоретические аспекты *структуры* реминисценции во многом охарактеризованы в научной литературе, то куда меньшее вни-

мание в ней уделяется осмыслению «реминисцентной поэтики» как *исторически изменяющегося феномена*.

Большую роль в осознании данной проблематики играет обнаружение реминисцентных структур, во множестве представленных в русской литературе середины XIX столетия. Такая структура определяется нами как взаимодействие в границах произведения как минимум двух обращений автора к чужому слову в его более или менее узнаваемых обликах. Образцом такой структуры может служить, например, фрагмент из тургеневской повести «Переписка» (письмо Алексея Петровича к Марье Александровне от 2 мая 1840 года): «Отчего нам было суждено только изредка завидеть желанный берег и никогда не стать на него твердой ногою, не коснуться его -

Не плакать сладостно, как первый иудей На
рубеже страны обетованной?

Эти два стиха Фета напомнили мне другие, его же... Помните, как мы однажды, стоя на дороге, увидели в дали облачко розовой пыли, поднятой легким ветром против заходящего солнца? «Облаком волнистым», начали вы, и мы все тотчас притихли и стали слушать:

Облаком волнистым
Пыль встает вдали...
Конный или пеший -
Не видать в пыли.
Вижу, кто-то скачет
На лихом коне...
Друг мой, друг далекий -
Вспомни обо мне!»

В данном случае перед читателем пример реминисцентной структуры, основанной на фетовской лирике начала 40-х годов. Причем в рамках этой структуры взаимодействуют разные варианты цитации. Восьмистрочной миниатюре, которая воспроизведена полностью, предшествует деформированная цитата из стихотворения «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...» (в первоисточнике, у Фета, - «Я плачу сладостно, как первый иудей На рубеже земли обетованной...»). Стоит добавить, что значение этой реминисцентной структуры, по-видимому, было настолько велико для Тургенева, что он решился на очевидную для читателей середины XIX века хронологическую инверсию: в письме, которое датируется маем 40-го года, цитируются фетовские строки, созданные соответственно в 1844 и 1843 годах.

Такие цитатные "сцепления" и "сращения" нередко образуют особый, иногда глубоко скрытый, но распознаваемый при внимательном чтении уровень в организации целого, будь то лирическая миниатюра или повествовательный эпизод в многотомном романе. Такая реминисцентная структура, как будет показано в дальнейшем, способна корректировать и обогащать, а иногда и принципиально менять сложившиеся,

общепринятые интерпретации даже хрестоматийно известных, классических произведений.

П.

Реминисцентные структуры - неизбежное порождение и одновременно следствие на редкость обостренного авторского восприятия "чужого слова" - в свою очередь требуют хотя бы предварительной классификации. По существу, они могут быть бесконечно разнообразны как в генетическом, так и в структурном отношении. Попробуем выделить некоторые их разновидности:

Г) опора на тексты-источники, принадлежащие разным авторам и (или) восходящие к разным культурно-историческим традициям;

2) опора на тексты-источники разных авторов, принадлежащих одной эпохе и одной традиции;

3) опора на тексты-источники одного автора, связанные с различными периодами в его творческом развитии;

4) опора на разные тексты-источники одного автора, близкие по проблематике и сходные по философско-эстетическим характеристикам;

5) опора на разные фрагменты одного текста-источника.

Безусловно, что в границах произведения то и дело возникают ситуации, когда взаимодействуют не только отдельные цитаты, образующие реминисцентные структуры, но и сами эти структуры.

Наконец, степень выраженности «реминисцентной поэтики» зависит и от особенностей индивидуальной творческой манеры писателя, его эстетических пристрастий и стилевых предпочтений. Этим обстоятельством обусловлен выбор материала исследования: в русской литературе середины XIX века и лирика Ф.И.Тютчева и проза И.С.Тургенева демонстрируют исключительную насыщенность как частными, единичными цитатами, так и очень сложными, разветвленными и «многосоставными» реминисцентными структурами.

«Реминисцентная поэтика», при всей условности этого обозначения, занимает специфическое место в системе сегодняшних представлений о внутренней организации произведения. Именно в данной области пересекаются две стратегии в подходах к цитатному слову: с одной стороны, это проявление интертекстуальных связей, с другой - традиционная установка на поиск «источников». Основоположники современной теории интертекста (Кристева, Барт и др.) настойчиво подчеркивали принципиальное различие между данными подходами, более того, их несовместимость. В специальном параграфе «Критика теории источников» Н. Пьеге-Гро, автор книги «Введение в теорию интертекстуальности», со ссылкой на Ю.Кристеву, пишет: «...понятие источника выдвигает на первый план идею некоей статичной исходной точки, в той или иной мере играющей роль причины и подлежащей расшифровке со стороны

читателя. Тем самым предполагается, что этот источник вполне можно выделить и опознать, что он представляет собой некий устойчивый объект, поддающийся идентификации; напротив, интертекст рассматривается как диффузная сила, способная рассеивать в тексте более или менее не приметные следы». И ниже: «...понятие источника относится к тексту, рассматриваемому как некий организм, непрерывно развивающийся из определенного исходного принципа; напротив, понятие интертекстуальности выдвигает на первый план идею расколотого, неоднородного, фрагментарного текста».⁶

Действительно, представлены не то что разные, а полярные трактовки присутствия «чужого слова» в художественном тексте, полярные интерпретации природы и характера межтекстовых коммуникаций. Дело, однако, в том, что, без труда разделяемые в абстракции, эти стратегии не просто разграничиваются на практике, при непосредственном восприятии и анализе.

Безусловно, есть немало ситуаций, которые трактуются читателем и исследователем более или менее однозначно. Это происходит в том случае, если само художественное задание подразумевает выявление и всемерное акцентирование интертекстуальных зависимостей. Речь идет о демонстративных формах и способах межтекстового взаимодействия, таких, например, как развернутая стилизация, пародия, центон, «интертекст-пересказ» (Н.А.Фатеева) и т.п.

Более или менее понятна следующая закономерность: чем очевиднее связь между текстами, чем однозначнее определяется текст-донор, тем продуктивнее и естественнее обратиться к источниковедческим подходам; напротив, чем в меньшей степени цитата выведена во внешний план, тем разумнее опереться на принципы интертекстуального анализа. О механизмах интертекстуальной памяти, особенно в поэзии, очень точно сказал А.Найман в «Рассказах об Анне Ахматовой»: «Поэт «не умирает весь» не только в осколке строки, который прихотливо сохранило время, безымянном и случайном, но и в пропавших навсегда стихотворениях и поэмах, другим каким-то поэтом когда-то усвоенных и через позднейшие усвоения переданных из третьих, десятых, сотых рук потомку. (...) Иначе говоря, поэзия и есть память о поэте, не его собственная о нем, а всякая о всяком,- но чтобы стать таковой, ей необходимо быть усвоенной еще одним поэтом, все равно «в поколение» или «в потомстве». Усваивается же она им уже «на уровне» чтения, «в процессе» чтения»⁷. Собственно, Найман предлагает в данном случае развернутый комментарий к хрестоматийным ахматовским строчкам: «И, может быть, поэзия сама - Одна великолепная цитата».

Если речь идет о реминисценциях, внешне не выраженных (синтаксически и / или графически) и самим автором не легализованных, то перед исследователем встает вопрос, имеет ли он дело с осознанно введенным элементом «чужого слова» или же с его бессознательным воспроизведением. Иначе говоря - с ситуацией творческого

переосмысления предшествующего опыта или плоским случаем заимствования, в пределе своем граничащего с эпигонством или плагиатом. Конечно, нами обозначены всего лишь условные границы цитации. Между ними естественно располагается целый ряд переходных, «буферных» ситуаций.

III

О том, что "стихи Тютчева связаны с рядом литературных ассоциаций", писал еще Ю. Н. Тынянов.⁸ Уже в самых первых из известных нам стихотворениях Тютчева весьма заметно присутствие "чужого" слова, отдельные же из них просто являются парафразами. Например, "Пускай от зависти сердца зоилов ноют". Это едва ли не самый элементарный случай обращенности еще совсем юного Тютчева к чужому тексту. В дальнейшем и формы, и функции реминисценции в тютчевском творчестве неизмеримо усложняются, она становится "многослойной", "многосоставной". Понимание этого обстоятельства в последнее время стало настолько повсеместным, что дало основания К. А. Афанасьевой несколько лет назад заявить: "Чересчур обязательным, чересчур привычным сделался подход к тютчевскому творчеству как к "амальгаме цитат", в которой до сих пор надеются открыть тайную алхимию "чисто тютчевского" стиха или же, в переводе на иной масштаб, постичь феномен его философской лирики в цел ом... Неудивительно, что по мере того, как всплывают все новые и новые имена, первоначальная цель все чаще и чаще теряется из виду—вопрос о влияниях становится самостоятельным и, пожалуй, ведущим разделом тютчевианы".⁹

Дело, однако, в том, что чрезвычайная "цитатная" плотность тютчевской лирики не объяснима "влияниями" и не сводима к ним. Не сводима именно потому, что связана она с наиболее глубокими, фундаментальными структурными особенностями тютчевского творчества. Перед нами не совокупность "частных" цитаций, но сознательно избранный метод ориентации в мире исторических и культурных ценностей.

Способы и формы взаимодействия с "чужим" опытом в лирике Тютчева с трудом поддаются исчерпывающему аналитическому обзору. Реминисценция здесь может указывать как на отдельное произведение, так и на тематически очерченный круг произведений конкретного автора (вольнлюбивая лирика Пушкина), отсылать к индивидуальной манере (Гейне, Вяземский, Боратынский) и к общестилевым закономерностям (напр. , немецкий романтизм), апеллировать к культуре той или иной эпохи (русский XVIII век), того или иного круга (напр. , пушкинская "плеяда"), той или иной философской системе — от

античности и Библии до Шеллинга и Шопенгауэра. Но во всяком случае, независимо от того, носит она полемический оттенок или нет, тютчевская реминисценция устанавливает связи с чужим словом и обогащается его энергией.

В условиях кризиса устоявшейся жанровой системы реминисценция приобретает еще и функцию "проявителя" той традиции, с которой автору важно соотнести текст в целом или отдельные его участки. Она призвана как бы компенсировать нарушение и разрушение структурной жанровой "оболочки" и в этом плане согласованно сотрудничает с циклизацией. Чужое слово у Тютчева — и это следует иметь в виду — восходит не только к лирической, но и эпической (Гомер) и драматической (древние трагики, Шекспир) поэзии; не только к художественной, но и философской прозе (Паскаль, Шеллинг), публицистике (Гейне, Герцен и др.), литературной критике (Вяземский). Поэтому при изучении реминисценции в тютчевской поэзии нужно учитывать, что нередко возникает ситуация транспонированности в высокую лирическую тональность мотивов иного рода.

В ряде стихотворений присутствуют не единичные реминисценции, а их напластования, во многом организующие структуру целого текста. Такие "полигенетические" реминисценции нередко сталкиваются между собой, и в этом случае можно говорить об их композиционной роли. В иных ситуациях (их также немало) трудно выделить некий единственный источник заимствования и уместнее говорить, по удачному замечанию Топорова, о "соборном" источнике. Наконец, Тютчев, как, пожалуй, никто из русских поэтов XIX века за исключением Пушкина, очень широко пользовался автореминисценциями, устанавливая с их помощью соответствия между текстами, разделенными десятками лет. Такое разветвленное и многофункциональное применение Тютчевым цитирования, наряду с циклизацией, способствовало специфической сконденсированности, "сгущенности" мирового художественного опыта в малых формах фрагмента и миниатюры. Оно также формировало особый, отличный от пушкинского, тип универсализма тютчевской лирики. Этот универсализм был осознан и творчески воспринят позднее, уже в XX веке, прежде всего культурой символизма.

В дальнейшем разговоре о роли "чужого" слова в лирике Тютчева внимание будет сосредоточено на тех реминисценциях, которые прочно связаны с творческой и личной судьбой А. С. Пушкина и прозой И.С.Тургенева. Такой выбор "собеседников" Тютчева не случаен.

Со времени появления концептуальных работ Ю.Н. Тынянова, ключевые положения которых были как многократно поддержаны и развиты, так и многократно оспорены, проблема связей-отталкиваний между двумя великими лириками вошла в разряд "вечных" если не для пушкинистики, то , во всяком случае, для тютчеведения. Между тем

целый пласт осознанных или неосознанных, явных или скрытых цитации из Пушкина в стихах и письмах Тютчева по сей день остается не только не проанализирован, но даже и не обозначен. Нам уже приходилось писать о многочисленных связях тютчевской поэзии с образцами пушкинской лирики, однако особый интерес вызывает то практически неизученное обстоятельство, что творчество Тютчева активно взаимодействовало не только с лирическим наследием Пушкина, но и с его эпосом (точнее - лироэпосом). Анализу связей ряда тютчевских стихотворений с пушкинскими ранними поэмами («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник») и романом в стихах посвящены первые статьи, представленные в этой книге.

Между тем уже в середине девятнадцатого века Тютчев выступает не только в качестве реципиента, но и в качестве донора. Может быть, в первую очередь это относится даже не к поэзии, а к прозе. Многие ее страницы прямо либо косвенно перекликаются с тютчевскими строчками. Особое место в ряду русских прозаиков, обязанных Тютчеву, по праву должно быть отведено И.С.Тургеневу. Наряду с постоянными пушкинскими отсылками, в тургеневской прозе - особенно 50-х годов - постоянно звучат сигналы «тютчевские». Они проявлены на разных уровнях: то как прямая цитатная вставка, то как явственная парафраза, нередко как едва уловимая философская аллюзия или ассоциация.

Тем не менее, как мы постараемся показать, не только тютчевская поэзия оказывала влияние на творчество Тургенева, шел и обратный процесс. Рассмотрение некоторых образцов поздней тютчевской лирики позволяет увидеть в них следы непосредственного воздействия творчества Тургенева. Диалог Тургенева - Тютчева, начавшийся на рубеже 40-х - 50-х годов, представляет собой один из интереснейших эпизодов в истории русской литературы девятнадцатого века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. М.Поляков. Вопросы поэтики и художественной семантики. - М., 1986, с.443.
2. А.К.Жолковский. Биография, структура, цитация: еще несколько пушкинских подтекстов. - В сб. Тайны ремесла (ахматовские чтения, вып.2), М, 1992, с.20.
3. См. Н.А.Фатеева. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности.- М., 2007, с. 143 и далее.
4. Е.А.Козицкая. Цитата в структуре поэтического текста. Автореф. диссертации ... канд. фил. наук.- Тверь, 1998, с. 16-17.
5. См. в нашей работе: И.Непомнящий. «О, нашей мысли оболыценье...» (о лирике Ф.И.Тютчева).- Брянск, 2002, с. 72-73.
6. Натали Пьеге-Гро. Введение в теорию интертекстуальности. - М., 2008, с.73.
7. А.Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. - М., 1989, с.98.
8. Ю.Н.Тынянов. Пушкин и его современники .- М., 1968,с.190.
9. К.А.Афанасьева. «Одизм» или «трагизм»? Размышления на тему «Тютчев и Державин». - В сб. Тютчев сегодня. М., 1995, с. 81-82.



Реминисцентная структура стихотворения «Хоть я и свил гнездо в долине...» в системе «горного» цикла Ф.И.Тютчева

1

Документальных подтверждений знакомства Тютчева с первой южной поэмой Пушкина, насколько известно, нет. «Кавказский пленник» вышел в свет на рубеже августа и сентября 1822 года; следовательно, Тютчев, выехавший в Германию двумя месяцами ранее, уже не застал острых споров, развернувшихся в связи с новым пушкинским произведением. Между тем поэма при жизни автора выходила четырежды, и почти наверняка Тютчев знал о ней уже в 1825 году, когда после трехлетнего отсутствия оказался на родине. Подобно «Руслану и Людмиле», «Кавказский пленник» в полном соответствии с нормами байронической поэмы предлагал читателю пунктирный сюжет, систему авторских отступлений и лирически окрашенные «картины» и «описания».

Показательно, что некоторые пушкинские стихотворения начала двадцатых годов как бы «отпочковались» от поэмы. Так, по свидетельству П.В.Анненкова, пьеса «Я пережил свои желанья...» «принадлежала целиком поэме, назначаясь... для портрета главного действующего лица. Даже отъятая от нее, она еще носит в рукописи название «Элегия (из поэмы «Кавказ»)».¹

Упрощая и схематизируя проблему, эпизоды пушкинской поэмы можно распределить по трем основным зонам. Первая – это лирико-драматические диалоги Пленника и Черкешенки, о недостаточной разработанности которых сожалел еще Вяземский.² Далее – этнографические этюды, посвященные быту и нравам горцев: именно эти страницы произведения сам автор оценивал как «лучшую часть... повести», хотя и «ни с чем не связанную»³ (письмо к В.П.Горчакову). Наконец, немалое место в «Кавказском пленнике» занимают и собственно пейзажные панорамы, новизна и смелость которых обратили на себя внимание современников.

В отличие от характера главного героя (о котором даже ближний пушкинский круг отзывался как о неполном и «недорисованном») то, что касалось описаний в поэме, было воспринято благожелательно и даже восторженно – как огромной ценности открытие в русской поэзии. Вот оценка Вяземского: «Все, что принадлежит до живописи в настоящей повести, превосходно»; он же – чуть раньше: «Пушкин, созерцая высоты поэтического Кавказа, поражен был поэзией природы дикой, величественной, поэзией нравов и обыкновений народа грубого, но смелого, воинственного, красивого...»⁴ Вот - Гоголя: «Он один только

певец Кавказа: он влюблен в него всей душою и чувствами; он проникнут и напитан его чудными окрестностями, южным небом...»⁵ Позднее Анненков обобщит реакцию первых читателей поэмы именно на пушкинские описания: «Величавая картина Кавказа, переданная Пушкиным с такой поэтической верностью и вместе с такой простотой, изумила самих противников его».⁶

Между тем, запечатлевая в поэме картины кавказской природы и быта, сам Пушкин мог лишь в небольшой степени опереться на непосредственные впечатления, личный опыт. Не случайно в черновом тексте «Путешествия в Арзрум» спустя десятилетие он обмолвился: «Сам не понимаю, каким образом мог я так верно, хотя и слабо изобразить нравы и природу, виденные мною издали»⁷. Комментируя эти слова, В.Кулешов замечает: «Пушкин видел Кавказ мельком. Описание черкесского быта... во многом дано с опорой на воображение, по некоторым приметам, о которых слышал из рассказов очевидцев».⁸ И далее: «Но именно эти сцены произвели огромное впечатление на современников, очень наслышанных о Кавказе, но впервые «увидевших» его в поэме Пушкина...»⁹

Однако вопрос об источниках «кавказских» сцен представляется куда более сложным, а материал для размышлений был предложен самим автором в примечаниях к поэме. Прежде всего речь идет о восьмом примечании, которым Пушкин сопровождает следующее место:

Влачась меж угрюмых скал,
В час ранней утренней прохлады,
Вперял он любопытный взор
На отдаленные громады
Седых, румяных, синих гор.
Великолепные картины!
Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков,
И в их кругу колосс двуглавый,
В венце блистая ледяном,
Эльбрус огромный, величавый,
Белел на небе голубом.

Но – именно с учетом своего реального содержания – пушкинский комментарий распространяется и на следующий фрагмент (от «Когда с глухим сливаясь гулом...» до «С какой-то радостью внимал...»), где на смену общей грандиозной панораме кавказского хребта приходит конкретизированное описание горной грозы.

Примечание, о котором идет речь, резко выделяется на общем фоне как объемом, так и общей направленностью. В подавляющем большинстве своем пушкинские пояснения касаются сфер лингвистики и/или этнографии и лишь иногда затрагивают вопросы военно-исторического плана. Но восьмое примечание всецело обращено к проблеме эстетической, именно – к изображению Кавказа в русской

поэтической традиции. Приведены соответствующие фрагменты из «зубовской» оды Державина и послания Жуковского «К Воейкову». Важно: Пушкин не просто упоминает об этих произведениях, что было бы вполне достаточно для тогдашнего читателя, и не только оценивает их: «превосходная ода» – о Державине, «прелестные стихи» – о Жуковском. В *полном объеме* воспроизведены отрывки из оды и послания, посвященные теме Кавказа. Более того, автор демонстрирует прямую зависимость первой части собственной поэмы от творчества предшественников.

Вполне очевидно это по отношению к Жуковскому. Сравним: в послании – «...И в сонме их гигант седой, Как туча, Эльбурс двуглавый Ужасною и величавой Там все блистает красотой», в поэме – «...И в их кругу колосс двуглавый...»; у Жуковского – «Там все является очам Великолепие творенья», у Пушкина – «Великолепные картины!»; в тексте 1814-ого года – «...Где изредка одни елени Орла послышав грозный крик, Теснясь в толпу, Шумят ветвями...», в тексте 1822-ого – «Уже приюта между скал Елень испуганный искал; Орлы с утесов подымались И в небесах перекликались...»

Менее прозрачны, но не менее глубоки связи фрагмента поэмы с державинскими строфами. Первое, что воспринимает Пушкин от Державина, - интерес к цветовой гамме. У Державина:

Ты зрел, как ясною порою
Там солнечны лучи, средь льдов,
Средь вод, играя, отражаясь,
Великолепный кажут вид;
Как, в разноцветных рассеваясь
Там брызгах, тонкий дождь горит...

Пушкинский Кавказ по-державински интенсивен в колористическом отношении: «седые, румяные, синие» горы, блистающий «ледяной венец», голубое небо.¹⁰ (Кстати сказать, в послании Жуковского краски представлены куда скупее: «голубым» туманом и «седым» Эльбрусом; они смягчены и не привлекают специального внимания.)

Второй момент, объединяющий Пушкина с Державиным, - мотив горной грозы. И наконец, у того и у другого – необычайная чуткость к акустике: в раннем тексте - «...как, с ребр там страшных гор лиясь, Ревут в мрак бездн сердиты реки; Как с чел их с грохотом снега Падут, лежавши целы веки...» и т.д. В более позднем - весьма близкое: «И вдруг на доли дождь и град Из туч сквозь молний извергались; Волнами роя крутизны, сдвигая камни вековые, Текли потоки дождевые...»

* Художественные тексты Пушкина цитируются по: А.С.Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах.- М., 1960. Тексты Жуковского и Державина приводятся соответственно по: В.А.Жуковский. Стихотворения. Поэмы.. Проза.- М., 1983; Г.Р.Державин. Сочинения. – М., 1985

Сходство ощутимо даже в самом фонетическом рисунке: Пушкин, как бы вослед Державину, оклика старшего мастера, предлагает строки, аллитерированные на *г, р, д, т*.

Таким образом, в примечании к поэме автор удостоверяет литературные источники, которые питали его недостаточно долговременные и широкие личные впечатления о Кавказе, показывает, на какие тексты-предшественники он сознательно опирался в разработке кавказской темы, а заодно и дает сжатый экскурс, посвященный традиции в развитии самой этой темы.

Однако функции пушкинского комментария не исчерпываются решением только данной, локальной задачи. Читатель поэмы, знакомясь с примечанием, невольно соотносил все три текста, и, может быть, в первую очередь соседствующие отрывки из Державина и Жуковского. Оснований для сопоставления было более чем достаточно, начиная с вводной фразы “ты зрел...” и кончая множеством ландшафтных деталей. Но, думается, сравнение должно было неизбежно перейти в противопоставление. Каждый из приводимых фрагментов превосходно иллюстрировал специфические свойства каждого из двух великих лириков, а главное - своеобразие поэтических эпох, ими представляемых.

Одические строфы Державина - квинтэссенция того, что принято называть русским барокко XVIII века: бурное величие образов и насыщенность звуковыми и колористическими эффектами свидетельствуют сами за себя. Но при этом державинские строки далеки от гармонического благозвучия, в них господствует “какофония” - “неровность слога и неправильность языка”, по известному позднейшему пушкинскому определению.¹¹ Чего стоит хотя бы вызывающе антимузыкальные стечения согласных (по-своему, конечно, в высшей степени выразительные) в первой из цитируемых в комментарии строф: “Как с ребр там страшных гор лиясь, Ревут в мрак бездн сердиты реки...” Такой слог на фоне легкого мелодического стиха Жуковского, Батюшкова, Карамзина в 20-е годы XIX века уже воспринимается как первобытный, варварский и абсолютно неприемлем. Не гармонизировало стихи и наличие неточной рифмы (“сизо-янтарна – злато - багряна”), нередкой у Державина, но почти не встречающейся в школе Жуковского, и обилие явно разговорных либо устарелых оборотов (“лежавши целы веки”, “кажут вид” и т.п.), и очевидная неупорядоченность синтаксиса. Напротив, воспроизводимые в пушкинском примечании строки из послания “К Воейкову” типичны не только для творчества Жуковского, но и для всей “школы гармонической точности” и показывают бесспорные ее достоинства: эвфоничность, синтаксическую прозрачность, свободу от чрезмерной тропеизации и присущих оде XVIII столетия архаических элементов. Стихи, которыми написана пушкинская поэма, выявляют куда большую ее зависимость от опыта Жуковского. Эта последняя касается и темы - весь “этнографический” пласт в “Кавказском пленнике” преемственно связан с посланием. Однако не только темы. Например, подобно Жуковскому, Пушкин отказывается от четкой

строфической организации текста и тем самым обретает необходимую для поэмы интонационную раскрепощенность и гибкость.

Но важно и иное: цитируя в примечании как Державина, так и Жуковского, сталкивая их, в тексте поэмы автор демонстрирует возможность осуществить синтез этих, на первый взгляд несовместимых, начал. Комментарий и есть заявка на особую роль поэмы и ее автора в сложнейшем процессе поисков такого синтеза. Между тем, рядом с Пушкиным и вслед за ним, были поэты, которые стремились обрести подобный синтез на принципиально иных основаниях. В их ряду, бесспорно, особое место необходимо отвести Тютчеву.

2

Еще в 1928 году Л.В.Пумпянский отмечал наличие в тютчевской лирике своеобразного “горного “цикла”¹². Действительно, начиная с рубежа 20-30-х годов, в творчестве поэта появляются произведения, непосредственно связанные с темой гор и представляющие собой хрестоматийные образцы романтической лирики: “Утро в горах” (1830), “Снежные горы” (1830), “Альпы” (1830), “Яркий снег сиял в долине...” (1836), “Над виноградными холмами...” (середина 30-х), “Хоть я и свил гнездо в долине...” (1861). Большая часть этих произведений обладает общими признаками. Все они по-тютчевски картинны и лапидарны; во всех - ключевая для понимания основного конфликта цикла оппозиция “гора - долина”; везде - особая статика горного ландшафта, призванная, по-видимому, утвердить мысль о “вечном” и “высшем” начале бытия, но при этом - почти в каждом представлена световая динамика (смена ночи “просветлевшим Востоком”); наконец, в концовке едва ли не каждой из названных пьес - колористический мотив игры солнечного света и лазурного неба с сияющими снежными вершинами:

Лишь высших гор до половины
Туманы покрывают скат,
Как бы воздушные руины
Волшебством созданных палат.
(“Утро в горах”)

...Играют выси ледяные
С лазурью неба огневой.
(“Снежные горы”)

...И блестит в венцах из золота
Вся воскресшая семья!..
(“Альпы”)

Но который век белеет
Там, на высях снеговых?
А заря и ныне сеет

Розы свежие на них!..

(“Яркий снег сиял в долине...”)

Даже в композиции этих пьес чувствуется бесспорное сходство: каждая из них двухчастна, что подчеркивается ясным строфическим делением текста либо на четверостишия, либо на так называемые «мнимые восьмистишия».

Стихотворение “Хоть я и свил гнездо в долине...”, будучи одним из самых значительных произведений “горного” цикла, - этот цикл и замыкает. Хотя мотив возвышенности (холмов, курганов, “голой высоты”) еще не однажды встретится в тютчевской поэзии и после 1861 года, но уже не займет в ней центрального места.

В миниатюре 1861 года сосредоточены по существу все главные атрибуты произведений Тютчева, посвященных теме гор: от основной оппозиции “вершина - долина” до строго выверенной дихотомичности структуры, от романтизированно-христианской установки (порыв “дольного”, смертного человека к Божественному) до характерного колористического финала.

Пожалуй, наиболее близко к данной миниатюре стихотворение середины 30-х годов “Над виноградными холмами...”. В нем также присутствуют и мотив “воздушной струи”, и евангельская ассоциация в двух заключительных стихах: “...И нечто праздничное веет, Как дней воскресных тишина.” Вообще говоря, стихотворение “Хоть я и свил гнездо в долине...” настолько типично для Тютчева, что сама мысль о скрытой в нем реминисцентной структуре может показаться более чем спорной. Однако постановка вопроса о такой структуре, как станет ясно из дальнейшего, вполне правомерна.

Сперва - об очевидном. “Горные” впечатления Тютчева связаны совсем не с Кавказом, а с центральной и южной Европой: Германией, Швейцарией, Италией. Ближайшие по времени относятся к периоду пребывания поэта в Германии и Швейцарии летом - осенью 1860 года. Но Тютчев как русский поэт, укорененный не только в западноевропейской, но и в национальной традиции, не мог игнорировать ее опыт в разработке лирической темы (хотя бы в плане языковом). Такое “двойное гражданство”, существование на стыке двух традиций, говоря тютчевскими словами, “на пороге как бы двойного бытия”, не редкость для многих

* Лирика Тютчева (за исключением особо оговариваемых случаев) цитируется по: Ф.И.Тютчев. Сочинения в двух томах, т. 1. - М., 1984.

произведений поэта. Русская же поэзия, предшествовавшая и современная Тютчеву, в связи с “горной” проблематикой в первую очередь располагала кавказскими панорамами Державина, Жуковского, Пушкина, позднее - в 30-е годы - Лермонтова.

Естественно, что образы северных “финских скал” у Боратынского не могли быть востребованы Тютчевым в силу их категорической

чуждости южным ландшафтам. Для относительной полноты картины укажем и на некоторые стихи Н.М. Языкова, также связанные с изображением и восприятием европейского горного ландшафта и написанные в 40-е годы. Вот довольно типичные образцы языковской лирики:

И тесно и душно мне в области гор -
В глубоких вертепах, в гранитных лощинах;
Я вырос на светлых холмах и равнинах,
Привык побродить, разгуляться мой взор...¹³
(“Элегия”, 1843)

Или - уже в иной “Элегии” того же периода:

В тени громад снеговершинных,
Суровых, каменных громад
Мне тяжело от дум кручинных...¹⁴

Ясно, что эмоциональная реакция на горный пейзаж (“тяжело”, “душно”, “давит” и т.п.) здесь противоположна светлому, подлинно праздничному восприятию гор Тютчевым.

Стихотворение “Хоть я и свил гнездо в долине...”, думается, вполне сознательно соотнесено автором с “кавказской” темой в русской поэзии, прежде всего - с некоторыми фрагментами пушкинской поэмы, а через примечание к ней - и с отрывками из Державина и Жуковского. Очевидна близость в теме и ритмико-интонационной организации всех текстов (четырехстопный ямб с чередованием женских и мужских окончаний), но, безусловно, есть переключки и параллели куда более специфические. Начало второго восьмистишия у Тютчева содержит прямую цитату из “Кавказского пленника”:

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

Перед нами - обобщение ряда элементов из первой части пушкинской поэмы, в первую очередь - почти дословное воспроизведение пушкинской строки из следующего фрагмента:

Смотрел по целым он часам,
Как иногда черкес проворный <...>
Летал по воле скакуна,
К войне заране приучаясь.

Мысль о цитатной природе тютчевской строки нуждается в пояснениях. Пушкинское “Смотрел по целым он часам” служит прелюдией к этнографическому описанию, тогда как у Тютчева - чистый, не отягощенный никакими “местными подробностями” пейзаж. Такое смещение скорее всего связано с контаминацией нескольких мест в поэме, контаминацией, которая обусловлена заданной ситуацией - созерцанием горных вершин: “...Несчастный тихо приподнялся; Кругом обводит слабый взор... И видит: неприступных гор Над ним

воздвигнулась громада”; и еще: “...Вперял он любопытный взор На отдаленные громады Седых, румяных, синих гор.”

Отзвуки приведенных строк из “Пленника” слышны и в начале второго тютчевского восьмистишия. С первой цитатой фактически совпадает эпитет: пушкинское “неприступных” лишь слегка скорректировано Тютчевым на “недоступные”. (Последнее легко объяснить положением созерцателя: внизу, в долине, а не вверху.) Со второй - тождественные рифмы: у Пушкина - “прохлады - громады”, у Тютчева, зеркально, “громады - прохлады”.¹⁵

Но строка из “Кавказского пленника” не могла войти в ограниченный и определенный жанром перечень традиционных лирических формул, ибо она была порождена эпическим сюжетом и оснащена необходимыми содержательными мотивировками: действительно, что еще остается делать Пленнику, как не созерцать часами окружающую его экзотику? Лишенная этих мотивировок, взятая “напрокат”, в “готовом виде”, тютчевская строка “Смотрю по целым я часам...” смотрится в системе всего стихотворения не вполне органично даже с точки зрения здравого смысла: в самом деле, насколько реально “по целым часам” созерцать горные высоты, да еще в ночную и/или предутреннюю пору?

Впрочем, эта строка - самый заметный, но далеко не единственный и даже не самый важный канал связи стихотворения “Хоть я и свил гнездо в долине...” с “Кавказским пленником”. Пушкинский импульс ощутим уже в двух начальных тютчевских строчках: упоминание о свитом “гнезде” окликает не только блистательный “Кавказ” (1829) (ср.: “А там уж и люди гнездятся в горах...”). За ним - и заключительные (акцентированные) строки поэмы: “К ущельям, где гнездились вы, Подъедет спутник без боязни, И возвестят о вашей казни Преданья темные молвы.” Представляется, что намеченная параллель не ограничивается парой Тютчев - Пушкин, она распространяется и на строки из послания “К Воейкову”:

Но там - среди уединенья
Долин, таящихся в горах. -
Гнездятся и балкар, и бах,
И абазех, и камуцинец...

Пушкин явно следует за Жуковским в изображении жизни горцев, входит в диалог с ним в рамках обозначенной традиции. Тютчев же подключается к этому диалогу, но при этом актуализирует не этнографический план, а типичную для собственной философской лирики метафизическую коллизию: человек, оказавшийся лицом к лицу с “целым миром” (Н.Скатов).

Оттенок скрытого диалога, соотнесенности личного духовного бытия с чьим-то иным опытом поддерживается и во втором стихе тютчевской пьесы: “...Но чувствую порой и я...” Примеры использования частицы *и* в подобной функции у Тютчева не единичны: “Есть и в моем

страдальческом застое Часы и дни ужаснее других...” (1865); или: “И в нашей жизни повседневной Бывают радужные сны...” (1859).

В начале стихотворения 1861 года Тютчев, с одной стороны, отсылает к финалу “Кавказского пленника”, с другой - к фрагменту, воспроизведенному Пушкиным в примечании к поэме. Не *мимо* Пушкина, но *сквозь* него - вот формула пути, избранного Тютчевым для усвоения опыта допушкинской поэзии.

Еще Б.Н. Эйхенбаум, отчасти полемизируя с Тыняновым, отмечал огромную роль Жуковского в формировании неповторимой тютчевской интонации: “В поэзии Тютчева наблюдается интересное сочетание традиций русской лирики (Державин и Жуковский), еще осложненное немецким влиянием... “Побежденный” Жуковский с его немецкой ориентацией находит своих продолжателей среди ... боковых линий.”¹⁷ И далее, говоря о восприятии младшим мелодической гармонии старшего, исследователь писал: “Мелодическая роль вопросительной интонации исчерпана была Жуковским. Зато восклицательная интонация часто слагается у Тютчева в мелодическую систему.”¹⁸ Правота этого суждения может быть превосходно проиллюстрирована и стихотворением “Хоть я и свил гнездо в долине...”. В первой его части - несколько ритмических волн, подчеркнутых анафорическим повтором частицы *как*, на которую падает внесхемное ударение:

Хоть я и свил гнездо в долине,
Но чувствую порой и я,
Как животворно на вершине
Бежит воздушная струя, -
Как рвется из густого слоя,
Как жаждет горних наша грудь,
Как все удушливо-земное
Она хотела б оттолкнуть!

Причем здесь - тонкость, показывающая филигранность тютчевской работы со словом. Первое *как* – элемент сугубо служебный, но каждый последующий повтор все более отдаляет слово от функции союза и приближает к значению восклицательной частицы. Постепенность этой трансформации обеспечивается пятым стихом, занимающим срединную позицию в восьмистишии и имеющим двойственную интонационную природу: он может восприниматься и в качестве однородного придаточного, связанного с предшествующей конструкцией, и в качестве самостоятельной структуры. Последние строки первой строфы знаменуют окончательное перерождение *как* в маркера восклицательной интонации, что тонко оттенено ее отголоском, проникающим во вторую половину пьесы: “...Какие росы и прохлады Оттуда с шумом льются к нам!” Сам звуковой строй тютчевских строк - с умеренным преобладанием сонорных и звонких над глухими, с неброскими аллитерациями и ассонансами, с единичными переносами и отчетливостью синтаксического рисунка - восходит к культуре “школы

гармонической точности”, отцом-основателем которой в русской поэзии был В.А. Жуковский.

Реминисцентная структура стихотворения “Хоть я и свил гнездо в долине...” осложняется органическим привлечением элементов, которые восходят к “кавказским” строфам оды Державина. Воздействие последнего ощутимо уже в первой части тютчевской миниатюры: здесь оно проявляется и в использовании характерного для поэта XVIII века составного прилагательного (“удушливо-земное”)¹⁹, и в анафорически повторяющихся конструкциях с *как*:

...Как с ребр там страшных гор лиясь,
Ревут в мрак бездн сердиты реки;
Как с чел их с грохотом снега
Падут, лежавши целы веки;
Как серны, вниз склонив рога,
Зрят в мгле спокойно под собою
Рожденье молний и громов .

И далее:

Как, в разноцветных рассеваясь
Там брызгах, тонкий дождь горит;
Как глыба там сизо-янтарна,
Навесясь, смотрит в темный бор...

Тютчев как будто “цитирует” сам синтаксический строй державинских строф (другое дело, что по сравнению с однообразной, «механической» интонацией оды тютчевская анафора поражает игрой оттенков и полутонов, о чем уже было сказано).

Однако особенно прочны связи с державинской поэтикой у второго тютчевского восьмистишия. Как и Державин, Тютчев сосредоточивает внимание на акустических и колористических свойствах горного ландшафта, причем одинакова и последовательность характеристик: сначала - звук, потом - цвет. Пушкин, напротив, в поэме располагает эти сферы скорее “по Жуковскому”, у которого зрительные впечатления предшествуют слуховым. Подобно Державину, Тютчев связывает акустические эффекты с водной стихией, а колористические - с игрою солнечных бликов на горных вершинах: “Вдруг просветлеют огнецветно Их непорочные снега...” В “зубовской” оде о том же: “...Рам солнечны лучи, средь льдов, Средь вод, играя, отражаясь, Великолепный кажут вид...”

Но Тютчев, работающий с малой формой, не столько редуцирует, сколько до предела уплотняет, утяжеляет державинско-пушкинские темы: то, чему в многословной оде (и в эпизоде поэмы) отведены десятки строк, в миниатюре сжато до лаконических формулировок. Так, тютчевские “огнецветные” снега обобщают и развернутый колористический ряд Державина (“разноцветные” брызги дождя, “сизо-янтарная” глыба, “злато-багряная” заря) и цветовую гамму из “Кавказского пленника” (“седые”, “румяные” и “синие” вершины гор). В тютчевских строфах не просто сконцентрированы державинские приемы и образы, они как бы

очищены от чрезмерности, гармонизированы и уравновешены, ибо соединены с мелодическими принципами школы Жуковского. Иначе говоря, в миниатюре Тютчева воплощен иной, глубоко отличный от пушкинского вариант синтеза тех тенденций в русской поэтической традиции, которые были связаны с творческой практикой Державина и Жуковского. Это синтез, открывающий дорогу к универсальному стилю, но осуществляемый нб в лиро-эпических формах байронической поэмы, а на предельно тесной площадке лирико-философской миниатюры.

В середине 50-х годов XIX века вышла в свет биографическая книга П.В. Анненкова о Пушкине. Она почти наверняка была прочитана Тютчевым (хотя бы в силу личного знакомства последнего с автором). Анненков в частности писал: “Байрон был указателем пути, открывавшим ему (Пушкину. - И.Н.) весьма дальнюю дорогу и выведшим его из того французского направления, под которым он находился в первые года своей деятельности... ближайшая причина байроновского влияния на Пушкина состояла в том, что он один мог ему представить современный образец творчества. По-немецки Пушкин не читал или читал тяжело; перевес оставался на стороне британского лирика.”²⁰ Тем не менее немецкое влияние проникает в русскую словесность не только с середины века, когда оно становится одним из определяющих факторов интеллектуальной жизни и идейной борьбы, но и в первые его десятилетия. Прежде всего проводником этого влияния оказывается Жуковский, о чем красноречиво писал, например, Боратынский:

...И правду без затей сказать тебе пора:
Пристала к Музам их Немецких Муз хандра.
Жуковский виноват: он первый между нами
Вошел в содружество с германскими певцами
И стал передавать, забывши Божий страх,
Жизнехуленья их в пленительных стихах.
Прости ему Господь!..²¹

(“Богдановичу”, 1824)

Наиболее мощное воздействие немецкой романтической поэзии и философии в 20-30-е годы испытал на себе именно Тютчев, знавший то и другое, что называется, из первых уст. Синтез разнонаправленных тенденций, о котором мечтала русская поэзия этого времени, достигается Тютчевым не в английском (байроническом) варианте, но именно в “немецком”, связанном не с остротой и занимательностью сюжета, а с напряженной философичностью в границах малой формы - фрагмента и миниатюры. Но достижение такого синтеза оказалось возможным для Тютчева не через пассивное игнорирование художественного опыта пушкинской поэмы, как полагал Л.В. Пумпянский²², а через самое непосредственное усвоение этого опыта.

Реминисцентное поле тютчевской пьесы не может быть представлено с необходимой полнотой без привлечения еще одного важного для поэта имени. Речь идет о Карамзине. Если вопрос о связях поэзии Тютчева с творчеством Державина, Жуковского или Пушкина рассматривался во многих, приуем имеющих фундаментеальное значение, работах, то проблема “Тютчев и Карамзин” сегодня остаётся малоизученной. И здесь следует напомнить общеизвестное: что Карамзин - одна из ключевых фигур в литературном процессе рубежа веков; что упоминание о нем неоднократно встречается в связи с Тютчевым на страницах погодинского дневника²³; что поэт был лично и близко знаком со вдовой и детьми великого историографа; что в 1866 году, к столетию со дня рождения Карамзина, Тютчев написал проникновенные стихи, в которых дал высочайшие оценки личности и деятельности юбиляра; наконец, что в год создания миниатюры “Хоть я и свил гнездо в долине...” Тютчев ввел имя Карамзина в весьма тесный круг избранных, “незабвенно-дорогих” имен:

Нет отклика на голос, их зовущий,
Но в светлый праздник ваших имен
Кому ж они не близки, не присущи -
Жуковский, Пушкин, Карамзин!..

(“На юбилей князя П.А.Вяземского”, 1861)

Карамзин в качестве исторического мыслителя несомненно повлиял на Тютчева - автора “декабристского” стихотворения “Вас развратило Самовластье...”, на последовательные монархические убеждения поэта. Однако не только историософия, но и натурфилософские впечатления Карамзина не прошли для Тютчева бесследно. В первую очередь они отразились на тютчевском горном цикле, в котором обнаруживается ряд выразительных соответствий с фрагментами “Писем русского путешественника”.²⁴ Имеем в виду те страницы произведения, которые посвящены впечатлениям повествователя от Альпийских гор.

Впервые опубликованные (не в полном объеме) еще в 1791-1792 годах, “Письма” затем неоднократно выходили в свет в составе собраний сочинений писателя. Последний раз - в 1820 году, то есть в период самого активного усвоения студентом Тютчевым опыта русской литературы. Трудно усомниться в том, что сентиментальная карамзинская проза была известна Тютчеву еще до его отъезда из России. Косвенные же свидетельства пристального внимания Тютчева к “Письмам” - в позднейшей эпистоле, адресованной жене: “Твои рассуждения о письмах Карамзина (недавно прочитанных Эрнестиной Федоровной. - И.Н.) доставили мне такое удовольствие, что третьего дня, отправляясь в Лесной к Вяземскому, я взял с собою твое письмо, чтобы он его прочел.”

Воздействие карамзинской прозы ощущается в “горных” пейзажах Тютчева еще 30-х годов. Иногда речь может идти едва ли не о дословных совпадениях. Так, в записи от 12 августа говорится: “Сестры-прелестницы! Я хотел бы счастливою чертою пера изобразить красоту вашу... хотел бы сравнить бело-румяные щеки ваши с чистым снегом

высоких гор, когда восходящее солнце сыплет на него алые розы...”. Весьма близко к процитированному пассажиру окончание тютчевской пьесы середины 30-х “Яркий снег сиял в долине...”: “Но который век белеет Там, на высях снеговых? А заря и ныне сеет Розы свежие на них!..” Сходство усиливается, если учесть, например, и такое наблюдение Карамзина о неприступных горных вершинах: “...здесь, смотря на хребты каменных твердынь, ледяными цепями скованных и осыпанных снегом, на котором столетия оставляют едва приметные следы, забывает он (смертный. - И.Н.) время.”)

Куда более глубоки и существенны связи с карамзинскими размышлениями другого тютчевского стихотворения того же периода - “Над виноградными холмами...”. Современные комментаторы сообщают, что на обороте его автографа - “прозаическая пейзажная зарисовка: описаны чистое небо, горы, облака, розы, радуга, блестящая зелень... солнечный свет - детали пейзажа, входящие в разные стихотворения, в том числе и в стих. “Над виноградными холмами...”. И далее, приведя отзыв С. Дудышкина (“Мотив не новый, но он именно потому и дорог нам, что мы знакомы с ним давно, что помним его еще со времени лучшего из наших поэтов.”), указывают, что “рецензент имеет в виду художественный опыт романтика Жуковского с его поэтически-религиозными настроениями”²⁶. никоим образом не оспаривая правомочности предложенной параллели (Тютчев - Жуковский), все - таки скажем, что не меньшие основания считаться прямой предшественницей тютчевской картины есть и у прозы Карамзина. И дело не только в общности темы (описание Альп), хотя и этот фактор не стоит сбрасывать со счетов.

Выше уже было отмечено сходство концовок в тютчевских “горных” миниатюрах. Вообще говоря, мотив сияния снежных вершин в солнечных либо лунных лучах почти ритуально воспроизводится в русской поэзии начала XIX века - от хрестоматийного лермонтовского “...Под ним Казбек, как грань алмаза, Снегами вечными сиял” до периферийного “...И вековые льды горят Небесной радуги огнями” из послания Ивана Козлова “К другу В.А.Жуковскому” (1822). Но в “горном” цикле Тютчева есть специфика: сияние, блеск и игра тютчевских гор с огневой лазурью показаны автором как некое остановленное мгновение мировой жизни. Уже в раннем стихотворении “Утро в горах” само название сигнализирует о временной характеристике. Не забывает сказать о времени Тютчев и в подавляющем большинстве иных произведений этого ряда: в “Альпах” - о “лазурном сумраке ночи” и близящемся рассвете, в “Снежных горах” - о “мгле полуденной”, в “Над виноградными холмами...” - о предвечерье (через упоминание о “померкшей реке”) и т.п. По существу связанная с темой гор лирика Тютчева представляет весь суточный круг. Такая фиксация внимания на конкретном моменте, с одной стороны, способствует возникновению эффекта картинности, а с другой - до предела усиливает чувство вечности, воплощенной в этих вознесшихся над дольным миром

твердых. Вот этот романтически-философский (метафизический) аспект восприятия альпийских высей и сближает максимально стихи Тютчева со страницами карамзинских “Писем русского путешественника”.

Фрагменты «Писем», посвященные “Альпам”, являют собой ярчайший пример лирической прозы. Приведем следующее место, например, вполне представимое в своде поздних тургеневских миниатюр: “Светлый месяц взошел над долиною. Я сижу на мягкой мураве и смотрю, как свет его разливается по горам, осребряет гранитные скалы, возвышает густую зелень

сосен и блистает на вершине Юнгферы, одной из высочайших Альпийских гор, вечным льдом покрытой. Два снежных холма, девическим грудям подобные, составляют ее корону.

Ничто смертное к ним не прикасалось; самые бури не могут до них возноситься; одни солнечные и лунные лучи лобызают их нежную округлость; вечное безмолвие царствует вокруг их - здесь конец земного творения!.. Я смотрю и не вижу выхода из сей узкой долины.” О лирической наполненности свидетельствует многое: и безусловная доминанция субъективного восприятия, и высокая степень тропеизации текста, и наличие подчеркнутой символической оппозиции “гора - долина”, и элементы частой для лирической пьесы кольцевой композиции, и присутствие своеобразных ритмически выверенных повторов (“...осребряет гранитные скалы, возвышает густую зелень сосен и блистает на вершине Юнгферы...”). Такие картины и описания неизбежно привлекали особое внимание еще и потому, что существовали на фоне спокойного, погруженного в детализацию методического повествования, которое в целом определяло художественный строй “Писем”.

Переключки Тютчева с Карамзиным многочисленны и системны: они касаются и общей метафизической установки, и мотивной сферы, и словаря. Сравним: у Карамзина - “нежная округлость” горы и - ниже: “...сижу теперь на бугре и смотрю на скопище вечных снегов. Здесь (...) запасная хранилища природы, хранилища, из которой она во время засухи черпает воду для освежения жаждущей земли.” У Тютчева - оба образа

* Тексты «Писем русского путешественника» приводятся по: Н.М. Карамзин. Сочинения в двух томах, т. 1. – Л., 1984.

совмещены в концовке первого восьмистишия: “Взор... видит на краю вершины Круглообразный светлый храм.” В прозе - мысль о несовместимости вечного, горнего и смертного, суетного: “Ничто смертное к ним не прикасалось...”; и еще: “Все земные попечения, все заботы, все мысли и чувства, унижающие благородное существо человека, остаются в долине... Здесь смертный чувствует свое высокое определение, забывает земное отечество и делается гражданином вселенной...” В стихотворении “Над виноградными холмами...” карамзинское свернуто до четырех строк:

Там, в горнем неземном жилище,
Где смертной жизни места нет,
И легче и пустынно-чище
Струя воздушная течет.

Мотив “воздушной струи” тоже можно соотнести с прозой Карамзина. Путешественник делится впечатлениями после предпринятого восхождения: “Чувство усталости исчезло, силы мои возобновились, дыхание мое стало легко и свободно...” Наконец, и финал тютчевской миниатюры бесспорно связан с карамзинской метафизикой: обоими авторами горные вершины воспринимаются как последняя из имеющихся в природе ступень на пути у Божественному Абсолюту, место и момент встречи Творца и Творения. Вот фрагмент из прозы: “Если мне когда -нибудь наскучит свет; если сердце мое когда-нибудь умрет всем радостям общежития, если не будет для него ни одного сочувствующего сердца, то я удалюсь в эту пустыню, которую сама натура оградила высокими стенами, неприступными для пороков, - и где все, все забыть можно, кроме Бога и натуры...” И ниже : “...здесь в благоговейном ужасе трепещет сердце его, когда он помышляет о той всемогущей руке, которая вознесла к небесам сии громады...” У Тютчева - практически о том же:

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

В этом контексте даже начальный стих Тютчева невольно воспринимается с учетом неоднократных упоминаний в “Письмах” о виноградных “склонах” и “садах”.

Конечно же, усвоение и привлечение образов и мотивов карамзинской прозы носит у Тютчева подлинно творческий характер. Стихотворение “Над виноградными холмами...” перекликается не с каким-то отдельным фрагментом “Писем”; оно освобождено полностью от элементов этнографических, которыми насыщены альпийские впечатления путешественника, в нем не просматриваются руссоистские темы, о которых не забывает повествователь. Но, пожалуй, главное отличие - в трактовке самого Абсолюта: у Карамзина речь идет скорее о Боге Ветхого Завета, строителе и создателе тварного мира. Вот отчетливый (не единственный) сигнал об этом: “Я преклонил колена, устремил взор свой на небо и принес в жертву сердечное моление - тому, кто в сих гранитах и снегах запечатлел столь явственно свое всемогущество, свое величие, свою вечность!..”. В тютчевской миниатюре финальные строки, разумеется, порождены новозаветной ассоциацией.

Как уже отмечалось, впервые о существовании «горного» цикла в поэзии Тютчева сказал Л.В. Пумпянский в статье 1928 года. Исследователь связывал стихи этого ряда с учением Шеллинга. Несмотря на зоркость основного посыла, мысль Пумпянского, на наш взгляд,

нуждается в уточнениях: влияние Шеллинга не исключает и поисков “русских корней” той или иной тютчевской пьесы. Тезис об олимпийстве, об античных основах “романтической космогонии” правомочен лишь в отношении части тютчевских произведений, входящих в этот несобранный цикл. Его основу составляют следующие тексты: “Утро в горах”, “Снежные горы”, “Альпы”, “Яркий снег сиял в долине...”, “Над виноградными холмами...”, “Хоть я и свил гнездо в долине...”, наконец, “Утихла биза... легче дышит...” (1864). Впрочем, последнее из названных не всецело относится к структуре данного цикла, а находится в точке пересечения двух рядов - “альпийского” и “денисьевского”. Для всех этих произведений характерны общие признаки, системное присутствие которых было указано ранее и которые обеспечивают необычайное внутреннее единство, называемое нами тютчевским несобранным циклом. Единство это не только внешнее, «статическое»: оно затрагивает самые разные ярусы и не способно существовать без центральной динамически развивающейся лирико-философской темы. “Утро в горах” - подступ к ней, своего рода визитная карточка, “заставка” для последующего. В начальном звене цикла - господство сугубо пейзажного начала, это зарисовка, “картинка” (если воспользоваться некрасовским определением ряда тютчевских миниатюр), в которой пока еще минимизирована сложнейшая религиозно-философская проблематика, составляющая ядро более поздних произведений. В двух других текстах 1830 года ситуация резко усложняется. Перед нами два контрастных варианта в разработке “античной” версии темы: в “Снежных горах” - полдневная пора, “дольний мир”, показанный в разгар знойного дня в состоянии конфронтации с игрой “ледяных высей”:

...Горе, как божества родные,
Над издыхающей землей
Играют выси ледяные
С лазурью неба огневой.

Сравнение снежных вершин с “божествами” (во множественном числе!) маркирует связь финала с античными представлениями. В “Альпах”, напротив, представлен своеобразный негатив картины, запечатленной в “Снежных горах”: дремлющие Альпы, “помертвелыми очами” глядящие - сверху вниз - на ночной заколдованный мир. Наблюдатель во всех начальных фрагментах цикла прямо не обозначен. Это вполне естественно: для языческого миропонимания взаимоотношения неба и земли надмирны и разворачиваются как бы независимо от наблюдающего за ними человека.

Иное - в трех заключительных пьесах. В первой из них (“Над виноградными холмами...”) уже представлен наблюдатель, хотя он пока еще предельно абстрактен: “Взор постепенно из долины, Подъемлясь, всходит к высотам...” Не конкретное лицо, даже не отвлеченное “человеческое я”, а - метонимически - “взор”. Вместе с появлением созерцателя меняется и облик художественного пространства: смягчается конфликт между горным и дольным, человеческий взгляд объединяет их

в общей панораме мировой жизни. Но главное - возникает ранее отсутствовавшая отсылка к новозаветным реалиям - "дней воскресных тишина". Тенденции, намеченные в данной миниатюре, еще более наглядны в стихах, написанных спустя четверть века. В стихотворении "Хоть я и свил гнездо в долине..." есть уже конкретизированное авторское я, а евангельская ассоциация из подчиненного элемента сравнения трансформируется в нечто самоценное и непосредственно воспринимаемое: "По ним проходит незаметно Небесных ангелов нога!.." Спустя три года, в тяжелейшем для себя 1864-ом, Тютчев еще раз обратится к альпийской теме, где, кажется, в последний раз свяжет светоносность горной вершины с мотивом Нового Завета:

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

Но эта строфа из стихотворения "Утихла биза..." будет трагически соотнесена с пронзительным финалом, в котором воплощается утопичность, невозможность для живой, страдающей души остаться в гармоническом согласии с сиянием горных высей:

Здесь сердце так бы все забыло,
Забыло б муку всю свою,
Когда бы там - в родном краю -
Одной могилой меньше было.

По существу, весь драматизм тютчевской концовки становится очевиден и получает дополнительную философскую перспективу при соотнесении ее не только с биографическими обстоятельствами 1864 года (смерть Е.А. Денисьевой), но и с метафизической проблематикой «горного» цикла.

Отметим важную закономерность: в рамках этого цикла рост личного начала сопровождается все более рельефным, настойчивым обращением поэта к евангельским темам и ассоциациям. То, что этот процесс не случаен, подтверждается и при анализе некоторых иных циклов Тютчева: "ночного", цикла о "русском космосе", денисьевского²⁷. Развитие каждого из них во времени характеризуется неуклонным укрупнением человеческого я и, соответственно, все большей "христианизацией" поздних фрагментов. От "родных божеств", завсегдатаев Олимпа, до "небесных ангелов" - таков вектор тютчевской мысли в "альпийском" цикле.

4

Вопрос о тютчевских несобранных циклах органически связан с проблемой "дублетов". Действительно, без многочисленных и акцентируемых самим автором совпадений или соответствий, затрагивающих разные структурно-семантические уровни, объединение лирических пьес в циклические ряды было бы невозможно в принципе. Однако сходство не означает тождества; как раз наоборот: именно

внимание к малозаметным отличиям между текстами позволяет проследить эволюцию тютчевской мысли. Уже было сказано, что наиболее близкие отношения в границах горного цикла существуют между стихотворениями “Над виноградными холмами...” и “Хоть я и свил гнездо в долине...”. Их роднит очень многое: от ситуации до словаря, от мотивной сферы до особенностей построения. Роднит их, с нашей точки зрения, и связь с “Письмами русского путешественника”. Собственно, соответствия, отмеченные ранее относительно текста 1836 года, распространяются и на более поздний: от мотива воздушной струи до оппозиции “гора - долина”, от ощущения ущербности смертного, “удушливо-земного” существования до восприятия сияющих горных высей как святых и “непорочных”. Но есть и очень важное разграничение. Пожалуй, единственный раз на протяжении всего цикла в миниатюре 1861 года воплощен момент встречного движения - Божий мир отвечает на страстный порыв “дольного” человека к небу. Уточним: в стихотворении “Над виноградными холмами...” также речь идет о единстве двух начал, но направленность движения в пьесе середины 30-х годов была линейна - снизу вверх: от долины до “горного, неземного жилища”. Даже звук взлетает “туда”, где нет места смертной жизни, но не знает обратного пути.

Принципиально другое - в стихах 1861 года. Несмотря на недоступность громад, они даруют человеку “росы” и “прохлады”; не только я рвется к высшему миру, но и высший мир отзывается на “голос родственный” человеческой души. Отсюда - и форсированная восклицательная интонация, доминирующая в стихотворении “Хоть я и свил гнездо в долине...” и воплощающая особую эмоциональную приподнятость, вызванную чувством этого единения.

Реминисцентная структура стихотворения Тютчева “Хоть я и свил гнездо в долине...” необычайно сложна. Даже в своей “русской” части она включает в себя апелляции к творчеству Державина и Карамзина, Жуковского и Пушкина. Изучение этой структуры обнаруживает, что “цитирующий” Тютчев нередко имеет дело не с отдельными претекстами, не с конкретными авторами, а с целыми течениями и темами в истории национальной литературы. В миниатюре сопрягаются и “альпийские”, и “кавказские” мотивы. Но в сознании поэта такого рода темы не обобщенно-безличны, а в высокой степени структурированы. Иными словами, Тютчев отдает себе отчет, когда, кем и что именно было вложено в разработку интересующей его проблемы и дифференцированно подходит к этим «вкладам». Один из младших современников поэта С.М. Волконский размышлял: “Тютчев был представитель истинной и изысканной культуры (...) все, даже самое мимолетное, самое дальнее, теряется корнями в недоступных глубинах лично пережитого (...) повторяю, Тютчев самое культурное явление в нашей поэзии!”²⁸ Неразгаданность тютчевской поэзии людьми XIX века, может быть, в первую очередь объясняется неразгаданностью того типа синтеза, который был предложен Тютчевым. Это - универсализм малых

форм, причем затрагивает он не только область жанра (именно в преодолении жанровой рубрикации, сковывающей и ограничивающей, смысл пушкинских поисков), но и сферу индивидуальных стилей. На площадке лирической шестнадцатистроичной пьесы Тютчев мог синтезировать столь различные художественные тенденции, как барочная ода и сентиментально - романтическая проза XVIII века, элегический романтизм Жуковского и элементы байронической поэмы Пушкина. Сложность данной структуры усугубляется еще и тем, что - в условиях несобранного цикла - ее частью неизбежно становятся автореминисценции, исключительная роль которых составляет и сегодня малоисследованную проблему в изучении русской лирики XIX века.

Примечания

1. П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. - М., 1984, с. 111.
2. Вяземский в частности писал: "Содержание настоящей повести просто и, может быть, слишком естественно: для читателя ее много занимательного в описании, но мало в действии. Жаль, что автор не приложил более изобретения в драматической части своей поэмы: она была бы полнее и оживленнее." // П. А. Вяземский. Сочинения (в 2 томах), т. 2. Литературно-критические очерки. - М., 1982, с. 45 - 46.
3. А. С. Пушкин. Мысли о литературе. - М., 1988, с. 401.
4. П. А. Вяземский. Указ. соч., с. 47, 45.
5. Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. - М., 1950, с. 34.
6. П. В. Анненков. Указ. соч., с. 111.
7. Цит. по: В. Кулешов. Жизнь и творчество А. С. Пушкина. - М., 1987, с. 126.
8. В. Кулешов. Указ. соч., с. 126.
9. Там же.
10. Л. В. Пумпянский указывал: "Остается неясным, почему Пушкин не воспринял наследия великолепного колористического барокко державинской школы." // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. - М., 2000, с. 243. Соглашаясь в целом с этим суждением выдающегося ученого, все же отметим, что следы державинского колоризма в творчестве Пушкина, безусловно, присутствуют.
11. А. С. Пушкин. О литературе. - М., 1977, с. 45.
12. Л. В. Пумпянский. Указ. соч., с. 222. В фундаментальной для тютчеведения прошлого века работе говорится: "Около десяти раз, по крайней мере, трактована любимая тема Тютчева: недоступные вершины. В мифологии его они играют роль сияющих блаженных божеств, почти освобожденных от темного родового наследия, следы которого романтическая космогония... видела в истории всей природы."

13. Н. М. Языков. Сочинения. - Л., 1982, с. 193.

14. Там же.

15. Единственное различие - смена третьего лица на первое (*он* на *я*), но оно неизбежно при переключении объективно-повествовательного плана на субъективно-лирический.

16. Воспроизведение пушкинского “Смотрел по целым он часам” недостаточно объяснить только указанием на общую поэтическую фразеологию эпохи, хотя такого рода совпадения между тютчевской лирикой и текстом “Кавказского пленника” тоже имеются. Например, в поэме: “Снедая слезы в тишине, Тогда рассеянный, унылый Перед собою, как во сне, Я вижу образ вечно милый; Его зову, к нему стремлюсь, Молчу, не вижу, не внимаю...” А вот - в лирической миниатюре: “Еще томлюсь тоской желаний, Еще стремлюсь к тебе душой - И в сумраке воспоминаний Еще ловлю я образ твой... Твой милый образ, незабвенный, Он предо мной везде, всегда...” И общность ситуации (память о бывшей возлюбленной), и близость в лексике, и сходство в просодии очевидны. Но вывод о непосредственной зависимости тютчевских строк от фрагмента поэмы выглядел бы по меньшей мере опрометчивым, ибо перечисленные признаки характеризуют русскую любовную элегию начала века в целом. Так, у Батюшкова читаем: “Моей пастушки несравненной Я помню весь наряд простой, И образ милый, незабвенный Повсюду странствует со мной.” (“Мой гений”, 1815). У Жуковского: “Во всех природы красотах Твой милый образ я встречаю...” (“Песня”, 1808). В несколько иной интонировке примерно то же и у Боратынского: “Напрасно я на память приводил И милый образ твой, и прежние мечтанья...” (“Признание”, 1828, 1834). Примеры в этом ряду умножаются безо всяких затруднений, ибо однородность романтико-элегического словаря и ограниченность метрического репертуара провоцировали такие совпадения, более того, делали их практически неизбежными.

17. Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. - Л., 1969, с. 395.

18. Там же, с. 402.

19. О “двойных” эпитетах Тютчева, восходящих в русской традиции к Державину, писали многие. См. в частности: А. В. Чичерин. Очерки по истории русского литературного стиля. - М., 1977, с. 395.

20. П. В. Анненков. Указ. соч., с. 112.

21. Е. А. Баратынский. Стихотворения. - Новосибирск, 1979, с. 47.

22. Исследователь писал: “То обновление классической поэзии, которое Пушкин совершил, введя ее в союз с новым для нее миром сюжета... и превратив ее в повествовательную поэзию, Тютчева не коснулось.” // Л. В. Пумпянский. Указ. соч., с. 256.

23. Так, 17 июля 1821 года Погодин отмечает: “Ходил пешком к Тютчеву... говорил с ним о Карамзине, о характере Иоанна IV, о

рассуждении, напечатанном в “Вест<нике> Евр<опы>”...” // “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 12.

24. О влиянии «Писем» на развитие русской лирики уже обращали внимание. Так, В.Э. Вацуро в заметке «Стихи Лермонтова и проза Карамзина» отмечал: «Два, а то и три десятилетия «Письма...» Карамзина были для русских читателей школой чувств, а для писателей – образцом психологической прозы... Они входили в читательское сознание путями, иной раз неожиданными, - формулой, наблюдением, эпизодом, рассуждением, отпечатлевшимся в памяти и всплывающим через много лет в произведении на иную тему и вышедшим из-под пера писателя, зачастую весьма далекого от Карамзина.» // «Русская речь», 1989, № 5, с. 20.

25. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2. Письма. - М., 1984, с. 163.

26. Цит. по: Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма (в 6 томах), т. 1. - М., 2002, с. 415.

27. См. об этом в нашей работе: Игорь Непомнящий. “О, нашей мысли обольщенье...” О лирике Ф. И. Тютчева. - Брянск, 2002, с. 14 - 71.

28. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2, с. 165 - 166.



Стихотворение Ф.И. Тютчева “Не раз ты слышала признание...” в свете реминисцентной поэтики

1

Это стихотворение обычно не привлекает специального исследовательского внимания. Написанное в 1851 году, в самом начале “любви последней, зари вечерней”, оно находится на периферии “денисьевского” цикла и кажется начисто лишенным того драматического потенциала, который характеризует этот цикл в целом как феномен русской любовной лирики XIX века.

Напомним его:

Не раз ты слышала признание:
“Не стою я любви твоей”.
Пускай мое она создание -
Но как я беден перед ней...

Перед любовью твоею
Мне больно вспомнить о себе -
Стою, молчу, благоговею
И поклоняюсь тебе...

Когда, порой, так умиленно,
С такою верой и мольбой
Невольно клонишь ты колено
Пред колыбелью дорогой,

Где спит *она* - твое рождение -
Твой безымянный херувим, -
Пойми ж и ты мое смирение
Пред сердцем любящим твоим.

Поводом к написанию миниатюры, как известно, послужило рождение старшей дочери Денисьевой и Тютчева Елены. С этим связан едва ли не единственный дискуссионный момент в истолковании тютчевского текста. Момент этот касается именно биографического комментария: означает ли выражение “безымянный херувим”, что стихи были созданы еще до крещения ребенка (Е.П. Казанович)¹, или же оно указывает на то, что младенец родился вне освященного церковью брака, как полагал Г.И. Чулков.²

Между тем биографический комментарий - при всей его важности - в зрелой лирике Тютчева не способен подменить собой комментария

эстетического и культурологического. Внешняя прозрачность и “понятность” тютчевского слова то и дело оборачивается непредвиденной сложностью, парадоксальностью и глубиной. На первый взгляд произведение это абсолютно традиционно: оно состоит из четырех катренов с регулярным чередованием женских и мужских окончаний; тютчевские рифмы подчеркнуто скромны и обиходны, иной раз до небрежности (себе - тебе); последовательно, без каких-либо искусно продуманных отступлений и колебаний, соблюден четырехстопный ямб - наиболее высокочастотный размер во всей русской лирике XIX столетия. Наконец, перед нами типичный для Тютчева вариант симметричной структуры, части которой равны по объему (по восемь стихов в каждой). Стихотворение действительно напоминает собой дневниковую запись или же частное письмо, обращенное к любимому человеку и ни в коей мере не претендующее на публичность.

Однако при более детальном изучении данной структуры обнаруживается немало любопытного. Так, эта миниатюра, пожалуй, единственное из “денисьевских” стихотворений начала 50-х, в котором очевиден конкретный биографический импульс, причем важно, что введенный во вторую часть мотив материнской любви больше в границах любовной лирики Тютчева мы не встретим. Само по себе сопоставление любви “героя” к “героине”, с одной стороны, и материнского умиления, веры и мольбы - с другой, выглядит на фоне тютчевской поэзии весьма непривычно.

В стихотворении разворачивается очень сложная, филигранная и многоплановая работа с местоимениями. Их концентрация в рамках текста чрезвычайна: личные и притяжательные формы присутствуют в двенадцати строках из шестнадцати, причем в первом и втором катренах они вообще в каждом стихе (за исключением седьмого). Важно и то, что местоимения, образующие зону “героя” (я, мое, я, мне, мое), даже в количественном выражении резко, почти вдвое, уступают группе, оформляющей полюс “героини”, характеризующей ее чувства (ты, твоей, твоею, тебе, ты, твое, твой, ты, твоим). Уже здесь в известной мере моделируется одна из ключевых психологических оппозиций всего цикла: предельное самоумаление *его* (смиренье) и столь же максимальное возвышение, почти обожествление, *ее*.

В системе местоимений доминируют формы первого и второго лица, тем рельефнее на их фоне выделяется местоимение *она* в зачине и концовке произведения. Его реальное семантическое наполнение, разумеется, абсолютно различно: в первом случае *она* указывает на любовь Денисьевой, во втором, выделенное авторским курсивом, замещает имя неназванного младенца, “безымянного херувима”. Причем тютчевский курсив, по - видимому, вызван не только потребностью преодолеть определенную стилистическую неловкость (ведь местоимение указывает на объект, ранее не поименованный), он еще и фокусирует читательское внимание на крайне важной параллели “созданье” - “рожденье”: в начале миниатюры - “Пускай мое она созданье”, в конце -

“...Где спит она - твое рождение...”. “Создание” и “рождение” в данном случае безусловно поляризованы, они оппонируют друг другу как отстраненно конструируемое, “рукотворное” - естественному, органическому, природно-материнскому.

Очень интересна и следующая малозаметная перекличка между частями тютчевской миниатюры. Уже первая ее строка сигнализирует о некой повторяющейся ситуации (не раз...). Но и в начале второй части - нечто близкое: “Когда, порой, так умиленно...”. Наречие “порой”, к тому же акцентированное за счет обособления, также предусматривает определенную периодичность той картины, которая представлена в третьем-четвертом катренах: мать, склоняющаяся над колыбелью младенца. Речь, следовательно, идет не о частном, единичном случае, но о ситуации обобщенной, за которой легко угадывается новозаветный символ Богородицы, склонившейся над колыбелью Иисуса.³ То, что евангельская проекция не навязана тексту, а вырастает из самой его структуры, доказывается и бесспорным господством специфической церковной, христианизированной лексики: “благоговею”, “поклоняюсь тебе”, “умиленно”, “вера”, “мольба”, “безымянный херувим”, наконец, венчающее миниатюру “любящее сердце”. Весьма выразителен и фонетический рисунок текста - особенно его второй половины: аллитерация на **к, л, н** пронизывает третью строфу (*умиленно, неволью, клонишь, колено, колыбелью*); на **м, н** - четвертую (*безымянный херувим, прими, мое смирение, сердцем любящим твоим*). Превосходство сонорных как будто воспроизводит плавную, кантиленную мелодию материнской колыбельной, звучащей над младенцем.

Однако наши представления о построении тютчевской пьесы будут неполными, если проигнорировать присутствующие в ней скрытые цитаты, далеко не очевидный пласт взаимодействия с чужим словом. Реминисценции проступают как в начальной, так и в заключительной строфах тютчевской пьесы, как бы окаймляют ее. Обратимся к первому четверостишию:

Не раз ты слышала признание:
“Не стою я любви твоей”.
Пускай мое она создание -
Но как я беден перед ней...

Здесь, как представляется, контаминированы фрагменты из двух русских романтических поэм начала 20-х годов: “Кавказского пленника” и “Чернеца”.

Душевный опыт, воплощенный в пушкинской поэме, был, по всей вероятности, востребован Тютчевым на рубеже 40-х - 50-х годов. Так, еще в 1848-ом, за полтора-два года до начала романа с Денисьевой, через десять лет после смерти первой жены, он пишет посвященное ее памяти восьмистишие:

Еще томлюсь тоской желаний,
Еще стремлюсь к тебе душой -
И в сумраке воспоминаний

Еще ловлю я образ твой...
Твой милый образ, незабвенный,
Он предо мной везде, всегда,
Недостижимый, неизменный, -
Как ночью на небе звезда...

Эта элегия в “миниатюре” (Тынянов), при всей своей типичности для первой половины XIX века, окликает строки из второй части пушкинской поэмы, более точно - фрагмент из исповеди Пленника:

...Снедая слезы в тишине,
Тогда рассеянный, унылый
Перед собою, как во сне,
Я вижу образ вечно милый;
Его зову, к нему стремлюсь,
Молчу, не вижу, не внимаю;
Тебе в забвенье предаюсь
И тайный призрак обнимаю.

И по основной теме (негаснущая память о первой любви), и по метрико-мелодическим параметрам, и по словарю связь между фрагментом поэмы и лирической пьесой может быть названа преемственной. Даже если общность между ними объясняется единством и универсальностью романтико-элегического словаря эпохи, внутреннее сходство в самом переживании не подлежит сомнению.

В первую очередь внимание Тютчева в начале 50-х годов должна была привлечь именно вторая часть “Кавказского пленника”, те “драматические сцены” (Вяземский)⁴, в которых Пушкиным была предложена острая психологическая разработка крайне напряженных отношений между Пленником и Черкешенкой. И сам незаконный, тайный характер этих отношений, и самоотверженная жертвенная любовь героини, столь созвучная чувству Денисьевой, и мучительная раздвоенность, преследующая героя, который оказывается не в состоянии вполне отдаться новому чувству, отрешившись от “памяти сердца”, - все это могло с особой силой отозваться в Тютчеве начала 50-х годов. Ведь еще в 1838, как свидетельствуют дневники Жуковского, поэт безмерно скорбит о трагической утрате Элеоноры и одновременно с той же предельной искренностью сообщает о захватившей его страсти к Эрнестине.⁵ Это драматическое противоречие, вошедшее в жизнь Тютчева в конце тридцатых годов, в силу понятных причин резко обостряется в начале пятидесятых. Укажем хотя бы на давно отмеченный в научной литературе факт поэтического обращения к жене (“В разлуке есть высокое значенье...”) в письме от 6 августа 1851 года, то есть как раз в тот период, когда пишутся такие “денисьевские” вещи, как “Не раз ты слышала признание...”, “О, как убийственно мы любим...” и т.п. Не менее выразительно и восьмистишие 1851 года “Не знаю я, коснется ль благодать...”, также адресованное Эрнестине Федоровне и определяющее тяжелейшее состояние Тютчева как “обморок духовный”.

Именно со стихами второй части пушкинской поэмы - развернутыми монологами Пленника и Черкешенки - соотносится тютчевское “Не раз ты слышала признание...”. Отсылки к поэме присутствуют в тексте системно, заявляют о себе трижды. Вот самое начало исповеди Пленника, позиция активная, акцентированная Пушкиным:

Забудь меня: *твоей любви,*
Твоих восторгов *я не стою...*

Как видим, тютчевский “герой” буквально, лишь с несущественным изменением порядка слов, воспроизводит исходный посыл Пленника. Близость между текстами подчеркивается и еще одним почти дословным совпадением: замыкая монолог, герой поэмы скажет: “Ты сердца слышала признание...”. Аналогия с начальным стихом тютчевской пьесы (“Не раз ты слышала признание...”) наглядна. Таким образом, в первых двух строчках Тютчев совмещает мотивы одного из важнейших в нравственном и психологическом плане эпизодов пушкинской поэмы. Едва ли это непреднамеренно: скорее, с помощью имплицитных цитат маркируя связи стихотворения с границами поэмого фрагмента, автор делает актуальным в читательском восприятии и содержание всего монолога, весь комплекс крайне сложных, конфликтных ощущений и чувств, которые испытывает герой поэмы, будучи неспособным в полной мере ответить на самозабвенную любовь молодой мусульманки.

Такое глубоко личное восприятие одной из первых романтических поэм Пушкина было свойственно не одному только Тютчеву. Так, еще в 1822 году в послании “К Пушкину” Вильгельм Кюхельбекер восклицал:

Но се - в душе моей унылой
Твой чудный Пленник повторил
Всю жизнь мою с волшебной силой
И скорбь немую пробудил!
Увы! как он, я был изгнанник,
Изринут из страны родной
И рано, безотрадный странник,
Вкушать был должен хлеб чужой.⁶

Конечно, Кюхельбекер обращает внимание на принципиально иные грани в личности и судьбе героя поэмы, нежели Тютчев; разумеется, проекция Кюхельбекера базируется не на тайных аллюзиях, как у Тютчева, а на прямолинейной манифестации; однако для нас весьма важно установить сам факт такого интимно - сокровенного восприятия пушкинского героя людьми двадцатых годов. Кстати сказать, безусловный автобиографический подтекст образа Пленника, без труда различаемый современниками, в некоторой степени провоцировал именно на такое восприятие поэмы. Достаточно напомнить хрестоматийное заявление самого Пушкина из ноябрьского письма В.П. Горчакову: “Характер пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения.”⁷

Между тем перекличка “Не раз ты слышала признание...” со второй частью поэмы не ограничивается указанными моментами. И финал тютчевской миниатюры также, по нашему мнению, связан с нею, но уже не с речью героя, а с заключительными стихами из монолога героини. Сопоставим:

Пойми ж и ты мое смирение
Пред сердцем любящим твоим.
(Тютчев)

и

Ты любишь, русский? ты любим?..
Понятны мне твои страданья..
Прости ж и ты мои рыданья,
Не смейся горестям моим.

Дело даже не во множестве формальных совпадений, хотя их тоже не следует недооценивать: в размере и рифмовке (на -им), в лексике и синтаксических структурах (“Пойми ж и ты мое смирение...” и “Прости ж и ты мои рыданья...”)⁸, наконец, в итоговом, обобщающем характере финальных формул. Дело в том, что сам ход тютчевской мысли как бы ориентирован на логику, представленную в эпизоде поэмы: просьба-мольба о понимании или прощении звучит лишь после указания на близко-родственный душевный опыт тех, к кому эта просьба-мольба обращена.

Столь системные переклички тютчевской пьесы с одним из эпизодов “Кавказского пленника”, по-видимому, исключают возможность случайных, непреднамеренных совпадений. Между тем реминисцентная структура стихотворения “Не раз ты слышала признание...” не ограничивается апелляциями только к поэме пушкинской, она включает в себя и отсылку к ультраромантическому “Чернецу” Ивана Козлова.

2

Вопрос о связях творчества Тютчева с поэзией Козлова практически не ставился в специальной литературе. Конечно же, соотнесенность лирики Тютчева с творчеством Пушкина и Жуковского, Вяземского и Фета куда более очевидна и значима.⁹ Между тем есть реальные основания для постановки самостоятельной проблемы *Тютчев и Козлов*. Поэты были лично знакомы (с 1830 года), упоминание о Тютчеве есть в дневниках Козлова, с его дочерью, Александрой Ивановной, Тютчев дружески общался и состоял в переписке; добавим к этому, что списки отдельных стихотворений Козлова хранились в тютчевском архиве.¹⁰ Кроме того, многолетнее знакомство с В.А. Жуковским, одним из самых близких Козлову людей, также должно было способствовать формированию дополнительного интереса Тютчева к автору “Чернеца”. Исследователь лирики Козлова В. Сахаров в предисловии к собранию его стихотворений подчеркивает: “...современники ценили в творчестве поэта

именно полное выражение его собственной души, подчиняющее себе, своей логике жизненный и литературный материал. В свою очередь рождающиеся в стихотворениях Козлова самобытные образы наследуются русскими поэтами, и прежде всего Лермонтовым (достаточно сравнить образы “Чернеца” и “Мцыри”). Образ “День вечерел” перешел к Тютчеву, “Сердце цветет” - к Фету, “Жар души” - к Пушкину и т.д.”¹¹ Подробнее о влиянии лирики Козлова на Тютчева сказано в более поздней работе того же автора: “...образы Козлова наследует другой его читатель и посетитель (помимо ранее упомянутого Лермонтова. - И.Н.), о котором в дневнике поэта сказано: “Пришел интересный и любезнейший Тютчев”¹². Однако перечень примеров весьма тесного знакомства Тютчева с творчеством старшего поэта может и должен быть существенно расширен. Между ними есть немало частных пересечений, беглых переключек, сходных образов. Это может быть объяснено, конечно, и общей романтической почвой, которая питала творческие интуиции как Козлова, так и Тютчева. Например, яркая тютчевская метафора “синей молнии струя” (ст. “Неохотно и несмело...”, 1849) уже встречается в одном из лучших стихотворений Козлова “Стансы” (1838), причем в родственном “грозовом” контексте: “Меж тем в эфирной тме сбиралась Гроза, - из туч сверкнул огонь, И молния струей промчалась, Как буйный бледногривый конь.” Не менее близки по метрико-мелодическим свойствам и словарю строки из “Венецианской ночи” (1825) Козлова и тютчевской строфой 1852 года. В первом случае - “Свод лазурный, томный ропот Чуть дробимая волны, Померанцев, миртов шепот И любовный свет луны...”; во втором - “Сладок мне твой тихий шепот, Полный ласки и любви; Внятен мне и буйный ропот, Стоны вещие твои”(“Ты, волна моя морская...”). Вполне справедлива и отмеченная В. Сахаровым параллель между поздним стихотворением Тютчева “Ю.Ф. Абазе” и пьесой Козлова 1830 года “К певице Зонтаг”. Однако отмеченные переключки - лишь верхушка айсберга.

Кажется, что строки из козловского послания “К другу В<асилию> А<ндреевичу> Ж<уковскому> по возвращении его из путешествия” (1822) дважды отзываются в тютчевской лирике. В первый раз - в тексте рубежа 40-х - 50-х “Святая ночь на небосклон взошла...”. Вот Козлов:

Когда же я в себе самом,
Как в бездне мрачной погружаюсь, -
Каким волшебным я щитом
От черных дум обороняюсь!

А вот - программные строки Тютчева:

На самого себя покинут он -
Упразднен ум и мысль осиротела.

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

Здесь - не только красноречивое совпадение в лексико-грамматическом строе и образах, существо дела сложнее и интереснее: в тексте 22-го года уже была обозначена та грандиозная проблема трагического бытия Личности, столкнувшейся лицом к лицу с бездной мировой жизни и осознавшей бездну в себе самой, которая станет одной из фундаментальных для поэзии Тютчева в целом. В обоих произведениях мотив бездны (бездонности) внутреннего мира соседствует с иным традиционно-романтическим мотивом хотя и прекрасного, но невозвратимого сна: в послании - “О, для чего ж в столь сладком сне Нельзя мне вечно позабыться! И для чего же должно мне Опять на горе пробудиться!”; в философском этюде Тютчева - “И чудится давно минувшим сном Ему теперь все светлое, живое, И в чуждом, неразгаданном, ночном Он узнает наследье родовое.” (Кстати сказать, весьма близкое с тютчевским финалом обнаружится и в послании: “И то, что есть, казалось мне Давно минувшею мечтою”).

Еще один отзвук стихотворения Козлова слышится в тютчевской пьесе той же поры “Не рассуждай, не хлопочи!..”. Финальные ее строки - “Чего желать? О чем тужить? День пережит - и слава Богу!”. Проблема “пережитой жизни”, типично тютчевская, после обрушившейся слепоты занимает важнейшее место и в центральной части послания Козлова к Жуковскому, причем в сходном словесном оформлении:

Но как навек всего лишиться?
Как мир прелестный позабыть?
Как не желать, как не тужить?
Живому с жизнью как проститься?

На фоне этих вопросов тютчевский финал выглядит как полемически заостренная реакция на когда-то сказанное предшественником.

Еще одно стихотворение Козлова, оказавшее конкретное влияние на позднюю любовную лирику Тютчева, - “Воспоминание 14-го февраля”. Оно посвящено памяти А.А. Воейковой и начинается так:

Сегодня год, далеко там, где веет
Душистый пар от Средиземных волн,
Где свежий мрак по их зыбям лелеет
Любви молодой дрожащий, легкий челн <...>
Далеко там она с себя сложила
Судьбы земной печаль, ярмо и страх;
Тяжелый крест прекрасная носила,
Цветы любя, с улыбкой на устах...

В первую очередь этот фрагмент воспринимается как прямой предшественник тютчевской пьесы 1865 года “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...”. Сближение не только в подобии зачинов, подчеркнутым и началом второго тютчевского четверостишия: “И вот уж год, без жалоб, без упреку...”. Сама тема - воспоминание об умершей в годовщину ее смерти - роднит эти произведения. Если гипотеза о важности для Тютчева

середины 60-х годов строк Козлова правомочна, то в качестве соотнесенного с “Воспоминанием 14-го февраля” можно рассматривать и финал трагедийного “денисьевского” монолога 1864 года “Утихла биза... Легче дышит...”:

Здесь сердце так бы все забыло,
Забыло б муку всю свою,
Когда бы там - в родном краю -
Одной могилой меньше было...

У Козлова - мотив родственный: “И нет ее, - и над ее могилой Трава и дерн лишь смочены росой <...> Бесценный прах и сердцу вечно милый Как бы один лежит в земле чужой, И плачу я, и дух мой сокрушенный Тоска влечет к могиле незабвенной.” Другое дело, что Тютчев предлагает очевидную пространственную инверсию: у Козлова - “назабвенная” могила в Италии, именно в той “земле чужой”, где была похоронена не только Воейкова, но и Элеонора Ботмер; в тютчевской же пьесе ситуация обратная: последний приют Денисьевой - на Волковом кладбище в Петербурге, “в родном краю”, а память о ней преследует поэта как раз на чужбине, “на берегу женеvских вод”, в виду сияющей Белой горы.

В творчестве Козлова были намечены многие из заповедных тютчевских тем, прежде всего - темы отчаянной борьбы человека с беспощадной судьбой, одоления смертельной тоски индивидуального существования, бессилия слова. Вполне “по-тютчевски” звучат, например, следующие строки Козлова из его послания 1832 года “Графу М. Виельгорскому”:

Когда же въелончель твой дивный,
То полный неги, то унывный,
Пробудит силою своей
Те звуки тайные страстей,
Которые в душе, крушимой
Упорной, долгою тоской,
Как томный стон волны дробимой,
Как ветра шум в глуши степной?
В них странные очарованья, -
Но им, поверь, им нет названья;
Их ропот, сердцу дорогой,
Таит от нас язык земной.

Нет нужды подробно аргументировать, насколько близок пафос этих строк известнейшим тютчевским текстам (“Silentium!”, “Два голоса”, “О, как убийственно мы любим...” и т.п.).

В свете высказанных наблюдений естественно предположить особенное внимание Тютчева к центральному произведению в творчестве Козлова - поэме “Чернец”. Поэма была опубликована в 1825 году с предисловием В.А. Жуковского и получила колоссальный резонанс как в читательских, так и в собственно литературных кругах. “Чернец” полон чувства, насквозь проникнут чувством - и вот причина его огромного, хотя и мгновенного успеха”¹³, - писал позднее В.Г. Белинский. В поэме

Козлова были с хрестоматийной ясностью и последовательностью воплощены основные характеристики романтической поэмы первой трети XIX века: острота и динамизм конфликта, трагическая исключительность судьбы главного героя, пунктирность сюжета, исповедальность тона, наконец, самым автором провозглашенная связь (почти самоотожествление) с центральной фигурой. Уже во вступлении Козлов писал:

Как мой Чернец, все страсти молодые
В груди моей давно я схоронил;
И я, как он, все радости земные
Небесною надеждой заменил.

В. Сахаров пишет по этому поводу: “Поэма Козлова воспринималась большинством современников именно как развернутая сюжетная элегия.”¹⁴ Мы полагаем, что в числе этого “большинства”, обратившего внимание прежде всего на *лирическую* основу “Чернеца”, был и Тютчев. Судя по всему, он познакомился с поэмой еще в 1825 году, когда находился, с лета по конец декабря, в отпуске на родине. Если вопрос о воздействии “Чернеца” на лермонтовское творчество достаточно освещен в исследовательской литературе, то реакции на поэму Козлова в тютчевской лирике практически не исследованы.

Особенно важен для Тютчева оказался опыт Козлова-лирика в 50-е - 60-е годы и именно в связи с “денисьевским” циклом. Более чем вероятно оглядка на козловские “Стансы” (1834) в концовке потрясающего тютчевского монолога-воспоминания 1865 года “Есть и в моем страдальческом застое...”. Вот более ранний текст:

О жизнь! теки: не страшен мрак могилы
Тому, кто здесь молился и страдал,
Кто, против бед стремя душевные силы,
Не смел роптать, любил и уповал.

А вот - написанный двумя десятилетиями позднее:

...По ней, по ней, свой подвиг совершившей
Весь до конца в отчаянной борьбе,
Так пламенно, так горячо любившей
Наперекор и людям и судьбе, -

По ней, по ней, судьбы не одолевшей,
Но и себя не давшей победить,
По ней, по ней, так до конца умевшей
Страдать, молиться, верить и любить.

И тема, и метрический рисунок (пятистопный ямб), и словарь, где совпадают по существу все элементы рядов: молился - страдал - любил - уповал (Козлов) и страдать - молиться - верить - любить (Тютчев), и место в структуре целого (итоговое обобщение), и - главное - сам пафос утверждения жизни как подвига стойкости в отчаянной борьбе с судьбой - все доказывает неслучайность предложенной параллели. У Тютчева были и дополнительные основания по-особенному внимательно

отнестись к “Стансам” 1834 года. В символах этого стихотворения явно просматривается связь с предисловием Жуковского, предпосланным первому изданию “Чернеца”. Жуковский в частности писал: “Несчастье... можно сравнить с великаном, имеющим голову светозарную и ноги свинцовые. Кто сам высок, или кто может возвыситься, чтобы посмотреть прямо в лицо сему ужасному посланнику провидения, - тот озарится его блеском, и собственное лицо его просветлеет; но тот, кто низок, или кто, ужаснувшись ослепительного света, наклонит голову, чтобы его не видеть, - тот попадет под свинцовые ноги страшилища и будет ими раздавлен или затоптан в прах.”¹⁵ Центральные строфы “Стансов”, как известно, парафраз этого фрагмента:

Оно - гигант, кругом себя бросая
Повсюду страх, и ноги из свинца,
Но ярче звезд горит глава золотая
И дивный блеск от светлого лица.

Подавлен тот свинцовыми ногами,
Пред грозным кто от ужаса падет,
Но, озарен, блестит его огнями,
Кто смело взор на призрак возведет.

Нет надобности специально оговаривать, насколько важны для Тютчева эти настроения по меньшей мере с конца тридцатых годов, тем паче - в середине шестидесятых. В тютчевской пьесе 1865 года имеется еще одно место, напоминающее уже непосредственно о “Чернеце”. В концовке восьмой главы поэмы читаем: “И горе было наслажденьем, Святым остатком прежних дней; Казалось мне, моим мученьем Я не совсем расстался с ней.” Думается, эта строфа из исповеди Чернеца - непосредственный литературный предшественник - и в теме, и в образе, и в остроте психологического решения - пронзительных строк из тютчевской молитвы:

...Ты взял ее, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней...

Между тем не только поздние фрагменты “денисьевского” цикла отмечены влиянием поэмы Козлова, но и его зачин. Пятая глава “Чернеца” завершается стихами:

Сбылося в ней мое мечтанье,
Весь тайный мир души моей, -
И я, любви ее созданье,
И я воскрес любовью к ней.

Эта строфа и темой, и просодией, и рифмовкой, и лексическим составом чрезвычайно напоминает первый катрен тютчевской пьесы 1851 года:

Не раз ты слышала признание:
“Не стою я любви твоей”.
Пускай мое она созданье -
Но как я беден перед ней...

Так я, воспитанник свободы,
С любовью, с радостным волнением певца,
Дышал в объятиях природы
И мнил бездушную согреть, одушевить!
Она подвиглась, вспылала!
Безмолвная могла со мною говорить
И пламенным моим лобзаньям отвечала!..¹⁷

Спустя шесть лет, в 1812-ом, Жуковский вновь обращается к материалу мифа, причем интерпретирует его практически тождественно, в шеллингианском духе:

Как древле рук своих создание
Боготворил Пигмалион -
И мрамор внял любви стенанье,
И мертвый был одушевлен -
Так пламенно объята мною
Природа хладная была:
И, полная моей душою,
Она подвиглась, ожила.¹⁸

(“Мечты”, 1812)

Пигмалион в этом контексте - олицетворение поэтического гения, через творческое усилие одушевляющего “хладную” (бездушную) Галатею-природу. Именно в результате этого усилия “немая” природа обретает язык (“Тогда и древо жизнь прияло, И чувство ощутил ручей...”), раскрывается перед человеком во всей полноте своей тайной жизни. В центре внимания Жуковского - сугубо романтическая, натурфилософская проблематика, столь много значащая и для его лирики, и для поэзии Тютчева. Последний мог бы оспорить концепцию бездушной Природы-Галатеи целым рядом произведений 20-х - 30-х годов: от юношеского послания “Нет веры к вымыслам чудесным...” (1821), обращенного к Андрею Муравьеву, до программной инвективы середины 30-х “Не то, что мните вы, природа...”. Такая - тютчевская - природа не нуждается в преображающем воздействии Пигмалиона в принципе. Совершенно иначе версия Овидиева мифа разворачивается в стихотворении Боратынского, хотя и в его медитации связи с глубинной проблематикой романтизма ясны. Речь идет о миниатюре “Скульптор” (1841). В ее центре - острейшая психологическая коллизия, вне которой, по Боратынскому, нет и быть не может подлинного искусства. Эти стихи - о подвижническом труде художника, о тайном соблазне, не отчуждаемом от творческого акта, о неотвратимом воздействии создания на создателя - “по-боратынски” графичны, отточены, обладают строго выверенной, хотя и парадоксальной логической структурой. Напомним вторую часть “Скульптора”:

В заботе сладостно-туманной
Не час, не день, не год уйдет,
А с предугаданной, с желанной
Покров последний не падет,

Покуда, страсть уразумев
Под лаской вкрадчивой резца,
Ответным взором Галатея
Не увлечет, желаньем рдея,
К победе неги мудреца.¹⁹

И.Л. Альми, анализируя структуру и пафос итогового сборника Боратынского и характеризуя деформацию в “Скульпторе” античного сюжета, отмечает, что поэт “смещает смысловые акценты легенды: центром стихотворения становится то, что у Овидия составляло лишь предысторию, - рассказ о создании статуи. Момент этот не просто отодвинул, он вобрал в себя другие важнейшие моменты лирического сюжета - любовь Пигмалиона и пробуждение жизни в статуе.”²⁰ Одно из самых существенных отступлений от текста “Метаморфоз” - сознательное умолчание автора о роли богов-олимпийцев в преображении Галатеи: у Боратынского так до конца и не ясно, вмешиваются ли боги в судьбу Галатеи, или же она *сама* откликается на упорный труд ваятеля.

Куда ближе к первоисточнику и ярче по античному колориту стихотворение Л.А. Мея “Галатея” (1858). Но и здесь в основание положен вопрос о природе творчества. Героиня Мея предстает, в полном соответствии с эстетическими постулатами и декларациями 50-х годов, как идеальное воплощение абсолютной красоты:

Белая, яркая, свет и сиянье кругом разливая,
Стала в ваяльне художника дева нагая,
Мраморный, девственный образ чистейшей красоты...²¹

Мей, пожалуй, единственный из поэтов XIX века, осмысливая миф о скульпторе, вводит в двухчастный текст элементы драматургии. Право голоса получает как мастер, молящий всемогущего Зевса об оживлении “глыбы мрамора”, так и сама статуя, которая в финале выступает вестницей воли богов. Именно в ее реплике, выделенной авторским курсивом, подводится итог сказанному: “*Жизнь на земле - сотворенному смертной рукою; Творческой силе - бессмертье у нас в небесах!*”²²

Но в поле зрения Тютчева, конечно же, были и тексты, в которых тема Пигмалиона была интерпретирована более привычно (и в большем согласии с первоисточником), в любовно-психологическом ключе. Это, во-первых, начальные строфы четвертой главы “Евгения Онегина”, опубликованные в 1827 году в погодинском “Московском вестнике” под заголовком “Женщины”. Строфы эти, хотя и не вошедшие в канонический текст романа, к 50-м годам почти наверняка были известны Тютчеву, хотя бы в силу давних доверительных отношений с издателем журнала. Во второй строфе Пушкин пишет: “То вдруг я мрамор видел в ней, Перед мольбой Пигмалиона Еще холодный и немой, Но вскоре жаркий и живой.”²³ Быть может, оглядка на эти строки заметна и в огромном цикле, по существу книге, любовной лирики Н.П. Огарева,

обращенной к Сухово-Кобылиной. В стихотворении, датированном концом 1842 года, “Livorno спит...” читаем:

А я, как Пигмальон, стою пред вами
И тщетно вас хочу одушевить...
Но нет! и тут я тешуся мечтами!
Но вы горды, я горд...²⁴

Думается, что именно любовно-психологические трактовки мифа, существовавшие в современной ему русской поэзии, были наиболее близки Тютчеву. Между тем поблизости от него звучали апелляции к античному сюжету не только в поэтических, но и в критических текстах. Отметим два принципиально важных случая. Первый - из программной, получившей значительный резонанс статьи Ивана Киреевского “Девятнадцатый век”. В ней, размышляя над особенностями мировосприятия своего современника, автор писал: “...жизнь явилась ему существом разумным и мыслящим, способным понимать его и отвечать ему, как художнику Пигмалиону его одушевленная статуя.”²⁵ Знание Тютчевым этой статьи вполне вероятно уже хотя бы в силу личного и приятельского знакомства с Киреевским во второй половине 20-х годов. Такое “всеобъемлющее” и символически многомерное истолкование мифа, раздвигающее его значение до масштабов самой жизни, было безусловно родственно Тютчеву.

Еще одно упоминание о Пигмалионе относилось к Тютчеву непосредственно. В “Литературной газете” за 1830 год появляется большая статья П.А. Вяземского “О московских журналах”. В обзоре Вяземский уделяет определенное место и характеристике Раичевой “Галатее”. В целом оценивая издательскую деятельность Раича весьма критически, Вяземский особо замечает: “Тютчев, Ознобишин, от времени до времени появляющиеся в “Галатее”, могут похвастаться минутными Пигмалионами, которые покушаются вдохнуть искру жизни в мертвый обломок.”²⁶ Вероятность знакомства Тютчев с этой статьей также довольно велика - ведь именно в 1830 году (правда, тремя месяцами позднее) поэт вместе с семьей приедет в Россию, и одна из первых публичных оценок его нечастых публикаций на родине, да еще высказанная на страницах пушкинского издания, едва ли могла пройти мимо него.

Миф о Пигмалионе и Галатее сопровождает Тютчева по существу на протяжении всей жизни: от общения с домашним учителем и до позднего, 1872 года, письма дочери, в котором трактовка мифа дается предельно широко: “Придет ли Россия к глубокому и полному осознанию законов своего развития, своей исторической миссии, скоро ли произнесет она слова, которые говорит статуя Пигмалиона, когда из куска мрамора превращается в одушевленное существо: *это я, это тоже я, а это уже не я*. К скольким людям и явлениям полностью приложима последняя часть этой сакраментальной фразы.”²⁷ Подобное восприятие античного сюжета (Россия - Галатее), конечно же, своей универсальностью отличается и от романтической натурфилософии Жуковского-Шеллинга

(Галатея-Природа), и от версий Боратынского и Мея в русле психологии творчества и эстетических идей 50-х годов, и от более традиционных интерпретаций, представленных в поэзии Пушкина и Огарева. По своему масштабу суждение Тютчева, пожалуй, может быть сопоставлено с уже цитировавшейся мыслью И. Киреевского. Чрезвычайно важно, что в сознании Тютчева миф о Пигмалионе органически соединяется с проблемой самопознания личности, сердцевинной для всей его лирики. Достаточно указать на первоначальный вариант названия безусловно программного текста, написанного на рубеже 40-х - 50-х годов, “Святая ночь на небосклон взошла...” - “Самосознание”.

Мифопоэтические подходы к исследованию русской классики XIX - начала XX вв. в последние годы становятся все более настойчивыми и системными.²⁸ Иногда претензии, высказываемые в этой области, кажутся даже чрезмерными. Так, сравнительно недавняя статья А. Макушинского названа не без вызова: “Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века”. Впрочем, и сам автор корректирует центральный тезис исследования, не без эпатажа обозначенный в заглавии: “Конечно, попытка “все” свести к этой схеме была бы глупостью; поэтому и пытаться не будем. Есть достаточно других мотивов (конфликтов, сюжетных схем... как угодно) в русской литературе этого - и любого другого периода; общий знаменатель какой бы то ни было эпохи найти, по-видимому, вообще невозможно.”²⁹

Перед нами не стоит задача указать на этот воображаемый “общий знаменатель” - она много скромнее: выявить проекции античного мифа о Пигмалионе на “денисьевский” цикл - главным образом на его начальные фрагменты, а кроме того, высказать некоторые предположения относительно “прорастания” этого мифа в тургеневской прозе того же периода.

Вероятно, первое, косвенное, проведение темы Пигмалиона у Тютчева обнаруживается именно в стихотворении “Не раз ты слышала признание...”. Но тогда же, в 1851-52 году, в лирике Тютчева появляются произведения, где эта же тема воплощается с куда большей отчетливостью. В первую очередь речь должна идти о стихотворении “О, не тревожь меня укорой справедливой!...”:

О, не тревожь меня укорой справедливой!
Поверь, из нас из двух завидней часть твоя:

Ты любишь искренно и пламенно, а я -
Я на тебя гляжу с досадою ревнивой.

И, жалкий чародей, перед волшебным миром,
Мной созданным самим, без веры я стою -
И самого себя, краснея, сознаю
Живой души твоей безжизненным кумиром.

Предложенная ситуация крайне интересна: на русской почве Овидиева легенда как бы перерождается, “мутирует”. Финальная антитеза говорит

сама за себя: миф развернут парадоксально, в обратном направлении. Схематически этот разворот может быть представлен так: *он* (герой), подобно Пигмалиону “создавший” волшебный мир *ее* души, пробудивший *ее* к напряженной нравственно-духовной жизни, в конечном счете демиургически одушевивший *ее*, сам оказывается не готов к принципиально новой ситуации, оказывается не в состоянии “соответствовать” высоте и бескомпромиссности чувства “ожившей” Галатеи и, как следствие, превращается в статую, идола, “безжизненного кумира”. Бесспорна переключка между пьесами, написанными почти одновременно: “Пускай *мое она создание...*” и “...перед волшебным миром, *Мной созданным самим...*”. Результат мутации исходного мифологического сюжета трагичен: предание о Пигмалионе - творце на первый взгляд неожиданно, но вполне закономерно именно для Тютчева трансформируется в предание о Пигмалионе-погубителе, ибо пробужденная им Галатея, не нашедшая отклика полноте своего чувства, обречена на гибель (в крайнем случае) либо по меньшей мере на великое страдание и отчаяние.

В этом плане далеко не случайно появление уже в начальных фрагментах цикла мотива “погубления”. В частности, давно отмечена глубокая диалогическая связь между двумя произведениями самого начала 50-х: “О, не тревожь меня укорой справедливой!..” и “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”. Первое из упомянутых естественно воспринимается как ответная реплика “героя” на мучительный монолог “героини”, воплощенный во втором, где обозначенный мотив проводится уже в начальной строфе: “О нет! Он жизнь мою бесчеловечно губит, Хоть, вижу, нож в руке его дрожит.” О том же - и стихотворение “О, как убийственно мы любим...”: “Судьбы ужасным приговором Твоя любовь для ней была И незаслуженным укором На жизнь ее она легла!”. Нет надобности “подверстывать” под некую схему всю любовную лирику Тютчева 50-х - 60-х годов, связанную с Денисьевой. Вполне понятно и психологически объяснимо, что мотивы мифа о Пигмалионе явственнее звучат в первых фрагментах цикла: именно в 51-52 годах, по-видимому, ощущение себя “создателем” женской души и любви было для поэта особенно, пронзительно острым. Сошлемся еще раз на достоверные воспоминания Георгиевского: “Что она (Денисьева. - И.Н.) поддалась его обаянию до совершенного самозабвения, это как нельзя более понятно, хотя ей было в то время... лет 25, а ему 47... Она, и сама близкая некогда к сильным мира сего, дорожила Тютчевым, как единственным звеном, которое связывало еще ее с большим светом. “А мне, - продолжала Леля, еле сдерживая рыдания, - нечего скрывать... никто в мире никогда его так не любил и не ценил, как я его люблю и ценю, никогда никто его так не понимал, как я его понимаю - всякий звук, всякую интонацию его голоса, всякую его мину и складку на его лице, всякий его взгляд и усмешку; я вся живу его жизнью, я вся его...”³⁰ В отчаянном, покаянном письме самому Георгиевскому, которое было написано по свежим следам трагедии, в декабре 1864 года, Тютчев писал о любви Денисьевой как о

“беспредельной”.³¹ И в этом смысле крайне важен отголосок мифа в пьесе 1865 года, к которой мы ранее обращались:

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

(Может быть, в этих строках - отзвук цитировавшихся стихов Жуковского: “...стремился перелить весь жар, весь страстный пламень, Всю жизнь своей души в создание резца...”). Вспоминая начальную пору отношений с Денисьевой, Тютчев “зеркально” опрокидывает ситуацию, о которой писал в “Не раз ты слышала признание...” и “О, не тревожь меня укорой справедливой!..”. Оценка не просто существенно скорректирована - она изменена на диаметрально противоположную: уже не *он* (Пигмалион), но *она* (Галатея) обладает демиургической инициативой, преобразует, одухотворяет “героя”, “переливает” в него всю свою душу.

4

Обозначенная выше акцентировка мифа, сформировавшаяся на русской почве, характеризует не только ряд “денисьевских” стихотворений Тютчева, но и многое в русской прозе середины XIX века. Прежде всего, сюжет о Пигмалионе-погубителе неоднократно разворачивается в “малой” тургеневской прозе 50-х годов, где осуществляется очень сложная, многоплановая перестройка “первой” манеры автора “Записок охотника”. Симптоматично: именно начало 50-х - время максимального сближения между Тютчевым и Тургеневым, пора самых активных личных контактов и творческого взаимодействия между ними. Напрашивается предположение, что и личное общение с Тютчевым, и, главное, глубочайшее - на уровне редакции - проникновение в мир тютчевской лирики влияло (в числе иных, биографических факторов) на формирование в повестях Тургенева “пигмалионовских” тем и мотивов. Герой, сначала пробудивший Галатею, а затем отрекшийся от нее и обрекший ее на страдание и гибель, - ситуация, типичная для тургеневской прозы этого периода. Прямое упоминание о Пигмалионе находим в небольшой тургеневской повести “Три встречи”, опубликованной в 1852 году. Повествователь, в третий и последний раз встретивший на бале-маскараде таинственную незнакомку, замечает: “Мы шли молча. Я не в силах передать, что я чувствовал, идя с ней рядом. Прекрасное сновидение, которое бы вдруг стало действительностью... статуя Галатеи, сходящая живой женщиной с своего пьедестала в глазах замирающего Пигмалиона...”. Но как раз в этом произведении отсылка к мифу имеет характер достаточно внешний, иллюстративный; предлагая психологически тонкую мотивировку состояния рассказчика, она не “прорастает” в композиционно-содержательном строе повести в целом. Однако в иных произведениях

Тургенева той же поры мифологический план куда более крупен и серьезен.

Художественные тексты И.С.Тургенева цитируются по: И.С.Тургенев. Собрание сочинений в двенадцати томах – М., 1979.

Прежде всего миф о Пигмалионе-погубителе выступает в таких повестях, как “Дневник лишнего человека” (1850), “Фауст” (1856), “Ася” (1857); в меньшей степени - в “Переписке” (1854). В большинстве из названных мифологическая тема провоцируется обращением героев к литературе. И в “Кавказском пленнике” (“Дневник лишнего человека”), и в “Каменном госте” (“Затишье”, “Ася”), и в “Фаусте” без труда просматриваются сюжетные и психологические модификации античного мифа. Отношения Пленника и Черкешенки, Дон Гуана и Анны, обретшего молодость доктора и Маргариты, каждый раз по-своему, моделируют традиционную коллизию. Наиболее последовательно она анализируется Тургеневым в “Переписке”, в седьмом письме, написанном героиней. Важно: это письмо - композиционный центр произведения. Мария Александровна, размышляя об участии русской девушки (и своей, конечно), пишет: “Она оглядывается, ждет, когда же придет тот, о ком душа ее тоскует... Наконец он является: она увлечена; она в руках его, как мягкий воск. Все - и счастье, и любовь, и мысль - все вместе с ним нахлынуло разом; все ее тревоги успокоены, все сомнения разрешены им... она благоговееет перед ним, стыдится своего счастья, учится любить. Велика его власть в это время над нею!..”. Показательно, что в следующем письме, от 12 июня, просквозит тютчевский мотив, известный нам по стихотворению “О, не тревожь меня укорой справедливой!..”. “... Я останусь до конца верна тому, от чего в первый раз забилося мое сердце, - напишет Мария Александровна, - тому, что я признала и признаю правдою, добром... Лишь бы силы мне не изменили, лишь бы *кумир мой* не оказался *бездушным и немым идолом*...”. В “Переписке” Тургеневым представлена точка зрения женщины. В “Дневнике лишнего человека” и “Фаусте” автор оценивает близкие ситуации с позиции героя. Вот свидетельство Чулкатурина: “Ей (Лизе Ожогойной. - И.Н.) было семнадцать лет... И, между тем, в тот самый вечер, при мне, началось в ней то внутреннее тихое брожение, которое предшествует превращению ребенка в женщину... я первый подметил эту внезапную мягкость взора, эту звенящую неверность голоса - и, о глупец! о лишний человек! в течение целой недели я не устыдился предполагать, что я, я был причиной этой перемены.”. А ниже рассказчик не случайно укажет на роль пушкинской поэмы в пробуждении новых чувств в душе Лизы: “Накануне мы с ней вместе прочли “Кавказского пленника”. С какой жадностью она меня слушала, опершись лицом на обе руки и прислонясь грудью к столу!”. Естественно, что за упоминанием о поэме открывается вполне обоснованная параллель между историей Лизы и историей Черкешенки. Между тем отнюдь не Чулкатурину суждено было сыграть роль Пигмалиона-погубителя в судьбе Лизы. Эта роль отводится Тургеневым для столичного князя. Чулкатурин, следовательно, может быть определен как мнимый (ложный) Пигмалион.

Иначе проецируется на античный миф образ Павла Александровича, героя повести “Фауст”. Он может быть определен как невольный Пигмалион, Пигмалион “по неосторожности”, сыгравший роковую роль в

судьбе Веры Ельцовой. Мифологический мотив заявляет о себе уже в концовке четвертого письма рассказчика: "...я все-таки собой доволен: во-первых, я удивительный провел вечер; а во-вторых, если я разбудил эту душу, кто может меня обвинить?". Вопрос о личной ответственности за пробуждение внутреннего мира героини в полной мере осмысливается Павлом Александровичем с катастрофическим опозданием, уже после ее гибели ("Мне следовало бежать, как только я почувствовал, что люблю ее... но я остался, - и вдребезги разбилось прекрасное *создание*, и с немым отчаянием гляжу я на дело рук своих"). Кажется неоспоримой внутренняя, ассоциативная связь этого размышления с образом героини мифа.

Наконец, отголосок легенды о Пигмалионе проникает и в повесть "Ася". На первом этапе развития отношений между рассказчиком и юной красавицей последняя прямо уподобляется прекрасной нимфе: "Она сложена, как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине, - шептал я...". Статуарность Аси подчеркнута автором и в шестой главке повести, в так называемой сцене на развалине. Скорее всего невольно, Тургенев перекликается с тютчевским текстом 1851 года: как и Тютчев, автор "Аси" контрастно соотносит в психологическом облике героини черты Галатеи и черты Мадонны, описание которой не случайно предложено в первой главе ("Маленькая *статуя* Мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенной мечами, печально выглядывала из ... ветвей.") Тургенев очень тонок в установлении внутренней связи между Мадонной и Галатеей, связи, которую он подчеркивает с помощью определения "рафаэлевская", почти с неизбежностью напоминающего о наиболее известной работе великого художника. Двойственность образа Аси, постоянно акцентируемая Тургеневым, в этом случае приобретает дополнительную историко-культурную окраску.

Еще в конце 20-х годов автор чрезвычайно содержательной и богатой конкретными наблюдениями работы "Тургенев и Тютчев" А. Лаврецкий отмечал, что эти писатели связаны "узами поэтического братства".³² И далее: "Анализ их художественного творчества показывает, как глубоки эти взаимоотношения. Он свидетельствует о совпадении самых интимных художественных восприятий и ощущений и о возможности взаимного влияния."³³ Среди огромного количества родственных мотивов и тем должен занять свое особое место и отмеченный нами мотив Пигмалиона-погубителя, столь значимый как в любовной лирике Тютчева 50-х - 60-х годов, так и в тургеневской прозе той же поры.

Примечания

1. См.: Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма (в 6 томах), т. 2. - М., 2003, с. 375.

2. Г. И. Чулков, комментируя этот факт в издании в издании 1933 - 34 годов, указывал: "Поэт мог назвать своего ребенка "безымянным" ввиду

его незаконнорожденности, что очень болезненно ощущалось матерью...” // Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений в 2 томах, т. 2. - М. - Л., 1933 - 1934, с. 479.

3. Крайне интересен и следующий аспект: в русской иконографии выделяются несколько типов изображения Богородицы, в числе которых особое место занимают тип “Умиление” и тип “Оранта” (“Молящаяся”). См.: М. А. Барская. Сюжеты и образы древнерусской живописи. - М., 1993, с. 37 - 40. Напрашивается предположение, что тютчевские “умиленно” и “с мольбой” посылают дополнительные сигналы о связях образов стихотворения с традициями восприятия Богоматери в русской культуре.

4. П. А. Вяземский. Сочинения, т. 2. Литературно-критические статьи. - М., 1982, с. 45.

5. “Он горюет о жене, которая умерла мученической смертью, а говорят, что он влюблен в Мюнхене.” // По кн.: К.В. Пигарев. Ф.И. Тютчев и его время. - М., 1978, с. 102.

6. В. К. Кюхельбекер. Сочинения. - Л., 1989, с. 64.

7. А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах, т. 9. Письма. - М., 1962, с. 55.

8. Может быть, ради воспроизведения грамматической структуры, завершающей монолог Черкешенки, Тютчев даже идет на определенное нарушение грамматических норм, ведь едва ли естественно сказать по-русски: “Когда... невольно клонишь ты колено Пред колыбелью дорогой, Пойми ж и ты...” Скорее всего, стремление преодолеть немотивированный эллипсис в структуре предложения обусловило и “дистанцирующее” тире на переломе четвертой строфы.

9. Перечень работ, посвященных данной проблематике, с трудом поддается обзору. Наиболее значимые из них, на наш взгляд, фундаментальные статьи Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Н. Я. Берковского, Б. Я. Бухштаба, В. Н. Касаткиной, Ю. М. Лотмана. Весьма ценные замечания и наблюдения содержатся в работах К. В. Пигарева, Л. А. Озерова, М. Ю. Подгаецкой, Б. М. Козырева и многих других.

10. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 658.

11. Цит. по: Иван Козлов. Стихотворения. - М., 1979, с. 13.

12. В. Сахаров. Под сенью дружных муз. О русских писателях-романтиках. - М., 1984, с. 77.

13. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. - М., 1954, с. 70.

14. В. Сахаров. Указ. соч., с. 73.

15. Цит. по: Иван Козлов. Указ. соч., с. 172.

16. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 108.

17. В. А. Жуковский. Стихотворения. Поэмы. Проза. - М., 1983, с. 36.

18. В. А. Жуковский. Там небеса и воды ясны. - Тула, 1982, с. 38.

19. Е. А. Баратынский. Стихотворения. - Новосибирск, 1979, с. 154.

20. И. Л. Альми. О поэзии и прозе. - Санкт-Петербург, 2002, с. 196.

21. Л. А. Мей. Избранные сочинения. - Л., 1972, с. 141.

22. Там же.

23. Цит. по: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 6. - 1937, с. 592.
24. Н. П. Огарев. Избранное. - М., 1977, с. 108.
25. И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. 1. - М., 1911, с. 95.
26. Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига. 1830. - М., 1988, с. 112.
27. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2. Письма. - М., 1984, с. 357.
28. Как пишет И. С. Приходько, “миф... подразумевает не просто новое художественное использование какого-то литературного образа или сюжета, но воспроизведение классической ситуации на новом витке спирали на всех уровнях: философском, психологическом, художественно-поэтическом, но и на жизненном, биографическом...”. // И. С. Приходько. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. - Владимир, 1999, с. 40.
29. “Вопросы философии”, 2003, № 7. - М., с. 36.
30. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 109, 111.
31. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2. Письма, с. 275.
32. А. Лаврецкий. Тургенев и Тютчев. // В кн.: Творческий путь Тургенева. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского. - Пг., 1923, с. 244.
33. Там же.



Преломления слова «Руслана и Людмилы» в лирике Тютчева

Вопрос о степени и формах влияния пушкинских поэм на становление тютчевской лирики практически не освещен в современном тютчеведении. Тому есть несколько объяснений. И первое из них - весьма скудные данные об отношении Тютчева именно к стихотворному эпосу Пушкина: за исключением нескольких беглых дневниковых записей М.П.Погодина, относящихся к началу 1820-х годов, и позднейшего свидетельства Жандра о тютчевском восприятии “Евгения Онегина”¹, насколько известно, такой информации нет.

Иная причина невнимания тютчеведов к названной проблеме, по-видимому, в той весьма могущественной научной традиции, которая была заложена еще в начале прошлого столетия фундаментальными работами о Тютчеве Ю.Н.Тынянова. Согласно тыняновской концепции, тютчевская лирика как “архаическая” должна быть возведена к одической традиции XVIII века, к Ломоносову и - особенно – Державину; по отношению же к школе “гармонической точности” и Пушкину эта лирика настроена если и не враждебно, то оппозиционно.²

Однако. при всем богатстве и меткости конкретных наблюдений данная точка зрения, как нам представляется, сводит многогранную ситуацию *диалога* между Тютчевым и Пушкиным к существенно более элементарной и однозначной формуле «спора» между ними, пусть даже и “великого”, по словам одного из последователей Тынянова Г.Г.Красухина.³ Понятно, что теоретические построения такого рода отнюдь не поощряли поиски генетических связей и текстуальных перекличек между лирикой Тютчева и пушкинской поэзией.

Наконец, отметим еще одну, может быть, наиболее существенную грань проблемы: если элементы, из которых “слагается” романтическая и предромантическая поэма, более или менее полно охарактеризованы в отечественной науке, то обратный процесс, деградации, разложения и распада этой структуры, и его последствия для русской лирической поэзии остаются сравнительно малоизученными.

II

Громадное внимание современников, проявленное к первой пушкинской поэме, - факт общеизвестный. “Много было журнальных толков во время оно о новой поэме < ... >. Никто не заметил, что это была первая на русском языке поэма, которую все прочитали, забывши, что до сих пор поэма и скука значили у нас одно и то же”, - писал П.А.Плетнев, вспоминая о поре вхождения Пушкина в мир русской литературы.⁴ Первый пушкинский биограф П.В.Анненков отмечал: “Восторг публики

и особенно той части ее, которая увлеклась нежными или роскошными описаниями ... должен был с избытком вознаградить автора за несколько придиричивых замечаний.”⁵ Свидетельства такого рода без труда умножаются. Можно предположить, что Тютчев относился именно к той части пушкинских читателей, которая в первую очередь оценила по достоинству не фабульный план поэмы, не сюжетную изобретательность юного автора, не “правильность чертежа”, а как раз “картины и описания” (ниже нам еще придется обратиться к специфике этих понятий применительно к пушкинским поэмам).

Осенью 1820 года датируется тютчевская записка, адресованная университетскому приятелю М.П.Погодину: “Вот вам Тик и “Руслан”...”⁶ На протяжении октября - ноября того же года упоминания о пушкинской поэме, главной литературной новости сезона, встречаются на страницах погодинского дневника в связи с именем Тютчева дважды. Вот первое: “Говорил с Тютчевым о новой поэме Людм(ила) и Руслан”⁷, - помечает Погодин 6 октября, а спустя примерно три недели, 1 ноября, будет сделана запись, приподнимающая завесу над содержанием этих бесед: “Говорил ... с Тютчевым о молодом Пушкине, об оде его “Вольность”, о свободном, благородном духе мыслей, появляющемся у нас с некоторого времени...”⁸ И - чуть ниже: “Восхищался некоторыми описаниями в пушк(инском) Руслане; в целом же такие несообразности, нелепости, что я не понимаю, каким образом они <могли> притти ему в голову.”⁹

Погодинские размышления - в русле той полемики, которая развернется на страницах “Сына Отечества” в 1820 году и в ходе которой Пушкину будут высказаны претензии в недостаточной сюжетной мотивированности поступков и “характеров” героев поэмы. По вполне правдоподобной версии К.В.Пигарева, и ранняя тютчевская эпиграмма на литературного «старовера» Каченовского также была спровоцирована раздраженным выступлением последнего против “Руслана и Людмилы”¹⁰.

Теоретические споры, вспыхнувшие в связи с “Русланом и Людмилой”, прежде всего касались проблемы жанровой природы произведения. Для эстетического сознания начала XIX века жанр первой пушкинской поэмы казался, конечно, весьма специфическим. “Ориентация на жанровые образцы характерна для критики пушкинского времени, еще не вышедшей из-под власти классицистических норм. Этим объясняется ... раздражение первых пушкинских зоилов, встававших в тупик перед определением жанра “Руслана и Людмилы” - так комментирует ситуацию С.А.Фомичев.”¹¹

В XX веке была неоднократно аргументирована мысль о лирической основе пушкинских поэм вообще и “Руслана и Людмилы” в частности. Наиболее последователен и радикален в отстаивании этого тезиса Б.В.Томашевский, полагавший, что при общем тяготении Пушкина к лиро-эпическим жанрам его поэмы “лиричны, при этом лиричны принципиально”.¹² О том же - со ссылкой на Томашевского - писал и В.Кулешов в монографии о поэте: “Рассказ у Пушкина мнимо эпический <...> Новаторство поэмы особенно выступает в области формы, в свободе

владения предметом, в умении естественно его раскрывать в неразрывной связи духа поэмы с личным “я” автора.”¹³ Конечно же, в истории изучения поэмы не единожды выражалась и иная точка зрения. Например, Р.В.Иезуитова характеризует “Руслана и Людмилу” как “большое эпическое полотно (хотя и пронизанное элементами лиризма)”, как “образец истинно национального эпоса”.¹⁴ Однако эта позиция в пушкинистике XX века не приобрела большого количества сторонников. Между тем абсолютизация тезиса о тотальном, пронизывающем пушкинскую поэму лиризме, о безусловной лирической доминанте представляется как минимум неоправданной, “лирическое” в ней отнюдь не подменяет и не подавляет “эпического”.

Сам Пушкин уже в 1830 году, в “несносные часы карантинного заключения”, писал о “Руслане и Людмиле”: “Никто не заметил даже, что она холодна”.¹⁵ С чем же связана столь жесткая (если не сказать беспощадная) позднейшая оценка? “Холодность” поэмы, сама по себе оспаривающая тезис о ее всепроникающей «лиричности», как нам представляется, не в последнюю очередь обусловлена ее лабораторной природой. Тяготение к эксперименту в жанрово-родовой сфере - одна из несомненных отличительных черт пушкинского дарования: вспомним хотя бы “Маленькие трагедии”, обозначенные самим автором как “опыт драматических изучений”; или “Повести Белкина” с их пародийно-игровой изнанкой, очевидной для современников; или, наконец, роман в стихах, начало работы над которым сопровождается хрестоматийной пушкинской репликой о “дьявольской разнице”. И первая поэма Пушкина тоже являет собой своего рода полигон, экспериментальную площадку, в пределах которой проверяются горизонты различных лирических нормативных жанров.

В “Руслане и Людмиле” Пушкиным проведена специфическая инвентаризация и ревизия тех жанровых и стилевых возможностей, которыми располагала русская поэзия начала XIX века. В работах о поэме этот аспект неоднократно привлекал внимание, но многое здесь еще выглядит упрощенно и схематично. Так, у А.Н.Соколова читаем: “...сочетание в одном произведении, в одном повествовательном потоке... тех идеологических и эстетических начал, которые ранее мыслились и существовали отдельно, было одним из главных новшеств “Руслана и Людмилы” и явилось выражением романтического отрицания незыблемости жанров. В этом смысле “Руслан и Людмила” была действительно романтической поэмой”.¹⁶ Что утверждается? По существу то, что в пушкинской поэме уже был сделан прорыв к синтезу, универсальному стилю, отличающему поздний стихотворный эпос Пушкина: поэму (“Полтава”), стихотворную повесть (“Медный всадник”), наконец, роман в стихах. Такой универсализм, что понятно и неизбежно, мог формироваться только на путях преодоления нормативного восприятия эталонов и образцов из предшествующей культурно-исторической эпохи, шаблонов, связанных с доминацией жанрового мышления. Воля к органическому синтезу традиционных

жанров эпохи классицизма вполне рельефна во время работы Пушкина над поэмой, но объясняется эта воля не только романтическими тенденциями. В ней - насущнейшая потребность литературы в обретении собственного универсального поэтического языка.

Не случайно же вопрос о “слоге” “Руслана и Людмилы” так активно дебатировался в первых откликах на поэму. Приведем по необходимости обширную выписку из К.Н.Батюшкова, из его “Речи о влиянии легкой поэзии на язык” (1816): “...на поприще изящных искусств, подобно как и в нравственном мире, ничто прекрасное и доброе не теряется, приносит со временем пользу и действует непосредственно на весь состав языка.”¹⁷ И ниже, после перечисления целого ряда имен и жанров - от “стихотворной повести” Богдановича до “некоторых посланий Воейкова, Пушкина и других новейших стихотворцев”: “...все сии блестящие произведения... принесли пользу языку стихотворному, образовали его, очистили, утвердили. Так светлые ручьи, текущие разными излучинами по одному постоянному наклонению, соединяясь в долине, образуют глубокие и обширные озера...”¹⁸ О том же - выразительное размышление Жуковского в “Конспекте по истории русской литературы”. Подводя итоги развития “третьего периода”, Жуковский заключает: “Язык приобрел более прочный фундамент; его формы определились, но все его средства еще далеко не изучены <...> для того, чтобы их все познать, необходимо, чтобы ею (прозой. - И.Н.) овладели многие писатели-мыслители.”¹⁹

В первой поэме Пушкина, хотя еще и далеко не в полной мере, решается задача по формированию именно такого гибкого, универсального стихотворного языка. Однако задача достижения органического жанрового синтеза, близкая, смежная, но не тождественная первой, по-видимому, даже не входила в пушкинский замысел. Потому, быть может, в поэме без труда выделяются отдельные фрагменты - образцы элегического и одического, пасторально-идиллического и эпиграмматического, балладного, мадригального или песенного типа. Соединены они не по принципу “плавильного котла”, а скорее по принципу мозаического рисунка.

Соответствующие примеры многочисленны и легконаходимы. Вот фрагмент из первой песни поэмы (рассказ Финна), где торжествует интонация любовной элегии:

Я к ней - и пламень роковой
За дерзкий взор мне был наградой,
И я любовь узнал душой
С ее небесною отрадой,
С ее мучительной тоской.

Пятистишие составлено из элегических клише: “роковой пламень”, “небесная отрада”, “мучительная тоска” - все это экспонирует именно элегический шаблон. Еще пример.

Во второй песни - строки, бесспорно напоминающие о динамическом строе баллад Жуковского: “Меж тем Руслан далеко мчится: В глуши лесов, в глуши полей Привычной думою стремится К Людмиле, радости своей, И говорит: “Найду ли друга? Где ты, души моей супруга?”(III,28) и т.д. Глубокая связь между балладой и романтической поэмой проявляется даже во «внешних» приметах: например, Жуковский определяет поэму “Двенадцать спящих дев” как “старинную повесть в двух балладах”. Вообще говоря, роль балладного стиха в развитии русской поэзии была велика. С одной стороны, баллада предвосхищала ритмико-интонационный строй и, отчасти, структуру романтических поэм (Пушкин, Козлов, Лермонтов и другие), потому что предлагала вариант лирически окрашенного *повествования*. Одновременно русская баллада начала XIX века - не только Жуковского, но и Катенина, Пушкина - исподволь меняла сложившиеся еще при классицизме представления о фабуле и подготавливала новые лирические сюжеты Тютчева, Некрасова, Полонского и других.

Между тем вернемся к нашему обзору. Пятая песнь поэмы начинается шестистишием, которое уместно представить в качестве вполне законченного изящного мадригала в какой-нибудь “Смеси”: “Ах, милая моя княжна! Мне нрав ее всего дороже: Она чувствительна, скромна, Любви супружеской верна, Немножко ветрена... так что же? Еще милее тем она.” В заключительной песни - при описании Русланова боя с печенегами - легко распознать строфу, демонстративно связанную с традицией героико-патриотической оды:

В одно мгновенье бранный луг
Покрыт холмами тел кровавых,
Живых, раздавленных, безглавых,
Громадой копий, стрел, кольчуг.
На трубный звук, на голос боя
Дружины конные славян
Помчались по следам героя,
Сразились... гибли, басурман!

Сравним:

...Дружины конные скакали
На пир кровавая войны,
И сабли с свистом рассекали
Врагов свободной стороны...²⁰

(Ф.Глинка, “Мечтания на берегах Волги”, 1812)

Или - еще более близкое:

Вот златоверхий Киев-град:
И бусурманов тьмы, как круги,
Вокруг зубчатых стен кипят;
Сверкают шлемы и кольчуги,
От кликов, топота коней,
От стука палиц, свиста пращей

Далеко слышен гул дрожащий...

(Жуковский, “К Воейкову”, 1814)

Примеры такого рода относительно автономных “картин” и “описаний” без труда умножаются любым внимательным читателем поэмы и сегодня. Тем более они были легко распознаваемы пушкинскими современниками. В “Руслане и Людмиле” впервые во всем блеске проявился уникальный пушкинский слух на жанры - давно отмеченное в литературоведении явление.

Сохраняют ли такие “картины” и “описания” свою лирическую окраску? Вне всякого сомнения. Этим, вероятно, и объясняется иллюзия о подавляющем господстве лирического начала в “Руслане и Людмиле”. Тем не менее следует учесть важнейший фактор: вовлеченные, внедренные в «большую» структуру сюжетной поэмы, такие фрагменты, не утратив лирической окраски, одновременно качественно меняют свою изначально лирическую природу: они теряют присущую лирике нового времени самодостаточность и, так сказать, абсолютность, становятся, в свою очередь, предметом авторского изучения. Изображая, они одновременно оказываются изображенными. В итоге формируется особая контактная зона - зона перехода лирики в эпос и, наоборот, эпоса в лирику.

О сложности взаимодействия этих начал в поэме догадывались и первые ее толкователи. Уже в 1820 году в журнале “Сын Отечества” автор одного из первых откликов на “Руслана и Людмилу” А.Ф.Воейков делал любопытное теоретическое отступление: “Известно, что *описания* и *подробности* составляют душу стихотворения повествовательного, так же как *картины* и *образы* сущность поэзии лирической. *Картина* заключает в себе несколько образов, *описание* есть собрание картин.”²² Картина - понятие, имеющее практически статус термина в раздумьях о пушкинской поэме. Именно “картина” оказывается в точке пересечения между образом и описанием, в коридоре между лирическим и эпическим. Многообразие и системность таких пограничных зон и формируют особое, совсем непривычное для тогдашней русской поэзии напряжение. Но чтобы сделать лирический жанр объектом наблюдения и изучения, представить изображающее изображаемым, воплощающее – воплощенным, - нужно было дистанцироваться от него, добиться, чтобы личная, авторская интонация не сливалась с выдержанной интонацией нормативного жанра, а решительно размежевалась с нею. Для создания эффекта такой “неслиянности” Пушкин использует целый арсенал специфических приемов. Во-первых, разноплановые авторские отступления, оттеняющие событийный план (комментарии происходящего, личные воспоминания, воображаемые диалоги с героями, непосредственные обращения к читателям и т.п.). Этот внефабульный, как бы надсюжетный пласт произведения одновременно является и наджанровым: по отношению к нему пасторальная (линия Ратмира), элегическая (скажем, воспоминания Финна об истории его любви к Наине), одическая и балладная (многочисленные Руслановы битвы) сферы поэмы обнажают свою ограниченность и неполноту. Во-вторых,

это монтажный принцип построения, разнообразные переключения планов, внезапные смены кадров, не позволяющие жанру быть реализованным в полной мере. Так, во второй песни есть чисто балладный фрагмент:

Однажды, темною порою,
По камням берега крутым
Наш витязь ехал над рекою.
Все утихало. Вдруг за ним
Стрелы мгновенное жужжанье,
Кольчуги звон, и крик, и ржанье,
И топот по полю глухой.
“Стой!”- грянул голос громовой.
Он оглянулся. В поле чистом,
Подняв копьё, летит со свистом
Свирепый всадник, и грозой
Помчался князь ему навстречу.
“Ага! догнал тебя! постой! -
Кричит наездник удалой,-
Готовься, друг, на смертну сечу;
Теперь ложись средь здешних мест;
А там ищи своих невест.”
Руслан вспылал, вздрогнул от гнева;
Он узнает сей буйный глас...

И в этот кульминационный момент, когда, казалось бы, весь накопленный балладный потенциал должен немедленно и исчерпывающе реализоваться, Пушкин вводит очередное авторское отступление (“Друзья мои! А наша дева? Оставим витязей на час...”), а затем переключает внимание читателя на совершенно иные картины, описывая первые часы пребывания Людмилы в “страшном замке” Черномора. К описанию же битвы Руслана и Рогдая Пушкин вернется лишь в самом конце второй песни:

При свете трепетной луны
Сразились рыцари жестоко... и т.д.

Перед нами ситуация, когда “баллада” ущемлена в правах: оказавшись композиционно разорванной, подчинившись волюнтаризму автора-сюжетостроителя, она обнаруживает ограниченность собственного (жанрового) горизонта.

Наконец, весьма действен еще один прием, помогающий дистанцироваться от жанра с его нормативными установками: это авторская ирония, дискредитирующая жанр как некую абсолютную инстанцию. Таким образом, то и дело предлагая читателю легко определяемые и четкие контуры жанров, Пушкин одновременно актуализирует и ощущение ущербности, редуцированности каждого из них. Такая структура была исключительна для русской поэзии того времени именно потому, что балансировала на зыбкой границе между эпосом и лирикой. Сама эта структура провоцировала восприятие поэмы

как цепочки отдельных картин, вереницы описаний. Правы исследователи, считающие, что в “Руслане и Людмиле” Пушкин “нащупал и наметил принципы, ставшие продуктивными для его художественной системы в дальнейшем”.²³ Это в целом бесспорное положение, пожалуй, стоит скорректировать, особо выделив глубинную внутреннюю связь между первой поэмой и первым же романом. На фрагментарность “Евгения Онегина” обращали внимание еще при жизни автора. Например, Н.Полевой в “Московском телеграфе” за 1833 год, то есть обобрав *весь* текст романа в стихах, писал: “Кто не скажет, что *Онегин* изобилует красотами разнообразными; но все это в отрывках, в отдельных стихах, в эпизодах к чему-то, чего нет и не будет.”²⁴ Этот феномен как важнейший конструктивный принцип пушкинского стихотворного эпоса был осмыслен только в XX веке. Так, в превосходной статье Е.Хаева “Проблема фрагментарности сюжета “Евгения Онегина” сказано: “Оборотная сторона фрагментарности романа - многоконтекстность: каждый фрагмент предполагает некое целое, из которого он извлечен.”²⁵

Нечто подобное прослеживается и в “Руслане и Людмиле”. Поэма как бы расслаивается в сознании читателя на более или менее самостоятельные элементы: эпизоды, сцены, “описания”, “картины” - вплоть до отдельных строф и стихов. Очень высоко ставя “полноту” и “оконченность” первой пушкинской поэмы, И.В.Киреевский в то же время отмечал, что “каждая песнь, каждая сцена, каждое отступление живет *самобытно и полно*...(курсив мой.- И.Н.)”²⁶.

В связи с этим скажем, что далеко не по достоинству было оценено воздействие таких промежуточных структур на становление собственно русской лирики середины и второй половины XIX века. (Показательно, что у “Руслана и Людмилы” именно в качестве поэмы было лишь несколько подражаний, и еще Белинский указывал на бесплодность попыток ее “повторить”: “Если бы какой-нибудь даровитый поэт написал в наше время такую же сказку и такими же прекрасными стихами, в авторе этой сказки никто не увидел бы великого таланта в будущем, и сказки никто бы читать не стал...”)²⁷ Речь должна в этом случае идти о возникновении в русской поэзии таких феноменов, как жанровые формы миниатюры и фрагмента, а также так называемого несобранного лирического цикла (Тютчев, Некрасов, Полонский, Павлова и др.)

Еще со времен тыняновских работ корни тютчевского фрагмента принято усматривать в очевидной связи Тютчева с традициями европейского, прежде всего немецкого романтизма. Но истоки малых форм Тютчева - и не его одного - продуктивно искать не только в западной литературе или в разложении и гибели монументальных форм XVIII века, но и в существовании тех больших структур - ранних поэм и романа в стихах, которые были открыты Пушкиным и в которых была предпринята дискредитация традиционных жанров, предложены совершенно иные принципы организации лирического материала.

В тютчевской лирике есть немало частных пересечений и даже буквальных совпадений с отдельными стихами “Руслана и Людмилы”. Вот лишь некоторые примеры: у Пушкина - “Она мне жизнь, она мне радость! Она мне возвратила вновь Мою утраченную младость, И мир, и чистую любовь»; у Тютчева - “И все, как в зеркале волшебном, Все обозначилось вновь: Минувших дней печаль и радость, Твоя утраченная младость, Моя погибшая любовь!” {I, 56}* (“Двум сестрам”, 1830). В поэме: “...И кто прервет сей дивный сон? Когда настанет пробужденье? “; в лирической пьесе: “Не знаю, долгод ли был сон, Но странно было пробужденье...” {I, 45} (“Еще шумел веселый день...”, 1830). А вот и совсем близкое: “...Невольно кудри золотые С лилейных плеч приподняла...” и “Невольно кудри молодые Он обожжет своим венцом.” {I. 114} (“Не верь, не верь поэту, дева...”, 1839)

Есть соблазн увидеть в этих совпадениях проявление конкретно-исторических связей между поэтами, однако такой вывод был бы преждевременным. Поэзия пушкинской эпохи - ансамбль, и, особенно в лирике, в силу ее “всеобщности”, разные инструменты в этом ансамбле все-таки имеют дело с общей мелодической темой. Наличие близких лирических формул у разных авторов и объясняется опорой на общую лирическую идиоматику эпохи.

Между тем в связи с историей тютчевских текстов на одной такой фоновой переключке стоит задержаться. Речь идет о последнем четверостишии стихотворения “Снежные горы”:

...Горе, как божества родные,
Над издыхающей землей
Играют выси ледяные
С лазурью неба огневой.

К.В.Пигарев, который еще в 1935 году обратил внимание на следы некрасовской редатуры тютчевских пьес, писал в работе “Судьба литературного наследия Ф.И.Тютчева”: ”Не всегда легко разгадать, какими соображениями руководствовался Некрасов, внося те или иные изменения... в каких случаях он считался со своим личным вкусом и в каких - с желанием приблизить редактируемого им поэта к пониманию рядового читателя”.²⁸ Через полвека в специальном исследовании, посвященном этой проблеме, А.Николаев объяснит некрасовскую правку тютчевского стиха (замену эпитета “издыхающей” на “усыпленную”) стремлением убрать “семантический архаизм”.²⁹ Трудно без оговорок согласиться с этим толкованием. И дело не только в том, что в статье “Русские второстепенные поэты” приводятся тютчевские стихи, в которых немало лексических, грамматических и орфоэпических архаизмов, оставленных Некрасовым безо всякого внимания. Дело в том, что некрасовская замена не может считаться содержательно равноценной ни с точки зрения лексики, ни с точки зрения грамматики (в частности, важен перевод причастия из активного залога в пассивный). А ведь характеризуя тютчевские “картины”, Некрасов демонстрирует весьма бережное отношение именно к слову Тютчева: ”Каждое слово метко, полновесно, и оттенки расположены с таким искусством, что в целом обрисовывают предмет как нельзя полнее”.³⁰ Решусь предложить иную версию некрасовской правки.

Приступая к анализу стихов, опубликованных в “Современнике”, Некрасов немедленно вводит их в зону прямого пушкинского влияния: ”...с третьего же тома...начали появляться стихотворения, в которых было столько оригинальности мысли и прелести изложения...что казалось, только сам же издатель журнала мог быть автором их.”³¹ Чуть ниже, в связи со стихотворением “Я помню время золотое...”, эта мысль заострена до предела: ”Нет сомнения, от такого стихотворения не отказался бы и Пушкин.”³² С учетом сказанного обратим внимание на строки из “Руслана и Людмилы”:

Уж побледнел закат румяный
Над усыпленной землей,
Дымятся синие туманы,
И всходит месяц золотой.

Некрасовский вариант буквально совпадает со стихом из поэмы. Скорее всего неосознанное, обращение автора статьи к Пушкину могло быть спровоцировано не только определенным мотивным родством (небесное сияние над земным, “дольным” миром), но и общим ощущением тяготения Тютчева к пушкинской фразеологии. Если эта догадка правомочна, то перед нами ситуация далеко не каждодневная: на историю

публикации текста одного великого поэта повлияло восприятие другого, обусловленное косвенным воздействием третьего.

Однако в тютчевской лирике можно найти и случаи куда более глубокой типологической соотнесенности с фрагментами пушкинской поэмы. В 1824 году в “Мнемозине” появляется статья В.Кюхельбекера “О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие”. Статья вызывает оживленную полемику. В ней предпринимается попытка реабилитировать высокий гражданский жанр оды и дискредитировать элегию, послание и отчасти балладу как романтические жанры. По мысли автора, они связаны прежде всего с частной жизнью и потому не вправе именоваться “совершенно” лирическими. В работе имеется следующий пассаж: “Картины везде одни и те же: луна, которая - разумеется - *уныла* и *бледна*, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря... в особенности же - *туман*: туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя.”³³ Обычно считают, что здесь Кюхельбекер пародирует мотивы и словарь элегий Жуковского. Однако это положение нуждается в коррективах. Во-первых, иронически перечисленные автором приметы присутствуют не только в элегиях Жуковского, но и в его балладах (“Адельстан”, “Варвик”, “Громобой” и др.). Например, в последней из названных:

И вот... настал последний день;
Уж солнце за горою;
И стелется вечерня тень
Прозрачной пеленою;
Уж сумрак... смерклось... вот луна
Блеснула из-за тучи;
Легла на горы тишина;
Утих и лес дремучий...³⁴ и т.д.

Во-вторых же, по свидетельству самого Кюхельбекера, стрелы его иронии метили не только в Жуковского, но также в Боратынского и Пушкина. У последнего в “Руслане и Людмиле” находим фрагмент, в мелочах соответствующий признакам, отмеченным Кюхельбекером (курсивом выделяем буквально совпадающие компоненты):

Младой Ратмир, направля к югу
Нетерпеливый бег коня,
Уж думал пред закатом дня
Нагнать Русланову супругу.
Но день багряный вечерел;
Напрасно витязь пред собою
В *туманы* дальние смотрел:
Все было пусто *над рекою*.
Зари последний луч горел
Над ярко позлащенным *бором*.
Наш витязь мимо черных *скал*

Тихонько проезжал и взором
 Ночлега меж дерев искал.
 Он на долину выезжает
 И видит: замок *на скалах*
 Зубчаты стены возвышает;
 Чернеют башни на углах;
 И дева на стене высокой,
 Как в море лебедь одинокий,
 Идет, зарей освещена...

Перед нами одна из "картин", органически связанных с традициями балладного стиха. Конечно же, было бы наивным полагать, что она непосредственно повлияла на замечательную пьесу Тютчева середины 30-х годов "Я помню время золотое...". Но типологическая параллель напрашивается. Тексты роднит многое - от "южного" (у Тютчева - южноевропейского) колорита с установкой на архаику до словаря. В первую очередь близки ситуации: герой-наблюдатель, находящийся внизу, в долине, смотрит на "героиню", оказавшуюся на стене (руине) средневекового замка. Сходным образом организовано пространство: в обоих случаях нижней точкой в открывшейся панораме является река, над которой возвышается некий "холм" или "скалы"; в свою очередь, над ними возносятся стены замка, наконец, на фоне древних камней - молодая женщина ("дева" - у Пушкина, "младая фея" - у Тютчева), озаренная гаснущим светом закатного неба. По существу тождественно характеризуется и художественное время - "день вечерел": оба поэта вводят мотив заходящего солнца, бросающего прощальные лучи на дольний мир и безымянную красавицу. И в том и в другом случае использована родственная цветовая гамма - сочетание алого, золотого и белого. Правда, у Пушкина непосредственного упоминания о белом нет, но имплицитно, на уровне ассоциаций, белизна подключается через сравнение девы с "одиноким лебедем"; у Тютчева - "белеющая" руина и - неявно - бело-розовые лепестки цветущих яблонь. Наконец, многочисленны и регулярны совпадения или соответствия в лексике поэзного эпизода и лирической миниатюры.

Пушкин	Тютчев
Но день багряный вечерел...	День вечерел. Мы были двое...
Все было пусто над рекою...	...Река в померкших берегах.
...И видит: замок на скалах	И на холму, там, где, белея,
Зубчаты стены возвышает...	Руина замка вдаль глядит...

Зари последний луч горел...	День догорал...
-----------------------------	-----------------

В тютчевской пьесе - весь набор атрибутов, представляющих, по Кюхельбекеру, элегический и/или балладный стандарт. Тем важнее выявить кардинальные различия между текстами. Их немало.

Прежде всего трудно определить жанровую основу стихотворения "Я помню время золотое...". Если балладная природа поэзного эпизода

безусловна и доминирует над элементами элегическими, то в лирической сцене Тютчева соотношение между “балладностью” и “элегичностью” обратное, тем не менее назвать ее чистой, беспримесной элегией по образцу элегий Жуковского, Боратынского или Языкова все-таки нельзя.

Принцип чистоты и полноты жанра не соблюден хотя бы потому, что Тютчев совмещает признаки элегии любовной и философской. Смещение объясняется тем, что поэт опирается на специфику неповторимого личного опыта, не размещающегося на ограниченной, строго очерченной площадке традиционного жанра. Эффект такой неповторимости создается с помощью различных средств. Здесь - и акцентированное использование местоимений первого и второго лица (в “Руслане и Людмиле”, естественно, *он* и *она*, витязь и дева). Причем у Тютчева местоимения представлены с необычайной интенсивностью: они присутствуют в каждом катрене и окаймляют все произведение. Это и своеобразная психологизация пейзажа, насыщение его психологически значимыми подробностями: “Руина замка вдаль глядит...”; и еще: “...И солнце медлило, прощаясь С холмом, и замком, и тобой”; и снова: “...звучнее пела Река в померкших берегах”. Здесь и бесспорное (по сравнению с пушкинским фрагментом) расширение и углубление философской перспективы - в первую очередь за счет чрезвычайно разветвленной системы со- и противопоставлений (руины замка - молодая фея, мшистый гранит - легкие лепестки яблонь, догорающий день - все более “звучная” река). Здесь, наконец, и указание на такие детали изображаемого ландшафта, которые накладывают несомненный отпечаток индивидуальности на представленную панораму: например, не река вообще, а - конкретно - Дунай, не абстрактный “лес” или “бор”, а дикие яблони. Есть и еще одно малозаметное, но весьма показательное различие. У Пушкина в полном соответствии с установками баллады актуален динамический план в поведении Ратмира и девы: “...Наш витязь мимо черных скал Тихонько *проезжал* и взором Ночлега меж дерев *искал*...”; или: “И дева по стене высокой... *Идет*, зарей освещена...” У Тютчева в динамике показана только жизнь природы: вечеряющий день, медлящее солнце, играющий краем одежды ветер, дымно гаснущее небо, поющая река, тогда как человеку присуща статуйность. Молодая фея неподвижна, и эта неподвижность, с одной стороны, усилена фоном (“мшистый гранит”), а с другой - она же подготавливает философский “пуант” всего произведения:

...И сладко жизни быстротечной
Над нами пролетала тень.

Определение “быстротечной”, соотнесенное с образом поющей *реки*, накрепко соединяет тему природы с темой человеческой жизни.

Перед нами один из моментов в той драме жанрового мышления, которая разворачивается в русской литературе пушкинской поры и одним из деятельнейших творцов и участников которой является Тютчев. Традиционный лирически окрашенный материал, взятый Пушкиным для построения эпической фабулы, в тютчевском стихотворении

перерождается, вырастает в самостоятельный и самоценный лирический сюжет. Иначе говоря, используя вполне привычные для начала века сигналы, Тютчев с их помощью посылает читателю принципиально новое лирическое сообщение.

4

Есть в тютчевской поэзии и произведения, связанные с “Русланом и Людмилой” не только типологически, но и, по всей вероятности, исторически. Эти случаи особенно интересны, поскольку наглядно показывают, что именно привлекает Тютчева в пушкинской поэме. Имеем в виду стихотворение 1830 года “Альпы”. На наш взгляд, оно восходит к фрагменту третьей песни “Руслана и Людмилы” - описанию волшебной головы Черноморова брата, стерегущей богатырский меч. Сопоставление между текстами разворачивается по нескольким линиям сразу.

Прежде всего это центральное, организующее как поэзное описание, так и лирическую миниатюру сравнение: у Пушкина - Руслан видит чернеющий “холм огромный”, который в конечном счете оказывается головой великана; у Тютчева - по существу та же гипербола, лишь развернутая в обратном направлении: горная вершина уподоблена “главе”, что подчеркнуто и метафорой “помертвелые очи” из первого восьмистишия, и упоминанием о “венцах из золота” в финале второго.

Весьма сходны и пространственно-временные характеристики. Голова озарена неверным ночным лунным светом: “Вдруг холм, безоблачной луною В тумане бледно озарясь, Яснеет”; у Тютчева - уже в зачине: “Сквозь лазурный сумрак ночи Альпы снежные глядят...”. Эпитет “лазурный”, довольно распространенный в тютчевской лирике, нередко связан именно с образом «волшебной» лунной ночи: «...Но лишь луны, очаровавшей мглу, Лазурный свет блеснул в твоём углу...” (“Арфа скальда”); или:” Там-то , бают, в стары годы По лазуревым ночам Фей вилися хороводы...” (“Там, где горы, убегая...”); и еще: “В ночи лазурной почивает Рим. Взошла луна и овладела им...” (“Рим ночью”). Так же как и Пушкин, начинающий портретирование живой головы словами об “огромных очах”, и Тютчев в первую очередь обращает внимание на “помертвелые очи” Альп. Да и в целом впечатления, внушаемые этими образами, очень близки: в том и другом случае - таинственное, фантасмагорическое величие и мрачная красота на фоне безмолвной ночной жизни. Сравним:

В своей ужасной красоте
Над мрачной степью возвышаясь,
Безмолвию окружена,
Пустыни сторож безымянный,
Руслану предстоит она
Громадой грозной и туманной.
В недоуменье хочет он

Таинственный разрушить сон.

И тютчевское:

Властью некой обаянны,
До восшествия Зари
Дремлют, грозны и туманны,
Словно падшие цари...

Детали, подтверждающие неслучайность нашей параллели, есть и во втором восьмистишии: это мотив “братства” (“И с главы большого брата На меньших бежит струя...”) и - особенно - мотив “гибельных чар”, освежающий в сознании читателя сюжетный ход в “Руслане и Людмиле”.

Наконец, очевидны сосредоточенные в первой части миниатюры регулярные лексические совпадения, особенно выразительное - “грозная и туманная” громада головы и “грозные и туманные” вершины гор. Системность описанных соответствий затрагивает разные ярусы художественной структуры и едва ли могла возникнуть непреднамеренно, без осознанной ориентации автора “Альп” на эпизод пушкинской поэмы. Но дело не только в частных, разовых, хотя и значимых перекличках. Тютчевская пьеса, при выявлении в ней затененных связей с пушкинской сказкой, неожиданно обнаруживает и собственный сказочный потенциал: по сути поведана некая история о волшебном, чудесном преображении (воскрешении) ночных, “помертвелых” гор. Причем, если печальная история, рассказанная в поэме, завершается гибелью головы, концовка “Альп” в полном соответствии с канонами волшебной сказки вполне счастливая: “...И блесит в венцах из золота Вся воскресшая семья!..”

Более сложен иной случай связей ранней лирики Тютчева с “Русланом и Людмилой”. “В этой... пьесе встречаются уже некоторые достоинства и особенности Тютчевского стиха”³⁵, - писал о стихотворении “Проблеск” (1825) Иван Аксаков. Современные комментаторы, не оспаривая тезиса о самобытности “Проблеска”, все же указывают на его соотнесенность с традициями Жуковского. Действительно, она явственна, причем переклички между стихами Тютчева и поэзией его старшего современника касаются не частных, а самого “корня”. Тютчев очень многим обязан Жуковскому в самом широком плане:³⁶ тютчевский романтизм, укрепленный знакомством с богатейшим опытом немецких лириков, на русской почве восходит именно к романтизму Жуковского; исключительная “фонетичность” Тютчева также в истоке своем имела мелодический строй элегий, песен и баллад Жуковского; очень мощно воздействовал тот и на формирование лирической идиоматики Тютчева. Да и в ряде отдельных тютчевских стихотворений просматривается большая или меньшая зависимость от конкретных текстов автора “Светланы” и “Сельского кладбища”. Примером может служить программное произведение “Сон на море”, системно связанное с пьесой Жуковского “Пловец” (1812).

Возвращаясь к стихотворению “Проблеск”, отметим, что сама неоспоримость многочисленных параллелей тютчевской миниатюры к мотивам и образам Жуковского в известной степени перекрыла поиски

иных ее источников. А ведь нередко в стихах Тютчева не какая-то единственная реминисценция, а очень сложный, изощренный реминисцентный рисунок. С таким явлением мы сталкиваемся в “Проблеске”, в финале которого влияние Жуковского оттеняется и усложняется обращением автора к мотивам первой пушкинской поэмы. Собственно лирический сюжет “Проблеска”, программно романтический, связан со стихотворением Жуковского “Певец” (1811). Вот его последние строфы:

Что жизнь, когда в ней нет очарованья?
Блаженство знать, к нему лететь душой,
Но пропасть зреть меж ним и меж собой;
Желать всяк час и трепетать желанья...
О пристань горестных сердец,
Могила, верный путь к покою,
Когда же будет взят тобою
Бедный певец?

И нет певца... его не слышно лиры...
Его следы исчезли в сих местах;
И скорбно все в долине, на холмах;
И все молчит... лишь тихие зефиры,
Колебя вянущий венец,
Порою веют над могилой,
И лира вторит им уныло:
Бедный певец!³⁷

Очевидно, что по всему тютчевскому тексту разбросаны сигналы, призванные восстановить в памяти элегию Жуковского:

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

Ниже:

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!..

И - в самом конце, в полемике с автором “Певца”, полагающим, что могила - “верный путь к покою”:

...Вновь упадаем не к покою,
Но в утомительные сны.

Взлелеянная романтизмом “сновидческая” тема была разработана в первой пушкинской поэме с необычайной изысканностью и тщательностью - от легкой, зыбкой дремоты до последнего сна смерти. Перед читателем чередой проходят и “сладкая дрема” Фарлафа, и “тягостное забвение” Людмилы, и “таинственный сон” Черноморова брата, “одинокий” сон Ратмира и “сладостный” - Руслана. В сюжетном же плане особое значение приобретают два эпизода: магический сон, в который по воле Черномора погружается героиня (конец четвертой

песни), и “вещий” сон Руслана, овладевающий героем накануне смерти от предательского меча Фарлафа (пятая песнь). Именно с последним сном, как представляется, связаны заключительные восемь строк тютчевской миниатюры. Напомним их:

Едва усилием минутным
Прервем на час волшебный сон
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон, -
И отягченной главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадем не к покою,
Но в утомительные сны.

Для наглядности приведем соответствующие места из поэмы, курсивом выделяя буквальные совпадения и соотносимые единицы:

На деву *смутными очами*
В дремоте томной он взглянул
И, *утомленной главою*
Склонясь к ногам ее, заснул.

И еще:

...Он льет мучительные слезы,
В волненье мыслит: это сон!
Томится, но *зловещей грезой*,
Увы, *прервать не в силах* он...

И наконец:

Попутру, *взор открыв туманный*,
Пуская тяжкий, слабый стон,
С усилием приподнялся он,
Взглянул, поник главою бранной -
И *пал* недвижный, бездыханный.

Попутно заметим, что в тютчевском “отягченной главою” могли быть контаминированы два стиха: процитированный - из “Руслана и Людмилы” и ситуационно родственный - из “Кавказского пленника”: “Потом на камень он склонился *Отягощенною главою*, Но все к черкешенке молодой Угасший взор его стремился.” Нетрудно убедиться, что концовка “Проблеска” как бы соткана из образов финала пятой песни. Есть и дополнительные свидетельства интереса Тютчева именно к этому эпизоду поэмы, где читаем: “Руслан не внемлет, сон ужасный, Как груз, над ним отяготел!...” С этим мотивом Тютчев перекликается по крайней мере дважды. Первый раз - в 1850-м: “Но этот сон полумогильный Как надо мной ни тяготел, Он сам же, чародей всесильный, Ко мне на помощь подоспел.” (“Графине Е.П.Растопчиной”) Второй случай отзвука пушкинских строк еще более выразителен:

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

(“Ужасный сон отяготел над нами...”)

О Руслановом сне здесь напоминает не только первый из эпитетов, анафорически закреплённый, но и второй, избранный Пушкиным уже в следующей песни: “...Как безобразный сон, как тень, Пред ним минувшее мелькает.” И закономерно, что в двух столь разных произведениях Тютчева присутствуют атрибуты волшебной сказки. В тексте 1850 года - “чародей всесильный”, “замок феи-Нелюдимки”, “волшебный сад, волшебный дом”.

Менее очевиден сказочный план в стихотворении 1863 года. Вызванное польскими волнениями начала 60-х и тесно связанное с одной из славянофильских статей Ю.Ф.Самарина, стихотворение “Ужасный сон отяготел над нами...” в зачине своем опирается и на образы пушкинской поэмы. В черновом варианте третья-четвертая строки Тютчева выглядели иначе: “...В крови до пят, мы боремся с тенями,- В лукавой мгле - соблазн со всех сторон.” Поэт отказывается от этого предельно романтизированного варианта (тени, лукавая мгла, соблазн) в пользу максимального сближения строфы с образами и мотивами народной сказки. Отсюда и разговорное “бьемся” вместо книжного “боремся”, и развитие мотива крови, столь значимого не только для фольклора, но и для “Руслана и Людмилы”, и прежде всего - для эпизодов, описывающих смерть Руслана: “Часы летели. Кровь рекою Текла из воспаленных ран.”; и снова: “...богатырь убит; В крови потопленный лежит...”; и еще раз: “...В долине, где Руслан лежал В крови, безгласный, без движенья...” Разумеется, Тютчев в “Проблеске” освобождается от каких бы то ни было сюжетных мотивировок, но он сохраняет и внешнюю пластику (“Привстав, окинем небосклон” - “с усилием приподнялся он”), а самое главное - внутренний, психологический жест, характеризующий состояние Руслана. Именно через подключение пушкинской ассоциации становится вполне понятным, что “утомительные сны”, венчающие тютчевскую пьесу, и есть эквивалент смерти. Тем самым усилен момент полемики Тютчева в отношении столь распространенного в элегиях Жуковского мотива “могильного покоя” - “пристани горестных сердец”. Уже в “Проблеске”, одном из характернейших произведений тютчевской лирики 20-х годов, воплощен мотив, который станет доминантным у Тютчева и более поздних периодов. Это - мотив принципиальной невозможности для человека обрести “успокоение” ни *здесь*, ни *там*. Достаточно назвать такие программные стихи, как “Итальянская villa”, “О вещая душа моя...”, “Два голоса”, чтобы почувствовать фундаментальное значение финала “Проблеска” для развития всей тютчевской поэзии. Мотив этот, проникающий и в политическую лирику, и в стихи натурфилософского плана, и в стихи, связанные с темой любви, безусловно отделяет Тютчева от Жуковского, и важно, что уже в середине 20-х годов Тютчев проводит границу между собой и старшим по цеху, опираясь при этом на опыт пушкинской поэмы.

Примечания

1. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2 - М., 1989, с. 482 - 483.
2. Тынянов в частности указывал: “Первые опыты Тютчева являются... попытками удержать монументальные формы “догматической поэмы” и “философского послания”. Но монументальные формы XVIII века разлагались давно, и уже державинская поэзия есть разложение их. Тютчев пытается найти выход в меньших (и младших) жанрах - в послании пушкинского стиля... в песне в духе Раича, но недолго на этих паллиативах задерживается: слишком сильна в нем струя, идущая от монументального стиля XVIII века”. // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977, с. 42.
3. В работе Г. Красухина, которая так и названа - “Великий спор”, сказано буквально следующее: “...ошибочные представления о Тютчеве как об ученике Пушкина и продолжателе его традиций вели не только к тому, что неверно понималась литературная эпоха... но - что еще более важно - к искажению самого тютчевского характера. Невинное, на первый взгляд, заблуждение иной раз оборачивалось непониманием Тютчева.” // Геннадий Красухин. В присутствии Пушкина. Современная поэзия и классическая традиция. - М., 1985, с. 24.
4. П. А. Плетнев. Статьи. Стихотворения. Письма. - М., 1988, с. 35.
5. П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. - М., 1984, с. 85. У него же чуть выше читаем: “Холодная эпическая торжественность не была в то время редкостью... Ничего подобного не было в поэме “Руслан и Людмила”. Она отличалась беспрестанными отступлениями, неожиданными обращениями к разным посторонним предметам, свободным течением рассказа и насмешливостью.” (с. 83.)
6. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2. Письма. - М., 1984, с. 8.
7. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2 - М., 1989, с. 11.
8. Там же, с. 12.
9. Там же.
10. К. В. Пигарев. Ф. И. Тютчев и его время. - М., 1978, с. 20. Авторитетнейший знаток тютчевской биографии в частности отмечает: “Сохранившийся автограф эпиграммы (“Харон и Каченовский”. - И. Н.) относится к последним месяцам 18 - 20 года. Таким образом, она хронологически совпадает с раздраженным выступлением Каченовского в “Вестнике Европы” против незадолго до того вышедшей поэмы Пушкина “Руслан и Людмила”. Напрашивается предположение, не связана ли эпиграмма в какой-то мере с теми спорами, которые разгорелись вокруг пушкинской поэмы.”
11. С. А. Фомичев. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. - Л., 1986, с. 51. Еще Белинский, отмечая, что “ни одно произведение Пушкина... не произвело столько шума и криков, как “Руслан и Людмила”, акцентировал внимание на этой проблеме: “... одни видели в ней величайшее создание творческого гения, другие - нарушение всех правил пиитики, оскорбление здравого эстетического вкуса.” // В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу. - М., 1983, с. 394.

12.Справедливости ради скажем, что в контексте эта мысль несколько смягчена: “Тяготение Пушкина к промежуточным лиро-эпическим жанрам характерно. Он переступает... порог, отделяющий лирику от эпоса. <...> Его поэмы лиричны, при этом лиричны принципиально.” // Б. В. Томашевский. Пушкин. - М., 1990, с. 192.

13.В. Кулешов. Жизнь и творчество А. С. Пушкина. - М., 1987, с. 80 - 81. Приведем еще одно суждение по этому поводу: “Поэма Пушкина - качественно новое явление русской литературы, произведение исключительно оригинальное, и, конечно, его художественное своеобразие определяется не фабулой... Существенно отношение поэта к неоднократно использованным в литературе и театре ситуациям, их новое, зачастую ироническое, пародийное освещение, вторжение современности в изображение “преданий старины глубокой”, определяемое тем, что центральным лицом поэмы является сам автор.” (А. А. Гозенкуд, “Пушкин и русский театр десятих годов XIX века”). В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, XII. - Л., 1986, с. 58.

14.Р. В. Иезуитова. Жуковский и Пушкин. (К проблеме литературного наставничества). // В кн.: Жуковский и русская литература. - Л., 1987, с. 237.

15.А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах, т. 6., - М., 1962, с. 343.

16.А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и начала XIX века. - М., 1956, с. 431- 432.

17.К. Н. Батюшков. Избранные сочинения. - М., 1986, с. 244.

18.Там же, с. 244 - 245.

19.В. А. Жуковский. Стихотворения. Поэмы. Проза. - М., 1983, с. 338.

20. Ф.Глинка. Сочинения. – М., 1986, с.6.

21. В.А.Жуковский Там небеса и воды ясны... - Тула, 1982, с.130.

22Цит. по: Пушкинист (выпуск 1). - М., 1989, с. 338.

23“Болдинские чтения”. - Горький, 1983, с. 179.

24.“Московский телеграф”, 1833, ч. 50, № 6.

25.“Болдинские чтения”. - Горький, 1982, с. 50 -51.

26.Русская критика от Карамзина до Белинского. - М., 1981, с. 140 - 141.

27.В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу. - М., 1983, с. 394.

28.К. В. Пигарев. Судьба литературного наследства Ф. И. Тютчева. // В кн.: “Литературное наследство”, т. 19 - 21. - М., 1935, с. 373.

29.А. А. Николаев. История издания стихотворений Тютчева редакцией “Современника”. // В кн.: “Некрасовский сборник VIII”. - Л., 1983, с. 38.

30.Н .А. Некрасов. Поэт и гражданин. - М., 1982, с. 98.

31.Там же, с. 96.

32.Там же, с. 104.

33.В. К. Кюхельбекер. Сочинения. - Л., 1989, с. 440.

34.В.А.Жуковский. Указ. ооч., с.235.

35. Цит. по: Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма, в 6 томах, т. 1. - М., 2002, с. 310.

36. Предваряя многочисленные исследования этого вопроса, еще в 1914 году Ю. Айхенвальд писал о Тютчеве: «Вся жизнь его прошла под кротким, благодетельным влиянием Жуковского, - казалось бы, столь неподходящего для настроений хаоса; и кроткой была его поэзия, хотя и соприкоснувшаяся демоническому началу жизни.» // В кн.: Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. Выпуск 1.- М., 1914, с. 141.

37. В. А. Жуковский. Там небеса и воды ясны..., с. 34.



Об «онегинских» мотивах в «денисьевском» цикле Ф.И.Тютчева

“Вопрос о том, может ли быть написан роман в стихах, был возбуждаем не раз и у нас, и в иностранной литературе, но нигде он до сих пор не был практически решен...Пушкину угодно было назвать свой труд романом, но я романа тут не вижу. Это прелестный рассказ, давший Пушкину возможность высказать несколько прекрасных мыслей, и только” — так, по свидетельству Жандра, охарактеризовал Тютчев в начале 60-х годов центральное пушкинское произведение.¹ Роль пушкинского романа в судьбе и творчестве Тютчева — проблема, остающаяся одной из наименее изученных в современной научной литературе. Тому есть объективные причины. “Евгений Онегин” традиционно воспринимается прежде всего как начальное звено в цепи классической русской романистики XIX века. И хотя мысль о его лирической природе неоднократно аргументирована, степень влияния “Евгения Онегина” на дальнейшее развитие русской лирической поэзии XIX столетия, кажется, не была оценена по достоинству. Между тем влияние это было и мощным, и долговременным, и разноплановым. Выявлению некоторых сторон взаимодействия поздней любовной лирики Тютчева с проблематикой и структурой пушкинского романа в стихах и посвящена данная работа.

1

Тютчевский отзыв — единственная дошедшая до нас прямая оценка поэтом пушкинского романа. При всей лаконичности она выявляет некоторые грани в восприятии Тютчевым “Онегина”.

Прежде всего, показателен интерес поэта собственно к жанру; не случайно же Тютчев упоминает не только о русской, но и о европейской теоретико-литературной мысли, занимавшейся проблемой стихотворного романа. По всей вероятности, Тютчев обратил внимание на эту проблему, ещё будучи за границей, тем более что первые рецензии на “Онегина» появляются в Германии уже в 30-е годы.²

Мнение Тютчева об “Онегине”(отказ в праве именоваться романом) не изолировано в истории отечественной литературы. Оно в одном ряду со множеством оценок и комментариев, которые начали звучать из уст пушкинских современников задолго до того, как работа над романом была завершена. Уже в феврале 1825 года А. Измайлов писал П. Яковлеву: “Плана вовсе нет, но рассказ — прелесть”.³ А вот запись из дневника М. Погодина от 9 февраля 1828 года: “Пушкин забалтывается, хотя и прекрасно, и теряет нить”.⁴ О том же, хотя и в принципиально

иной интонировке, будет сказано в рецензии “Московского телеграфа” двумя годами позднее: “Онегин есть собрание отдельных, бессвязных заметок и мыслей о том-о-сем, вставленных в одну раму...”⁵ Частное письмо, дневниковая запись, публикация, претендующая на общественное внимание,— недоверие к “Онегину” именно как к роману пронизывает все ярусы литературно-критического сознания эпохи. Особенно же близка мнению Тютчева точка зрения С. Раича, тем более важная потому, что принадлежит домашнему учителю Тютчева и его первому наставнику в сфере поэзии: “Если “Евгений Онегин” как роман имеет недостатки в отношении к содержанию, завязке, развязке... то сколько есть красот истинно художнических, в его картинах, описаниях...”⁶ Раич говорит это уже в 1839 году, не только спустя почти десятилетие после завершения романа, но и через два года после трагической гибели его автора.

По существу сам Пушкин и предвидел, и — в немалой степени — провоцировал реакции такого рода. В 1823 году (самое начало работы) он иронизирует: “Дальновидные критики заметят, конечно, недостаток плана. Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу одного”,⁷ а в 1830 году, в проекте предисловия к 8 и 9-й главам, он уведомляет “дальновидных критиков”: “Вот ещё две главы “Евгения Онегина”—последние, по крайней мере для печати... Те, которые стали бы искать в них занимательности происшествий, могут быть уверены, что в них менее действия, чем во всех предшествовавших”.⁸

Итак, современниками ставятся под сомнение композиционная стройность романа, логика развития его сюжета и характеров (Катенин о Татьяне),— иными словами, именно то, что относится собственно к эпическому началу в “Онегине”. Исключительное же своеобразие художественной структуры, предложенной Пушкиным, не осознается, хотя и ощущается интуитивно. Отсюда — восхищение “картинами” и “описаниями”, акцент не столько на содержании повествования, сколько на его манере (“рассказ — прелесть”) и т. п. — иначе говоря, весьма доброжелательное отношение ко всему, в чём максимально воплощается лирическая основа “Онегина”.

Очевидно, что Тютчев примыкает именно к этой линии в восприятии пушкинского романа как, по определению Ю. Тынянова, “романа отступлений”⁹, обилие и конститутивное значение которых прежде всего и позволили автору “высказать несколько прекрасных мыслей”. Согласно этой позиции, собственно роман в “Онегине” погружен в лирическую среду: эпический жанр вошел в соприкосновение с лирическим родом, в известной мере оказался поглощен им, в результате чего и была сформирована уникальная структура, сочетающая в себе признаки как эпоса, так и лирики, но — с доминированием последней.

Каковы приметы этой структуры? Прежде всего, пунктирный, скачкообразно развивающийся сюжет, каждый значимый элемент которого окружен авторскими отступлениями самого разного свойства (оценки личности героя, комментарии специфически литературного

характера, личные воспоминания и т. п.). В известной мере эти отступления повествователя призваны компенсировать недостаточность эпических мотивировок разворачивающихся событий мотивировками лирическими. Последнее, в свою очередь, предопределяет (сравнительно с позднейшими русскими романами) и крайне малое число действующих лиц в “Онегине” — только в этом случае автор способен лирически соотнестись с каждым из главных героев. Как следствие предыдущего, в структуре романа образуются необычайно сложные отношения между автором целого, повествователем и героем, которые становятся столь же нераздельны, сколь и неслиянны. Качественное отличие “Онегина” от традиционной лиро-эпической поэмы (например, романтических поэм самого Пушкина) во многом обусловлено именно тем, что двуединство (автор целого — повествователь) в романе трансформируется в триединство (автор целого — повествователь — герой).

Отмеченные признаки, свойственные внутренней организации пушкинского романа в стихах, мощно воздействовали на формирование в русской лирике середины XIX века так называемых “несобранных” циклов, прежде всего “панаевского” цикла Некрасова и “денисьевского” цикла Ф. Тютчева.

В многочисленных работах, посвященных историко-литературным истокам “денисьевского” цикла, неоднократно было высказано мнение о зависимости стихотворений, составляющих последний, от творчества Пушкина. “Среди стихотворений, обращенных к Денисьевой, быть может, самые высокие по духу те, что написаны после её смерти... Тут есть внутреннее сходство с лирикой зрелого Пушкина, трагически призывающего разрушенную любовь... с теми настроениями Пушкина, которые сошлись в одно в гениальной “Русалке”, — писал Н. Берковский.¹⁰ Ещё одна цитата: “...И в “денисьевском” цикле, где так много “не пушкинского”, болезненно-страдальческого, разрушительного, порой мелькнет “улыбкой умиленья”, душевной добротой пушкинский гений... Пушкинская традиция ощущается почти во всей русской любовной лирике XIX столетия”, — указывает И. Петрова.¹¹ Наконец, точка зрения исследователя языка тютчевской лирики: “...Приходится признать, что отдельные произведения Тютчева созвучны поздней пушкинской лирике с её предельной ясностью и глубиной выражения душевных движений”.¹²

Эти оценки касаются, во-первых, “отдельных произведений”, а не их единства; во-вторых, тютчевские стихотворения, связанные с последней любовью поэта, возводятся именно к пушкинской лирике, к лирике в строгом, терминологически точном значении слова: не случайно же Берковский в уже цитированной работе утверждал, что “психологический анализ в лирике зрелого Пушкина оказался стихией, всё более привлекавшей к себе Тютчева”.¹³

Однако в связи с “денисьевским” циклом не однажды звучала и иная точка зрения. Фрагменты, его составляющие, поначалу с оговорками, а затем всё более и более определенно, объединяли в “своего рода роман”.¹⁴

По мнению Г.Гуковского, любовная лирика Тютчева 50-60-х годов тяготеет “к объединению лирического цикла в...роман, близко подходящий по манере, смыслу, характерам, “сюжету» к прозаическому роману той же эпохи”.¹⁵ А вот — из сравнительно недавней работы о поэте: “Денисьевский» цикл — этот тютчевский “роман в стихах”— имеет своё начало, свою кульминацию и развязку, свой острейший внутренний конфликт...Определение “роман в стихах” вполне приемлемо для этого цикла в силу его определенной замкнутости, сюжетной законченности отдельных частей”¹⁶ Рассматривая “денисьевские” стихотворения как единство, историки литературы склонны интерпретировать их пафос через влияние русской прозы второй половины XIX века. Так, Б.Бухштаб указывает, что “психологические перипетии” “денисьевского” цикла “напоминают нам романы Достоевского”.¹⁷ Берковский утверждал, что “воздействие современных русских писателей весьма приметно на стихах, посвященных Денисьевой. Сказывается психологический роман, каким он сложился у Тургенева, Л.Толстого, Достоевского”.¹⁸

Примеры такого рода без труда умножаются. При этом, однако, недооцениваются существенные моменты. Прежде всего, ко времени появления первых “денисьевских” стихотворений (начало 1850-х) ни Тургенев, ни Достоевский, ни Л. Толстой не написали ни одного из своих романов. За три года до начала “денисьевского” цикла был завершён лишь роман Гончарова “Обыкновенная история”, не оказавший, по-видимому, сколько-нибудь серьёзного воздействия на лирические циклы середины века. “Рудин”, первый из серии тургеневских романов, появился только в 1855 году, когда Тютчевым уже были созданы такие стихотворения, как “На Неве”, “Как ни дышит полдень знойный...”, “Предопределение”, “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”, “О, не тревожь меня укорой справедливой!” и т.д., в которых уже более или менее явственны и “тургеневские”, и “достоевские” черты. Скорее можно (и должно) говорить о прямом либо опосредованном влиянии любовных циклов середины столетия на формирование классического русского романа.

Кроме того, параллели между “денисьевским” циклом и русской прозой 50-х — 60-х годов обычно обуславливаются общностью в содержании, но почти никогда — общностью внутренней организации. Точна В. Касаткина: “Денисьевский цикл” как “роман” в стихах обладает необычайно своеобразной структурой, совсем не традиционной для литературного изображения любви, не знающей подобия не только в романах Пушкина и Лермонтова, но и Тургенева, Л. Толстого, Достоевского”.¹⁹ Автор монографии о Тютчеве не отмечает, впрочем, какой из пушкинских романов имеется в виду, но — с учетом того, что чуть раньше “денисьевский” цикл сопоставлялся с русской прозой — можно предположить, что стихотворный роман Пушкина подразумевается не в первую очередь.

Между тем именно “Онегин” — точка, в которой пересекаются обе

линии в подходе к тютчевской любовной лирике 50-60-х годов. Именно в “Онегине” начало лирическое сопрягается с началом романским, именно со структурой пушкинского романа сопоставима структура столь специфического жанрового образования, каким является несобранный цикл любовной лирики в русской литературе 50-60-х годов.

Сам Тютчев воспринимал стихи, посвященные Денисьевой, как нечто единое. Он был невероятно внимателен к собственным строкам. Отсюда и множество “дублетов” в тютчевской поэзии, отмеченных Пумпянским ещё в 1920-е годы.²⁰ Подтверждения тому и очевидны, и многочисленны. Например, реплики между “героем” и “героиней” представляют собой фрагменты 1852 года “Не говори: меня он, как и прежде, любит...” и “О, не тревожь меня укором справедливой!”. В свою очередь, первый из них развивает мотивы, уже прозвучавшие в трагедийном монологе 1851 года “О, как убийственно мы любим...”. Безусловна связь между “Близнецами” и “Предопределением”. Более того, господствующая тема тютчевского творчества 50-60-х годов определяет и пафос произведений, на первый взгляд не являющихся составной частью “денисьевского” цикла. Так, 5 августа 1865 года, на следующий день после годовщины смерти Денисьевой и через день после создания потрясающей силы реквиема “Накануне годовщины 4 августа 1864 г. ”, Тютчев создает миниатюру о радуге “Как неожиданно и ярко...”, её финал органически связан с финалом же стихотворения “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”. В раннем — “Ох, я дышу ещё болезненно и трудно, Могу дышать, но жить уж не могу”; в позднем — «Смотри — оно уж побледнело, Ещё минута, две — и что ж? Ушло, как то уйдет всецело, Чем ты и дышишь, и живёшь”. Строка, замыкающая трагически напряженный монолог “героини”, в пьесе 1865 года фактически процитирована, но она включает уже речь “героя” с соответственным смещением акцентов. Ещё один пример тютчевской внимательности. В июле 1850 года, в самом начале отношений с Денисьевой, Тютчев пишет стихотворение “На Неве” — своего рода “пролог» ко всему циклу. Это стихотворение, как будто прогнозирующее те или иные варианты развития чувства.

Образ таинственного челна, столь частый в лирике Тютчева, отзовется в позднейшей строфе из стихотворения “Есть и в моём страдальческом застое...” (подробнее об этом — ниже).

“Дети праздной лени» и “блаженные тени» сопоставлены как “земное» и “небесное» проявления любви. Спустя восемнадцать лет Тютчев создает стихотворение “Опять стою я над Невой...”, в финальном четверостишии которого отзовется воспоминание о давних днях начала последней любви: “Во сне ль всё это снится мне, Или гляжу я в самом деле, На что при этой же луне С тобой живые мы глядели?”. “Эпилог» цикла сомкнулся с его “прологом”.

В каждом последующем фрагменте “денисьевского” цикла Тютчев не упускает из виду сказанное ранее; каждое отдельное стихотворение как

будто обладает полнотой знания о предшествовавших, но будущее для поэта закрыто и может лишь угадываться сквозь “магический кристалл”. Развертывание “денисьевского» цикла во времени по-своему подобно развертыванию во времени “свободного романа”, романа “прогнозов”(В.Турбин), неканонизированного жанра, чьё становление немыслимо без интенсивного общения с внетекстовой (биографической, общественно-политической и т. п.) реальностью. Общая почва порождает и ряд сходных следствий. В частности, для “денисьевского” цикла характерна фрагментарность “сюжета”, в нём выделены лишь наиболее существенные, ключевые моменты: начало отношений, рождение ребенка, первый кризис, охлаждение “героя”, болезнь и смерть “героини”, наконец, мучительные воспоминания об умершей, не менее мучительное исчезновение воспоминаний и итоговое, ретроспективное осмысление свершившегося как общественной драмы и религиозно-философской трагедии. Каждый эпизод “денисьевского” цикла одновременно и творит “сюжет”, и становится “лирическим отступлением” от него.

Без учета уникального опыта, воплощенного в пушкинском романе, скорее всего, не были бы возможны и сложнейшие формы выявления авторского сознания, воплощенные в его структуре. Она такова, что авторское сознание, с одной стороны, максимально полно воплощается в каждом конкретном стихотворении, а с другой — эта исчерпывающая полнота оказывается относительной в процессе развертывания цикла как единого целого. Тютчев — автор цикла и Тютчев — автор отдельного его фрагмента столь же нераздельны, сколь и неслиянны. Более того, автор фрагмента в известном смысле выступает как “герой” по отношению к автору цикла, между ними устанавливается напряженный диалог. Подобное прослеживается и в структуре пушкинского романа: Пушкин как автор целого в определенных пунктах развития романного сюжета (письма Онегина и Татьяны и предсмертная элегия Ленского) как бы отождествляется с каждым из главных героев, в этот момент ставших “авторами”.²¹ В “денисьевских” стихотворениях, помимо традиционной для любовно-психологической лирики соотнесенности “героя” и “героини” как Я и ТЫ, есть соотнесенность и иного свойства. “Герой” может восприниматься в высокой степени отстраненно, как ОН, причем в одном случае это восприятие исходит от автора целого (“И в мерцанье полусвета, Тайной страстью занята, Здесь влюбленного поэта Веет легкая мечта”), в другом — непосредственно от “героини» (“Он мерит воздух мне так бережно и скудно...”).

Дистанция между “героем» и “автором» может быть сокращена или увеличена. Точно так же и “героиня”— это не только ТЫ, но и ОНА (стихотворения “О, как убийственно мы любим”, “Весь день она лежала в забытии...”, “Есть и в моём страдальческом застое...”, “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло”) и даже Я (“Не говори: меня он, как и прежде, любит”— редчайший в творчестве Тютчева пример ролевой лирики). Не только в пределах всего цикла, но и в границах одного стихотворения происходят знаменательные смещения: такова, например, замена третьего

лица на второе в сцене-воспоминании “Весь день она лежала в забытии...”.

Наконец, “герой” и “героиня” могут объединяться в гармоническом МЫ. Столь сложная организация цикла не могла бы существовать, будь он качественно однородным: либо лирическим, либо романном, эпическим. Как в “Онегине” “роман” стремится раствориться в лирике — и не может этого сделать до конца, так в “денисьевском” цикле (и в меньшей мере в “панаевском” цикле Некрасова) “лирика” как будто стремится стать “романом”, обрести некоторые устойчивые приметы этого эпического жанра: единство конфликта, развитие сюжета, динамические характеры и т. д.

Отмеченные особенности “денисьевского” цикла: фрагментарность, пунктирный сюжет, разомкнутость во внетекстовую действительность, сложнейшие отношения между автором “целого” и автором “фрагмента”, трехчленная (Я—ТЫ—ОН) структура и “героя” и “героини”, — органически связаны с теми открытиями, которые, будучи обусловлены взаимопроникновением лирического и романного начал, впервые в русской литературе были представлены в пушкинском стихотворном романе.

Между тем существуют и прямые историко-литературные связи ряда “денисьевских” стихотворений с текстом “Евгения Онегина”.

2

Конец 40-х — начало 50-х годов — пора активного вхождения Тютчева в круг близких пушкинских друзей. Среди его адресатов этого времени — Вяземский, Чаадаев, Погодин. В июне 1852 года он пишет стихотворение “Памяти В.А.Жуковского”, в которое вносит и автобиографический элемент: “С каким радушием благоволения Он были мне Омировы читал”. Пожалуй, единственный пример столь “личных” строк в серии тютчевских посланий и посвящений, обращенных к поэтам-современникам: Пушкину, Вяземскому, Фету, Полонскому, Щербине.) В числе собеседников Тютчева — люди, наиболее близкие Пушкину в последние годы его жизни или же посвятившие немало лет изучению его биографии и творчества, — Плетнев и Анненков. Более того. В контактах с этими людьми Тютчев всё настойчивее заявляет о себе именно как о поэте и ценителе поэзии: так, в письме к Вяземскому от начала января 1851 года он предлагает варианты к его стихотворению “Послание к графу Д. Н. Блудову”,²² полутора годами ранее, в октябре 1849, Эрн. Ф. Тютчева по просьбе мужа посылает Вяземскому стихотворения о Наполеоне со следующим комментарием: “Мой муж очень бранил меня за то, что я посвятила вас в его политические предвидения в отношении России, но тем не менее вот стихи, написанные им для вас; он полагает, что они дополняют и разъясняют это предвидение”²³

Восприятие Тютчева-поэта людьми из пушкинского окружения более

чем доброжелательно. “Вы меня балуете вашими одобрениями и могли бы опять пристрастить к виршам, но какой может быть прок в гальванизированной музе?” — отвечал Тютчев Погодину в марте 1850-го года.²⁵ 28 марта того же года Плетнев писал Жуковскому восторженно: “На днях провел я вечер у Тютчева вдвоем с ним. Этот человек для меня самый интересный. Три часа с ним показались мне минутою. Если к его талантам и сведениям, к его душе и поэтическому чутью придать привычку правильной и трудолюбивой жизни, он был бы для нашей эпохи светилom ума и воображения”.²⁵ Трудно, а вернее, невозможно предположить, что в такой атмосфере предметом разговора не оказывались судьба и творчество Пушкина.

Достоверен факт семейного чтения “Бориса Годунова” в январе 1853 года в Овстуге. Д. Ф. Тютчева писала об этом сестре: “Вечером папа читал нам “Бориса Годунова”, и читал так хорошо, что я позабыла о своем горе”.²⁶ Показательны и невольные реминисценции из Пушкина в тютчевских письмах 50-х годов. Вот фрагмент из письма жене от 25 сентября 1858 года: “Это время года походит на красивую женщину, красота которой постепенно, но медленно исчезает”. Естественно связать эти строки со строфой из пушкинской “Осени”(1833):

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева...

Второй пример — воспроизведение логики одной из строф ранней пушкинской оды “Вольность”(1817) в письме А. Д. Блудовой от 28 сентября 1857 года. Наконец, третья ситуация, интересующая нас в первую очередь, ибо она напрямую связана с пушкинским романом. 6 августа 1851 года Тютчев писал жене: “Чувствую, что письма мои самые пошло-грустные. Они ничего не сообщают и несколько напоминают покрытые мелом оконные стекла, сквозь которые ничего не видеть и которые существуют лишь для того, чтобы свидетельствовать об отъезде и отсутствии”. Этот пассаж весьма напоминает XXXII строфу из 6-й главы “Онегина”:

Теперь, как в доме опустелом,
Всё в нём и тихо и темно;
Замолкло навсегда оно.

Закрыты ставни, окна мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, Бог весть. Пропал и след.

Сопоставление внутренней, сердечной жизни с “опустелым” домом, в котором закрыты ставни и окна “покрыты мелом”, достаточно нетрадиционно, чтобы обоснованно усмотреть в тютчевском письме конкретную переключку с Пушкиным. Это тем более оправданно, что ещё в стихотворении “29-ое января 1837”, посвященном гибели Пушкина, Тютчев, проводя аналогию между судьбой автора “Онегина» и судьбой его героя, уже обращался к XXXII строфе “дуэльной” главы (не к её концовке, а к начальным восьми стихам). Тогда же, когда было написано процитированное письмо (лето 1851), поэт создает первый трагический монолог в серии “денисьевских” стихотворений — “О, как убийственно мы любим...”. Кажется, соотнесенность этого произведения с фрагментами пушкинского романа до сих пор не отмечена, между тем немалые основания для этого соотнесения имеются. Уже первая строфа Тютчева явно ориентирована на четверостишие, начинающее 4-ю главу. Сравним:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей
И тем её вернее губим
Средь обольстительных сетей.
(Пушкин)

и

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

Роднит многое: единство темы, общность просодии (четырёхстопный ямб с перекрестной рифмовкой), одинаковые (“любим — губим”) или сходные (на -ей) рифмы, обобщенное МЫ, призванное утвердить универсальный смысл сказанного, совпадения в лексике. В третьем стихе Тютчев едва ли не цитирует третий стих Пушкина. “Буйная слепота страстей” — также несомненный эквивалент пушкинских строк из IX строфы той же главы, повествующей о прошлом героя: “Он в первой юности своей Был жертвой бурных заблуждений И необузданных страстей» Переключка с 4-й главой “Онегина” проявляется и в пятой строфе тютчевского стихотворения:

И что ж теперь? И где всё это?
И долговечен ли был сон?
Увы, как северное лето,
Был мимолётным гостем он!

Мотив краткости, мимолетности северного лета преимущественно связан с зачином XL строфы:

Но наше северное лето,
Карикатура южных зим,
Мелькнёт и нет...

В романе эти строки начинают очередной пушкинский пейзаж, у Тютчева сравнение с северным летом вовлечено в сферу психологического анализа, но сам факт родственности неоспорим.

На первый взгляд Тютчев полемизирует с Пушкиным. Тот утверждает, что для женщины губительна нелюбовь; тютчевская мысль как будто диаметрально противоположна: губительно именно сильное, всепоглощающее чувство, “буйная слепота” страсти, “избыток ощущений”. Близкие идеи — в целом ряде стихотворений начала 50-х, например в “Близнецах”. Собственно, и вторая часть “Предопределения” может быть понята как продолжение диалога с Пушкиным: чем “нежнее” одно из любящих сердец, тем “неизбежней и вернее, Любя, страдая, грустно млея, Оно изноет наконец...”. Здесь как бы обратная сторона того, что сказано Пушкиным в начале 4-й главы

Однако за полемическим, очевидным планом просматривается и нечто иное. Уже во II строфе тютчевского стихотворения заявлена тема обладания, столь существенная для 4-й главы “Онегина» в целом и для её VII строфы в частности:

Давно ль, гордясь своей победой,
Ты говорил: она моя...

У Пушкина: “Разврат, бывало, хладнокровный Наукой славился любовной, Сам о себе везде трубя И наслаждаясь не любя” В том и дело, что “О, как убийственно мы любим...” — опыт психологического анализа ситуации, которая в 4-й главе пушкинского романа дается как прогноз, как один из возможных вариантов развития событий. Фрагмент из исповеди главного героя (“Поверьте (совесть в том порукой), Супружество нам будет мукой. Я, сколько ни любил бы Вас, Привыкнув, разлюблю тотчас; Начнете плакать: Ваши слезы Не тронут сердца моего, А будут лишь бесить его”) отзывается в “денисьевском” стихотворении 1851 года, но уже не как гипотеза, а как сбывшееся:

Куда ланит девались розы,
Улыбка уст и блеск очей?
Всё опалили, выжгли слёзы
Горючей влагою своей.

Тютчев не столько “спорит” с Пушкиным, сколько дополняет сказанное им: для женского сердца чревата катастрофой не только нелюбовь, но и любовь: философская тема “Цыган” — “И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет”— оказывается в высшей степени актуальна для Тютчева в 1851 году.

Переживания, воплощенные в тютчевской любовной лирике 1851—

годов, сродни рефлексии “лишних людей”, какой она представлена в русском романе первой половины XIX столетия. Мысль эта не нова. “При всей поэтичности выражения, — размышляет о стихотворении “О, не тревожь меня укорой справедливой!» О.Самочатова, — самое чувство героя холодно. Оно невольно напоминает рефлексию “лишних людей” того времени. Если прибегнуть к литературному сопоставлению...то, вероятно, в любви Тютчева возникала порой ситуация, о которой пишет Белинский, анализируя отношения Печорина к Бэле”.²⁷ Предложенная параллель вполне правомерна, но, может быть, более естественно искать корни тютчевской рефлексии не в лермонтовской прозе, а в пушкинском стихотворном романе.

Сам поэт, по-видимому, чувствовал соответствие между своей судьбой и судьбами романских героев. Отсюда — близость переживаемого им рефлексии онегинско-печоринского типа. Об этом свидетельствуют и некоторые тютчевские письма начала 50-х. “...Единственное мало-мальски сильное чувство, которое я испытываю, — это чувство глухого возмущения перед тем, что — покинутый тобою — я не могу в свою очередь покинуть самого себя...”. Это — из письма жене от 6 августа 1851 года. Ещё одна близкая по духу цитата: “Судьба, судьба!.. И что в особенности раздражает меня, что в особенности возмущает меня... так это мысль, что только с одним существом на свете, при всём моём желании, я ни разу не расставался, и это существо — я сам... Ах, до чего же наскучил мне и утомил меня этот унылый спутник”. Кажется, что перед нами страница из печоринского журнала. Но проблема поведения человека, предельно уставшего от самого себя, тяготящегося самим фактом своего бытия, — одна из важнейших и в пушкинском романе. Уже в 1-й главе Пушкин упоминает о “душевной пустоте”, томящей главного героя; ещё более значим этот мотив в главе заключительной, например: “Им овладело беспокойство, Охота к перемене мест (Весьма мучительное свойство, Немногих добровольный крест)” и т. д. Кстати сказать, именно знаменитое лирическое отступление в 8-й главе, “Любви все возрасты покорны...”, могло быть для Тютчева чрезвычайно важным: ведь в его концовке Пушкин размышляет именно о поздней, говоря словами самого Тютчева, “старческой” любви:

Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мёртвой след:
Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг.

Не является ли гениальная “Последняя любовь”(1854) хотя бы в некоторой степени ответом Тютчева, на сей раз безусловно полемическим, на эти пушкинские строки? В тютчевских письмах этого периода можно встретить и раздумья о “боязни людского мнения”

(письмо Эрн. Ф. Тютчевой от 16 ноября 1853), столь созвучные хрестоматийным “онегинским” афоризмам.

В такой пронизанной “онегинскими” импульсами атмосфере лирики и писем поэта начала 50-х годов под углом зрения соотнесенности с пушкинским романом поневоле начинают восприниматься и стихи, в которых развиваются общие для русской поэзии романтические темы. Так, в VIII строфе 2-й главы “Онегина” читаем: “Он верил, что душа родная. Соединиться с ним должна, Что, безотрадно изнывая, Его вседневно ждёт она”; у Тютчева: “Любовь, любовь — гласит преданье — Союз души с душой родной — Их съединенье, сочетанье...”. Налицо совпадение не только в теме, но и в ритме, в лексике, и даже психологический подтекст близок: вера Ленского есть именно вера в романтическое преданье, трактующее любовь как союз двух душ. Иное дело, что поэтической вере Ленского в романе противопоставлена трезвая прозаичность Онегина, тогда как в “Предопределении” романтической версии противопоставляется романтический же тезис о роковом характере этого союза: “И роковое их слиянье, И...поединок роковой...”

Итак: “денисьевские” стихотворения, писавшиеся Тютчевым в первой половине 50-х годов, связаны с темами и мотивами пушкинского романа. Степень соотнесенности различна: в одном случае — прямая историко-литературная зависимость, в другом — уместнее говорить о созвучности тютчевских строк некоторым фрагментам из “Евгения Онегина”. Мысль об особой роли, которую играл “Евгений Онегин” в жизни Тютчева в эту пору, подкрепляется многочисленными перекличками писем поэта с текстом пушкинского романа.

Однако “пушкинское” в “денисьевском” цикле не может быть ограничено лирикой 1851—55 годов. По крайней мере ещё раз, уже в 1865 году, Тютчев обратился непосредственно к пушкинскому опыту в разработке любовно-психологической темы как темы трагедийной. Речь идёт о стихотворении “Есть и в моём страдальческом застое...”.

3

В начале 60-х годов Тютчев познакомился с романом в стихах Я.Полонского “Свежее предание”. По-видимому, именно об этом произведении, прочитанном ещё в рукописи, Тютчев высказался в беседе с Жандром: “Прекрасно. Полно жизни и интереса; полно поэзии и правды”.²⁸ Столь высокая оценка согласуется с тем всеобщим вниманием, которое вызвал в литературных кругах роман Полонского,²⁹ и объясняется не только личными дружескими отношениями Тютчева с автором романа. В повествовании о главном герое “Свежего предания” — философе и поэте 40-х годов Камкове — Тютчев мог найти немало близкого себе. Более того, кажется, что отдельные строки романа Полонского обязаны своим появлением именно поэзии Тютчева. Так, образ “разбитого челна” из 4-й главы “Свежего предания” (“И я мой чёлн

разбитый бросил. Порой на берег выхожу: Там вижу я обломки вёсел
И пригорюнившись сижу”) не только предвосхищает центральную
строфу из стихотворения “Есть и в моём страдальческом застое...”, но и
сам мог быть обусловлен тютчевскими строками из триптиха “Наполеон”:

Он был земной, не Божий пламень,
Он гордо плыл — презритель волн, —
Но о подводный веры камень
В щепы разбился утлый чёлн.

Произведение Полонского, будучи наиболее состоятельной попыткой
осуществления романа в стихах в послепушкинскую эпоху, неизбежно
обострило интерес к “Евгению Онегину”. Дело не только в
многочисленных связях между “Свежим преданием» и “Онегиным”; в
саму творческую задачу Полонского входила актуализация в сознании
читателя тем и интонаций пушкинского романа. Например, в авторском
отступлении из 3-й главы Полонский цитирует, выделяя курсивом,
строку из “Онегина”(“Судей решительных и строгих...”), а в примечаниях
указывает: “Стих А. Пушкина”. Не случайно и прямое упоминание о
Пушкине в одном из внутренних монологов главного героя:

В окошки дует...сыро, чадно...
Бюст Пушкина один парадно
Стоит и лоснится в угле.
Поэт! спасибо! (хоть за это,
Бедняк, благодари поэта!)
Вон —беспорядок на столе,
И старых лексиконов томы
Такими кислыми глядят,
Что, кажется, чихнуть хотят.

Разговаривая с Жандром, Тютчев закономерно сопоставляет роман
Полонского с “Евгением Онегиным”, причем последний рассматривается
уже сквозь призму первого.

Вообще значение Полонского для лирики Тютчева 60-х годов
недооценено. Дело не только в обмене посланиями в 1865 году. Есть
немало свидетельств о глубоко сокровенном характере отношений между
поэтами в эту пору. 28 января 1864 года М.Ф. Тютчева помечает в
дневнике: “Полонский обедал и читал свою драму “Разлад” (которую
начал в Овстуге)...³⁰ В конце того же года, уже пережив смерть
Денисьевой, Тютчев пишет Полонскому: “О друг мой Яков Петрович,
тяжело, страшно тяжело. Я знаю, часть этого вы на себе испытали, часть,
но не всё, — вы были молоды, вы не четырнадцать лет...”(письмо от
8 декабря 1864 года). По-видимому, невольное сопоставление
собственной драмы с жизненной трагедией Полонского, незадолго до
того похоронившего жену, отозвалось и в поэзии. В частности, сходны

некоторые мотивы стихотворения Полонского “Безумие горя” (1860) с мотивами тютчевского “Есть и в моём страдальческом застое...”: у Полонского — “И представлялось мне два гроба: Один был твой — он был уютно-мал, И я его с тупым, бессмысленным вниманьем В сырую землю опускал...”; у Тютчева — « И я один, с моей тупой тоскою, Хочу сознать себя и не могу...” Со своей стороны и Полонский сопоставлял пережитое им с тютчевским состоянием; в письме к Е.А. Штакеншнейдер он замечает: “Я был у них <Тютчевых — И. Н. > — и вчера обедал... И странно вспомнить. Неужели я так страшно страдал (...) Прошло не более полутора года (даже меньше) и мне самому не верится()”.³¹

Помимо “Свежего предания”, интерес к пушкинскому роману (да и к Пушкину в целом) усилило появление в 1855 году анненковских “Материалов для биографии А. С. Пушкина”. Общее впечатление от них выразил Майков:

В беседе с Музой, в вихре света,
В борьбе с трудом, в борьбе с судьбой, —
Всё, что хранило след поэта,
Сбережено теперь тобой...

Приятельские отношения между Анненковым и Тютчевым практически исключают возможность незнакомства последнего с результатами капитальной, многолетней исследовательской работы, а общий неослабевающий интерес Тютчева к судьбе и личности Пушкина позволяет утверждать, что первая биография великого поэта была изучена Тютчевым весьма основательно, ведь ещё И.Аксаков отмечал, что круг тютчевского чтения составляли “все вновь выходящие, сколько-нибудь замечательные книги русской и иностранных литератур”.³²

У Анненкова упомянуто о публикации в “Московском вестнике» фрагмента из “Онегина” — четырех начальных строф 4-й главы, впоследствии изъятых Пушкиным из канонического текста романа. Впрочем, у Тютчева был и иной канал информации об этих строфах — издатель “Московского вестника” Погодин, с которым поэт был хорошо знаком ещё со студенческих лет. Неподдельный интерес Тютчева к утаенному началу 4-й главы тем более вероятен, что лирическое отступление, её открывающее в каноническом тексте, уже привлекло поэта в связи со стихотворением “О, как убийственно мы любим...”. Погодин публикует пушкинские строфы с подзаголовком: “Женщины. Отрывок из Евгения Онегина”. Они представляют собой лирическое отступление, в котором звучат автобиографические мотивы, подготавливающие знаменитое “Чем меньше женщину мы любим”. Для нас прежде всего важна III строфа:

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон, забыты мной давно.

Но есть одна меж их толпою,
Я долго был пленён одною...
Но был ли я любим, и кем,
И где, и долго ли?.. за чем
Вам это знать? не в этом дело,
Что было, то прошло, то вздор;
А дело в том, что с этих пор
Во мне уж сердце охладело;
Закрылось для любви оно,
И всё в нём пусто и темно.

“Что есть строфы в “Евгении Онегине”, которые я не мог или не хотел напечатать, этому дивиться нечего”, — писал Пушкин в болдинской статье 1830 года “Опровержение на критики”. Комментаторы романа обходят стороной вопрос о том, кого имел в виду Пушкин в приведенной строфе. Не исключено, впрочем, что женщина, упоминаемая в ней, и адресат элегии 26-го года “Под небом голубым страны своей родной...” — одно и то же лицо, предположительно — Амалия Ризнич, о смерти которой Пушкин узнал летом 26-го года.

С этой строфой соотносится второе четверостишие из тютчевского стихотворения 1865 года “Есть и в моём страдальческом застое...”. Сравним: у Пушкина — “Во мне уж сердце охладело; Закрылось для любви оно, И всё в нём пусто и темно”; у Тютчева — “Вдруг всё замрёт. Слезам и умиленью. Нет доступа, всё пусто и темно...”. Дело не только в формальных лексических совпадениях — переключки более существенны: пушкинскому “закрылось для любви” соответствует тютчевское “нет доступа”. Тютчевское “слёзы и умиление» также имеет аналоги в I и II строфах из “Московского вестника». В них даны как бы два контрастных варианта любви поэта. Первый из них: “...Она сияла совершенством. Пред ней я таял в тишине. Её любовь казалась мне Недостигаемым блаженством” — может быть обозначен как сентиментально-романтический; второй — “То вдруг её я ненавидел, И трепетал, и слёзы лил” — как трагедийно-романтический. Сентиментально-романтической версии любви и соответствует тютчевское “умиление”, трагедийно-романтической — “слёзы”. Тютчевские строки в сжатом виде обобщают существо “онегинских” строф, опубликованных в журнале Погодина. Но “пушкинский” план в стихотворении “Есть и в моём страдальческом застое...” отнюдь не ограничивается беглой переключкой с публикацией “Московского вестника”.

П. Анненков писал: “Стихотворение, приложенное к этому письму, наводит мысль нашу на два другие стихотворения Пушкина, именно: на пьесу “Для берегов отчизны дальной...” и “Заклинание”, которые, будучи взяты все вместе, представляют одну трехчленную лирическую песнь, обращенную к какому-то неизвестному лицу или, может быть, к двум

неизвестным лицам, умершим за границей. Это одни из всех песен Пушкина, жизненного источника которых отыскать весьма трудно, но что они не принадлежат к области чистого вымысла, свидетельствуют его рукописи”.³³ Первый элемент трехчленной песни — элегия “Под небом голубым страны своей родной...”. В сноске автор “Материалов для биографии...” прибавлял: “Темный намек на неё <тайну адресата элегии. — И. Н. > включает одно стихотворение В. Туманского, которое мы нашли в альманахе “Северная лира» за 1827 (г.), изд. гг. Раича и Ознобишина. Стихотворение имеет такое оглавление: “На кончину Р Сонет Посвящ. А. С. Пушкину”.³⁴

В “Северной лире” была опубликована обширная тютчевская подборка оригинальных стихотворений и переводов: почти наверняка Тютчев был знаком с содержанием альманаха уже в конце 20-х годов. Судя по июльскому письму 1836 года И. С. Гагарину, поэт, находясь и за пределами России, продолжал следить за событиями русской литературной жизни: “...Я сильно сомневаюсь, чтобы бумагомаранье, которое я вам послал, заслуживало чести быть напечатанным, в особенности отдельной книжкой. Теперь в России каждое полугодие печатаются бесконечно лучшие произведения”. Есть в этом письме и показательное упоминание об издательской деятельности Раича: “Ежели вы настаиваете на печатании, обратитесь к Раичу, проживающему в Москве; пусть передаст вам всё, что я когда-то отсылал ему и что частью было помещено им в довольно пустом журнале, который он выпускал под названием “Бабочка”. Выход “Северной лиры” привлек внимание, в том числе и Пушкина, который написал краткую рецензию на альманах для “Московского вестника”(рецензия осталась неопубликованной) Чтение анненковских “Материалов для биографии” могло воскресить в памяти Тютчева давнишнюю публикацию в “Северной лире” сонета Туманского и обострить интерес как к личности и судьбе Ризнич, так и к стихотворению Пушкина Мы сознательно выносим за скобки вопрос о том, насколько бесспорно мнение, что именно Ризнич — адресат пушкинской элегии: эта гипотеза была выдвинута Анненковым, а следовательно, известна Тютчеву к середине 60-х.

В стихотворении “Есть и в моём страдальческом застое...” Тютчев соотносится с иным, родственным духовным опытом. Об этом свидетельствуют уже первые строки: “Есть и в моём страдальческом застое Часы и дни ужаснее других...”. Введение “и” в первом стихе лишь подчеркивает эту близость, настраивая на восприятие стихотворения как внутреннего диалога с неким собеседником, имя которого не указано. Переключки с “Под небом голубым...” пронизывают весь тютчевский текст У Пушкина: “...и верно надо мной Младая тень уже летала”; у Тютчева: “Минувшее не веет лёгкой тенью, А под землёй, как труп, лежит оно”. Пушкинское “Из равнодушных уст я слышал смерти весть...” у Тютчева разворачивается в целую строфу:

Ах, и над ним в действительности ясной,
Но без любви, без солнечных лучей,

Такой же мир бездушный и бесстрастный,
Не знающий, не помнящий о ней.

В пушкинской элегии мысль о равнодушии мира соединена с мыслью о странном, необъяснимом равнодушии самого автора: “И равнодушно ей внимал я”; пятая строфа тютчевского стихотворения воплощает состояние, хотя и не тождественное тому, о котором говорит Пушкин, но в известном смысле подобное: “О Господи, дай жгучего страданья И мертвенность души моей рассей” “Эта “мертвенность души” представлена как отсутствие жизни с ее восприятием мира, с живым отношением к нему”³⁵ Данная характеристика, с оговорками, применима и к состоянию души, воплощенному в элегии 26-го года. Трагическое недоумение в финальной пушкинской строфе (“Где муки, где любовь? Увы! в душе моей Для бедной, легковёрной тени, Для сладкой памяти невозвратимых дней Не нахожу ни слёз, ни пени”) преобразуется в тютчевской пьесе в молитву: “Ты взял её, но муку вспоминанья, Живую муку мне оставь по ней...” Даже строка “Но без любви, без солнечных лучей...” может быть объяснена с помощью пушкинской элегии и анненковского к ней комментария. Черновой вариант её начала (“Под небом сладостным Италии своей...”) имел все шансы отозваться в душе Тютчева, в творчестве которого противостояние Север-Юг (читай: Россия-Италия) имеет исключительное значение. Сопоставление судьбы Денисьевой, обретшей последнее успокоение в мире “без солнечных лучей”, с судьбой пушкинской героини, “увядавшей” “под небом голубым”, позволяет психологически мотивировать противительное тютчевское “но”. Наконец, хотя ритмическая структура произведений различна, в их построении есть сходство. Композиция элегии двухчастна: первые восемь строк, казалось бы, никак не предопределяют эмоционального взрыва в третьей строфе. Это проявляется, в частности, в особенностях синтаксиса: в первой части — полное отсутствие восклицательных и вопросительных конструкций, во второй — два восклицания, вопрос, многочисленные лексические повторы (“С таким...напряженьем, с такой тоской, С таким безумством и мученьем!”; и ещё: “Где муки, где любовь?”; и ещё: “Для...тени. Для...памяти невозвратимых дней...” — всё то, что призвано передать особую интенсивность переживания. Контраст между частями подчеркнут и лексическими средствами: не случайно в седьмом и восьмом стихах, заключающих первую половину, повторение эпитета “равнодушный”. Построение тютчевской пьесы подобно построению пушкинской. Первые четыре строфы “спокойно-рефлексивны” (А. Григорьева), они скорее повествуют и описывают, чем воплощают непосредственное чувство. Иное дело — последние 12 стихов: в них на смену анализу и рефлексии приходит прямое, неметафорическое слово, слово молитвы. Кардинально меняется интонационно-синтаксический рисунок, становясь в высшей степени напряженным: три заключительных строфы представляют собой одно предложение, развернутый период, внутри которого, нагнетая давление, Тютчев, как и Пушкин в элегии 26-го года,

неоднократно использует лексический повтор (“...муку воспоминанья, Живую муку...”; “Так пламенно, так горячо...”; наконец, трижды проведенная анафора).

Связь между стихотворением “Есть и в моём страдальческом застое...” и элегией “Под небом голубым страны своей родной...” может быть прослежена на разных уровнях: от темы и проблемы до композиции и лексико-синтаксических средств. Даже если каждая из приведенных параллелей, взятая отдельно, и могла быть объяснена случайностью или общими закономерностями развития лирической темы, то их система как случайность понята быть не может. Однако вопрос стоит не столько о факте, сколько о смысле диалога между Тютчевым и Пушкиным. В пушкинской элегии образ умершей возлюбленной фактически не представлен: внимание автора всецело сосредоточено на воспоминании о *своей* любви и на анализе *своего* состояния при известии о смерти когда-то самозабвенно любимой женщины. Принципиально иное — у Тютчева: образ Денисьевой дан в его стихотворении с той мерой психологической проницательности, которая рождается только из великого страдания: Денисьева — это цельная, идущая “до конца” в своих проявлениях натура. В неявном виде и в стихотворении 1865 года формируется та же “онегинская” оппозиция, о которой шла речь выше: цельной “героине” противопоставлен нецельный (“разбитый чёлн”) “герой”. Попытка преодолеть нецельность рефлексизирующего сознания — один из важнейших моментов в тютчевско-пушкинском диалоге: Тютчевым оспаривается категорическая формулировка Пушкина “Но недоступная черта меж нами есть”. По сути, тютчевская мольба о памяти, “живой муке” воспоминаний есть бунт именно против этого пушкинского императива — о невозможности преступить границу между людьми, обозначенную временем и смертью. Таков сокровенный смысл диалога с Пушкиным, ведущегося Тютчевым в середине 60-х годов.

Примечания

1. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. М., “Наука”, 1889, с.482
2. См: Гудрун Ершофф. Прижизненная известность Пушкина в Германии. В сб. : “Временник Пушкинской комиссии”, вып.21. Л., 1987, с. 70—.
3. “Литературное наследство”, т. 58. 1952, с. 47.
4. А.С.Пушкин в воспоминаниях современников, в двух томах, т.2. М., 1974, с. 16.
5. “Московский телеграф”, 1830, ч. 32, № 6, с. 241.
6. “Галатея”, 1839, ч. III, № 23, с. 415—416.
7. Пушкин А. С. Собрание сочинений..., т. 10, т.4, М., 1960, с.451.
8. Там же, с.483.
9. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с.76. Тынянов, в частности, указывает, что в “Евгении Онегине” “отступления приравнены к “действию”самим стихом...”.

10. Берковский Н. Я. О русской литературе. Сборник статей Л., "Художественная литература", 1985, с. 198—199.
11. "Литературное наследство", т. 97, кн. 1. 1988, с. 51.
12. Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980, с.196
13. Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 164.
14. Бухштаб Б. Я. Ф. И. Тютчев. — В кн. : Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. Л., 1957, с. 35.
15. Гуковский Г. А. Некрасов и Тютчев. К постановке вопроса — "Научный бюллетень Ленинградского государственного ордена Ленина университета". Л., 1947, № 16—17, с. 53.
16. "Литературное наследство", т. 97, кн. 1, с. 58.
17. Бухштаб Б. Я. Указ. соч., с. 35.
18. Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 194.
19. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И.Тютчева. Пособие для учителя, М.. 1978, с. 102.
20. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. —В кн. : "Уrania Тютчевский альманах. 1803—1928". Л., 1928, с. 9.
21. См: Непомнящий И. Б. К вопросу об иллюзорном документе в романе А. С. Пушкина "Евгений Онегин". - "Болдинские чтения", Горький, 1988.
22. Ф. И. Тютчев Сочинения в двух томах, т. 2. М., 1984, с 148
23. "Литературное наследство", т. 97, кн. 2, с. 236.
24. Ф. И. Тютчев Сочинения в двух томах, т. 2, с. 144.
25. "Литературное наследство", т. 97, кн. 2, с. 244.
26. Там же, с. 253.
27. «В Россию можно только верить... Ф.И.Тютчев и его время». Сб. статей, Тула, 1981, с.67.
28. "Литературное наследство", т. 97, кн. 2, с. 482.
29. В частности, Достоевский писал Полонскому (письмо от 31. июля 1861. года): "Три главы Ваши вышли еще в июне и произвели самое разнообразное впечатление...В публике отзывы (как я слышал) различные, но что хорошо, что ценители делятся довольно резко на две стороны: или бранят, или очень хвалят —а это самое лучшее...В Москве я видел Островского Некрасов, проезжая Москву до меня, был у него, и Островский рассказывал мне, что Некрасов был от Вашего романа-
30. Полонский Я. П. Сочинения в двух томах, т. 1. М., "Художественная литература", с. 329, 326, 331. - 332, 147. 167. "Литературное наследство", т. 97, кн. 2, с. 344.
31. "Литературное наследство", т. 97, кн. 2, с. 372.
32. Аксаков К. С., Аксаков И. С. Указ. соч., с. 294.
33. Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М,"Современник", 1984, с. 189.
34. Там же, с. 190.
35. А.Д.Григорьева. Слово в поэзии Тютчева._- М.,1980, с.191-192.

Повесть И.С.Тургенева “Поездка в Полесье” и контекст тютчевской лирики

Тургенев и Тютчев - одна из заметных проблем в исследованиях, посвященных русской литературе середины XIX века. В подходе к ней можно выделить три ключевых момента. Первый касается роли Тургенева-редактора при подготовке тютчевского издания 1854 года. Второй - степени влияния тютчевской поэзии на тургеневское творчество 50-х годов и позднейший цикл “Стихотворения в прозе”. Наконец, в специальной литературе были обстоятельно и неоднократно проанализированы как немногочисленные дошедшие до нас суждения Тютчева о творчестве младшего современника, так и - в особенности - тургеневские оценки тютчевской лирики.¹

Между тем по крайней мере две существенные грани, связанные с проблемой взаимодействия тютчевской поэзии и тургеневской прозы и сегодня остаются не проясненными до конца. Речь идет, с одной стороны, о следах прямого историко-литературного влияния некоторых тютчевских произведений на тургеневские рассказы и повести 50-х годов, а с другой – о зависимости ряда стихотворений Тютчева конца 60-х годов от творчества И.С.Тургенева.

1

В 1857 году вышла в свет повесть Тургенева “Поездка в Полесье”. Замысел ее, как сообщают комментаторы, относится к периоду работы автора над заключительными рассказами и очерками “Записок охотника”. В примечаниях к рассказу “Певцы” в 1850 году Тургенев писал: “Полесьем называется длинная полоса земли, почти вся покрытая лесом, которая начинается на границе Болховского и Жиздринского уездов, тянется через Калужскую, Тульскую и Московскую губернии и оканчивается Марьиной рощей, под самой Москвой. Жители Полесья отличаются многими особенностями в образе жизни, нравах, языке. (...) Мы когда-нибудь поговорим о них подробнее.”² Однако приступает к работе над повестью Тургенев только в 1856-ом. Думается, не случайно, что работа эта начинается уже после того, как художественный опыт Тургенева-прозаика оказался во многом расширен и обогащен и в результате тесного личного общения Тургенева с Тютчевым (с 1853 года), и в результате самого пристального - на уровне редактуры - знакомства Тургенева с тютчевскими текстами.

Первый публичный отзыв Тургенева-критика о тютчевской поэзии относится еще к 1853 году. В рецензии на “Записки ружейного охотника” С.Т.Аксакова, характеризуя эстетические принципы пейзажной лирики Пушкина (на примере стихотворения “Туча”), автор писал: “...удивленное сочувствие к таким образам, к таким звукам не должно сделать нас несправедливыми к тем полуженским поэтическим личностям, о которых я упоминал выше, и счастливые, вкрадчивые стихи Тютчева и Фета найдут отголосок в нашем сердце.”³

В рамках данной статьи пушкинский (и аксаковский) принцип художественной объективности восприятия и изображения природы, несомненно, противопоставлен Тургеневым “импрессионистичности” тютчевских и фетовских пейзажей. Но спустя всего год, в кратком и емком отклике на тютчевский сборник, Тургенев будет последовательно настаивать на преемственной связи тютчевской лирики с творчеством Пушкина, всячески подчеркивать органический характер такой связи: “...они (стихи Тютчева - И.Н.) не придуманы, а выросли сами, как плод на дереве, и по этому драгоценному качеству мы узнаем... влияние на них Пушкина, видим в них отблеск его времени”⁴; и еще: “...мы не могли душевно не порадоваться собранию воедино разбросанных доселе стихотворений одного из самых замечательных наших поэтов, как бы завещанного нам приветом и одобрением Пушкина...”⁵; и снова: “...на одном г. Тютчеве лежит печать той великой эпохи, к которой он принадлежит и которая так ярко и сильно выразилась в Пушкине...”⁶; и наконец: “...самый язык г.Тютчева часто поражает читателя счастливой смелостью и почти пушкинской красотой своих оборотов.”⁷

Очевидно, что в середине 50-х годов перед Тургеневым стояла не только задача осмысления тютчевской поэзии, но и естественно связанная с нею, но ей не тождественная задача соотнесения такой “непривычной” лирики с традицией пушкинской. Последняя же имела для Тургенева определяющее значение. Так, И.Ямпольский указывал: “Давно уже было отмечено, что в романах Тургенева и примыкающих к ним повестях и рассказах существенную роль играет тот культурно-исторический фон... который передает идейную атмосферу эпохи и характеризует процесс формирования сознания героев... Эта особенность творчества Тургенева ставилась в связь с творчеством Пушкина... и является одной из важных черт его исторического мышления и художественного метода.”⁸ А.П.Ауэр формулировал с предельной отчетливостью: “Пушкинская традиция - доминантная традиция в поэтике Тургенева”⁹, а Н.Н.Мостовская, автор специальной работы “Пушкинское” в творчестве Тургенева”, отмечает, что проблема творческих связей между этими писателями - “одна из центральных проблем, вбирающая в себя роль пушкинского творчества в развитии русской литературы.”¹⁰.

Между тем, по-видимому, остается недооцененным следующее обстоятельство: в тургеневской “малой” прозе 1850-х годов, в пору углубленного интереса автора к поэзии Тютчева, пушкинское начало нередко взаимодействует, сложно соотносится с началом тютчевским.

Это касается целого ряда произведений: повестей “Ася”, “Переписка”, рассказа “Фауст”, в котором прямо цитируется четверостишие из пьесы Тютчева 1851 года “День вечереет, ночь близка...”. Но повесть “Поездка в Полесье”, пожалуй, все-таки в наибольшей степени связана с ключевыми темами и мотивами творчества Ф.И.Тютчева. В общем плане - на уровне типологии - это уже было отмечено в исследованиях о поэте. Например, В.Н.Касаткина размышляет: “С тютчевским образом северной природы (небо “вяло” глядит, природа “в железном сне”, “мертвенном покое”, “лишь кой-где бледные березы”) сходен тургеневский пейзаж: “тусклый туман”, “неподвижность жизни”, “чем-то мертвенным ... веяло”, “кое-где лишь пестрели... березовые рощи.”¹¹ И далее исследователь подытоживает: “В 50-х гг. Тургенев не мог знать стихотворения “Здесь, где так вяло свод небесный”, опубликованного в 1879 г. Но совпадение в художественном восприятии не было случайным, оно говорило об определенной близости мыслей о природе писателя и поэта.”¹² Однако обозначенная параллель между фрагментом тургеневской повести и тютчевской лирикой отнюдь не единственна.

2

“Поэзия Тютчева отзывалась в стихотворениях Тургенева, в его стихотворениях в прозе (темы, строение образа, интонация), а также в его малой и большой прозе”, - писал Л.А.Озеров.¹³ Представляется, что в “Поездке в Полесье” имеются конкретные подтверждения сказанному. Речь идет о знаменитом “лирическом отступлении” в первой части повести, непосредственно восходящем к русской лирике рубежа 20-30-х годов. Вот по необходимости развернутая выписка: “Я присел на срубленный пенёк, оперся локтями на колени и, после долгого безмолвия, медленно поднял голову и оглянулся. (...) Вот мелькнуло передо мной мое детство, шумливое и тихое, задорное и доброе, с торопливыми радостями и быстрыми печалью; потом возникла молодость, смутная, странная, самолюбивая, с беспорядочным трудом и взволнованным бездействием... Пришли на память и они, товарищи первых стремлений... потом, как молния в ночи, сверкнуло несколько светлых воспоминаний... потом начали нарастать и надвигаться тени, темнее и темнее стало кругом, глуше и тише побежали однообразные годы - и камнем на сердце опустилась грусть. Я сидел неподвижно и глядел, глядел с изумлением и усилием, точно всю жизнь свою я перед собою видел, точно свиток развивался у меня перед глазами...”¹³ В процитированном фрагменте повести - особенно в его концовке - бесспорно ощутима связь с сугубо лирическими приемами изображения. Она проявляется в безусловной ритмической организации речи, в системных лексических и синтаксических повторах и подхватах (“темнее и темнее...”, “глуше и тише...”, “глядел, глядел...”), в обилии параллельных конструкций (“...точно всю жизнь свою...”, “точно свиток развивался...” и т. п.), и в использовании анафоры (“*потом* возникла молодость...”, “*потом*...”

сверкнуло несколько светлых воспоминаний...”, “потом начали нарастать и надвигаться тени...”), и в наличии оксюморонных оборотов (“быстрые печали”, “взволнованное бездействие”). Наконец, лирическое начало проявляется в самой направленности авторского внимания на напряженное духовное переживание героя-рассказчика. По мнению Г.Б.Курляндской, голоса автора и героя в определенные моменты развития тургеневской прозы могут “сливаться”¹⁴.

Развернутое сопоставление жизни со свитком да и сама предложенная Тургеневым ситуация воспоминания-переживания, включающая в себя и скорбные, беспощадные оценки прошлого, неизбежно приводит к мысли о пушкинских строках 1828 года:

Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток...

Пушкинская аллюзия не только призвана усилить лирико-романтический импульс; за апелляцией к пушкинскому тексту, естественно, встает и весь содержательный план стихотворения “Воспоминание”. В его финале, несмотря на исповедальный и покаянный тон, поэт утверждает и невозможность и недолжность отказа-отречения от прошлого:

И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Для Пушкина эта позиция весьма характерна, она органически связана с принципиальной пушкинской мыслью о глубокой укорененности человека в историческом процессе. Однако в “лирическом отступлении” из “Поездки в Полесье”, о котором идет речь, есть не только “пушкинское”: в нем просматриваются и некоторые из ключевых тютчевских тем, а весь фрагмент тургеневской повести оказывается внутренне неоднороден, “расслоен” на два лирических пласта. Продолжим цитату: “О, что я сделал! - невольно шептали горьким шепотом мои губы. О, жизнь, жизнь, куда, как ушла ты так бесследно? Как выскользнула ты из крепко стиснутых рук? Ты ли меня обманула, я ли не умел воспользоваться твоими дарами? Возможно ли? эта малость, эта бедная горсть пыльного пепла - вот все, что осталось от тебя? Это холодное, неподвижное, ненужное нечто - это я, тот прежний я? Как? Душа жаждала счастья такого полного, она с таким презрением отвергала все мелкое, все недостаточное, она ждала: вот-вот нахлынет счастье потоком - и ни одной каплей не смочило алкавших губ?”¹⁵ и т. д. Прожитое и пережитое совсем по-тютчевски представлено здесь как

иллюзия, что-то эфемерное и призрачное. Оно ни в коей мере не в состоянии подготовить настоящее, стать фундаментом для будущего¹⁶, оно обречено на исчезновение в неведомой и непознаваемой “бездне”. Тургенев, по-видимому, не мог знать стихотворения Тютчева середины 30-х годов “Сижу задумчив и один...”, впервые опубликованного только в 1879 году. В этом случае уместнее говорить не о прямой историко-литературной зависимости, а именно о типологической близости. Например, тургеневские вопросы, во многом организующие всю структуру повествовательного эпизода, родственны вопросам тютчевским:

Былое - было ли когда?
Что ныне - будет ли всегда?
Оно пройдет -
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
За годом год.

Но Тургеневу была хорошо известна тютчевская миниатюра “Как над горячею золой...”, впервые опубликованная в третьем томе еще пушкинского “Современника”. В 1850 году эта миниатюра была воспроизведена в статье Н.А.Некрасова “Русские второстепенные поэты”, причем отмечена особым комментарием автора: “Поэт, как и всякий из нас, прежде всего человек. Тревоги и волнения житейские касаются также и его, и часто более, чем всякого другого. В борьбе с жизнью, с несчастьем, он чувствует, как постепенно талант его слабеет, как образы, прежде яркие, бледнеют и исчезают,- чувствует, что прошедшего не воротишь, сожалеет - и грусть его разрешается диссонансом страдания.”¹⁷ Тургеневское восприятие тютчевской пьесы, по-видимому, учитывало и этот некрасовский к ней комментарий.

Наконец, есть еще одно бесспорное свидетельство интереса Тургенева к стихотворению “Как над горячею золой...”: цитирование его последней строфы в воспоминаниях о В.Г.Белинском¹⁸.

Между стихами Тютчева и фрагментом повести “Поездка в Полесье” немало общего. Во-первых, есть определенное сходство не только в лексике (что очевидно), но и в разработке главных мотивов. У Тютчева - “в однообразье нестерпимом”, у Тургенева - “тише и глуше побежали однообразные годы”; у Тургенева - “О, жизнь, жизнь, куда, как ушла ты бесследно?”, у Тютчева - “Так грустно тлится жизнь моя И с каждым днем уходит дымом...”. В стихах - сравнение прожитой жизни с “дымящимся” и “сгорающим” свитком, но и в повести - “эта малость, эта бедная горсть пыльного пепла - вот все, что осталось от тебя”, где “пыльный пепел” воспринимается как неизбежное следствие и печальный итог уже “сгоревшего” свитка жизни. Сама параллель *жизнь - свиток*, при всей своей распространенности, в контексте повести напоминает не только о Пушкине, но и о тютчевских строках 1830 года.

Однако указаны далеко не все соответствия. Сходство обнаруживается и в построении повествовательного эпизода и лирического текста. В последнем катрене тютчевской пьесы речь идет о стремлении личности обрести и пережить всю полноту бытия, о тех редких, блаженных его мгновениях, которые проявляют все лучшее в человеке:

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы - и погас!

Именно об этом размышляет и рассказчик из “Поездки в Полесье”, человек, который “остро переживает прелесть жизни и объят страхом смерти”¹⁹ (Г.Б.Курляндская). Вот финал тургеневского эпизода, как будто предвосхищающий некоторые из позднейших тютчевских строк: “Не оглядывайся... не вспоминай, не стремись туда, где светло, где смеется молодость, где надежда венчается цветами весны, где голубка-радость бьет лазурными крылами, где любовь, как роса на заре, сияет слезами восторга...” (см. тютчевское “Я просиял бы...”)²⁰. Пафос тургеневского фрагмента, развертывающего тему “метафизической неустойчивости”²¹ человека в мире, неустойчивости, обусловленной ощущением ускользающего, растворяющегося в бездне прошлого, родствен очень многому в тютчевской лирике.

Столь развитая система переключек, затрагивающая разные *структурные* уровни, не могла возникнуть непреднамеренно. В разработке повествовательного эпизода Тургенев вполне осознанно опирался на тютчевский текст. Таким образом, в рамках реминисцентной структуры эпизода оказываются сопряжены два формально близких, но в существе своем глубоко различных лирико-философских мотива: условно говоря, “пушкинский” (стих. “Воспоминание”) и “тютчевский” (стих. “Как над горячею золой...”). Эти мотивы, с одной стороны, объединены, а с другой - разведены и даже поляризованы через развернутое сопоставление прожитой жизни со “свитком”, в одном случае “развиваемым”, а в другом “сгорающим”. Упоминание о “свитке” не случайно приходится на точный центр всего эпизода и образует своего рода “арку” между двумя темами. В первой части эпизода Тургеневым акцентирована пушкинская составляющая: перед мысленным взором повествователя, последовательно сменяя друг друга, проходят картины минувшего: “Я закрыл глаза рукою - и вдруг, как бы повинуюсь таинственному повелению, я начал припоминать всю мою жизнь...” И далее, в строгой, логически мотивированной, по сути хронологической схеме, перечисляются детство (“шумливое и тихое, задорное и доброе, с торопливыми радостями и быстрыми печальми”), молодость (“смутная, странная, самолюбивая”), юношеская дружба... Этот пассаж завершается прямой отсылкой к пушкинскому стихотворению.

Тургенев, характеризуя в первой части эпизода воспоминания рассказчика, демонстративно избегает какой бы то ни было детализации: перед читателем приходят не конкретные, индивидуализированные

образы прошлого, а своего рода его обобщенно - символические обозначения: детство, молодость, зрелость (“однообразные годы”). Между тем для самого рассказчика эти картины, разумеется, предметны, насыщены уникальными подробностями и в конечном счете вполне «объективны».

Во второй же, «тютчевской», части эпизода представлен совершенно иной процесс - процесс “развоплощения”, “развеществления” минувшего и связанных с ним воспоминаний. “Свиток” жизни превращается в “бедную горсть пыльного пепла”, в “холодное, неподвижное, ненужное нечто”. Раздумья о когда-то пережитом счастье обретают черты неопределенности, предположительности, гипотетичности. Собственная душа осознается повествователем как “элизиум теней” (“Неуловимые образы бродили по душе, возбуждая в ней не то жалость, не то недоумение...”). Здесь же появляются и романтические мотивы жизни-сна и “неведомой бездны”. Происходят и резкие изменения в синтаксисе: в отличие от начальной части эпизода, где господствует спокойная, повествовательно-утвердительная интонация, во второй его части исключительное значение приобретают риторические вопросы и восклицания, подчеркивающие весь драматизм процесса распада и исчезновения воспоминаний: “А вы, думал я, милые, знакомые, погибшие лица, вы, обступившие меня в этом мертвом уединении, отчего вы так глубоко и грустно безмолвны? Из какой бездны возникли вы? Как мне понять ваши загадочные взоры? Прощаетесь ли вы со мною, приветствуете ли меня? О, неужели нет надежды, нет возврата? Зачем полились вы из глаз, скупые, поздние капли?”²² (Шесть риторических вопросов кряду!)

Таким образом, рассказчик в рамках данного эпизода оказывается на зыбкой, неустойчивой границе между “пушкинским” типом личности, для которого минувшее является необходимой и естественной опорой, и “тютчевским”, который относится к минувшему как иллюзии. Такая личность, уже в силу собственной “чрезмерности”, не способна естественно вписаться ни в цикл природной, ни в общий ход исторической жизни и вынужденно оказывается в трагическом поединке с Природой и Историей. “Поездка в Полесье”, вопреки точке зрения, например, В.И.Кулешова, действительно “чужда художественной системе” “Записок охотника”²³. В том и дело, что народные типы (Егор, Кондрат, Ефрем и др.), генетически связанные с поэтикой раннего тургеневского цикла, привлечены автором “Поездки в Полесье” для оттенения и обрамления принципиально иной проблемы - проблемы гипертрофированной личности. В этом качестве тургеневская повесть совершенно органично существует в ряду таких произведений 50-х годов, как “Дневник лишнего человека”, “Затишье”, “Переписка”, “Фауст”.

Тургенев, необыкновенно тонко чувствовавший современную ему русскую поэзию, различал в ней разные лирические тональности. Вопрос о соотносительности “пушкинского” и “тютчевского”, актуальный для Тургенева 50-х годов, отразился не только в натурфилософской

проблематике повести “Поездка в Полесье”, но и в реминисцентной структуре одного из ее ключевых эпизодов.

3

Не только Тургенев заявляет о себе как о внимательнейшем читателе Тютчева. В тютчевской лирике, начиная с 50-х годов, также обнаруживаются следы влияния тургеневской прозы. Еще в 1852 году, до личного знакомства с автором “Записок охотника”, поэт чрезвычайно высоко отозвался об этом цикле: “Полнота жизни и мощь таланта... поразительны. Редко встретишь в такой мере и в таком полном равновесии сочетание двух начал: чувство глубокой человечности и чувство художественное; с другой стороны, не менее поразительно сочетание реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного, и сокровенного природы со всей ее поэзией.”²⁴ Системная характеристика тютчевских суждений о творчестве Тургенева представлена в монографии И.В.Козлика “В поэтическом мире Ф.И.Тютчева”²⁵. Но безусловно интересны и проявления прямой зависимости образцов тютчевской лирики от тургеневской прозы.

Наиболее наглядный пример такой зависимости - стихотворение 1867 года “Дым”, отклик Тютчева на одноименный тургеневский роман. Поэт в целом весьма критически воспринял концепцию русской жизни, воплощенную в “Дыме”. Об этом свидетельствует известное письмо Боткина автору романа, датированное 23 апреля 1867 года: “Вчера я был у Ф.Тютчева, он только что прочел - и очень недоволен. Признавая все мастерство, с каким нарисована главная фигура, он горько жалуется на нравственное настроение, проникающее повесть, и на всякое отсутствие национального чувства.”²⁶

Стихотворный отклик Тютчева на роман, что очевидно, построен на принципе антитезы: в первой части текста (1-4 строфы) развернут образ “волшебного леса”, далее (5-7 строфы) показан тот же лес, но только уже “уничтоженный огнем пожара”. В специальной литературе было отмечено, что “Тютчев взял для сравнения с “Дымом”... “Записки охотника”²⁷. Косвенное указание на это содержится в упоминании о “ловчем роге”. Между тем, может быть, имеет смысл особо выделить из тургеневского цикла последний его очерк “Лес и степь”. Он представляет собой один из ранних образцов русской лирической прозы и предвосхищает поэтику позднейшего цикла “Senilia”. Именно в заключительном очерке разворачиваются “волшебные” панорамы русского леса - “целого мира”, исполненного видений и чудес. Вполне уместна параллель между третьим четверостишием стихотворения и следующим фрагментом “Леса и степи”. У Тургенева: “Идешь вдоль опушки, глядишь за собакой, а между тем любимые образы, любимые лица, мертвые и живые, приходят на память, давным-давно заснувшие впечатления неожиданно просыпаются; воображение реет и носится, как

птица, и все так ясно движется и стоит перед глазами.”²⁸ У Тютчева - достаточно близко и по теме и по словарю:

На перекрестках, с речью и приветом,
Навстречу нам, из полутьмы лесной,
Обвеянный каким-то чудным светом,
Знакомых лиц слетался целый рой.

Сам пафос тургеневского очерка превосходно иллюстрируют тютчевские строки:

Какая жизнь, какое обаянье,
Какой для чувств роскошный, светлый пир!
Нам чудились нездешние создания,
Но близок был нам этот дивный мир.

Но остается вопрос об истоках символического образа дыма во второй части пьесы 1867 года. Описанию горящего и задымленного леса Тютчев отводит восемь строк:

Что это? Призрак, чары ли какие?
Где мы? И верить ли глазам своим?
Здесь дым один, как пятая стихия,
Дым - безотрадный, бесконечный дым!

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

Совершенно ясно, что природа этого образа находится за пределами текста тургеневского романа. Напомним один из его кульминационных моментов, в котором, собственно, и раскрывается символика названия: “Ветер дул навстречу поезду: беловатые клубы пара, то одни, то смешанные с другими, более темными клубами дыма, мчались бесконечною вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром, за этим дымом. Беспрерывно взвиваясь, поднимаясь и падая, крутясь и цепляясь за траву, за кусты, как бы кривляясь, вытягиваясь и тая, неслись клубы за клубами... Иногда ветер менялся, дорога уклонялась - вся масса вдруг исчезала и тотчас же виднелась в противоположном окне... “Дым, дым”, - повторил он (Литвинов. - И.Н.) несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь - все людское, особенно все русское...”²⁹ и т. д. Тютчев, противопоставляя картине волшебного леса панораму лесного пожара, не мог найти опору в тексте тургеневского романа. Вторая часть стихотворения отсылает прежде всего к самому названию, избранному Тургеневым; не случайно и Н.Н.Страхов в статье, посвященной “Дыму”, акцентировал внимание на самом слове: “...вот слово (выделено мной. - И.Н.), объясняющее весь смысл романа, настоящий ключ к его загадке.”³⁰ И все-таки тема и образ горящего леса в

стихотворении Тютчева также внутренне связаны с тургеневской прозой, однако не столько с романом 1867 года, сколько с повестью 1957.

Во второй части “Поездки в Полесье” присутствует катастрофический мотив лесного пожара. Этот эпизод представляет собою и сюжетную, и - в известной степени - философскую кульминацию тургеневского повествования. Насколько важен был для автора данный мотив, какую роль он играет в развитии целого, видно по обстоятельности, с которой подготавливается его введение. Еще в начале первой части есть беглое упоминание: “...ветерок приносил тонкий и крепкий запах жженого дерева; белый дымок расползлся вдали круглыми струйками по бледно-синему лесному воздуху...”³¹ Собственно, и в неявном “сцеплении” “свитка жизни” с “бедной горстью пыльного пепла” этот мотив присутствует на ассоциативном уровне. Многочисленные упоминания о дыме, огне, пожаре есть и во второй половине произведения. Уже в зачине читаем: “На следующее утро мы опять втроем отправились на “Гарь”. Лет десять тому назад несколько тысяч десятин *выгорело* в Полесье и до сих пор не заросло; кое-где пробиваются молодые елки и сосенки, а то все мох и перележалая зола.”³² Корневое родство далеко не случайно высвечено и в реплике Ефрема: “Едете на Гарь, не наехать бы на пожар.” Только после всех этих упоминаний и отсылок, включающих и исторические и, так сказать, этимологические комментарии, Тургенев обращается непосредственно к разработке эпизода, в котором дана картина лесного пожара. Именно с этим эпизодом и перекликается процитированная выше часть тютчевского стихотворения.

Связь между текстами проявляется на разных уровнях: от совпадения в деталях до мотивной общности и близости в словаре. В обоих случаях в качестве основного экспонирован мотив дыма, причем дымовые потоки как бы пронизывают все пространство. В повести: “...толстый столб сизого дыма медленно поднимался от земли, постепенно выгибаясь и расплываясь шапкой; от него вправо и влево виднелись другие, поменьше и побелей”; и далее: “Мы ехали прямо на дым, который расстился все шире и шире; местами он внезапно чернел и высоко взвивался... скоро весь воздух потускнел...” В стихах: “Кто опустил завесу, Спустил ее от неба до земли?” И - чуть ниже: “Здесь дым один, как пятая стихия, Дым - безотрадный, бесконечный дым.” Определенные сходства прослеживаются даже в фонетическом рисунке: в обоих отрывках ощутима аллитерация на с, т, з (“толстый столб сизого дыма”, “постепенно”, “расплываясь”, “расстился”; а с другой стороны - “опустил”, “завесу”, “спустил”, “здесь”, “стихия” и т. д.).

Родственное обнаруживается и в разработке мотива огня. В повести он определен как “поземный”, “такой, что по земле бежит”, по словам Кондрата. В седьмой строфе тютчевской пьесы речь также идет о поземном, низко стелющемся огне. Совпадение касается даже деталей: у Тургенева - огонь продвигается вперед по “сухим сучьям” с “каким-то особенным, довольно зловещим ревом”; у Тютчева - огни “бегают по сучьям” с “зловещим треском”. Причем это - более или менее формальное

- различие (рев - треск) практически сходит на нет, если обратиться к концу тургеневской структуры: огонь “бежал вперед по-прежнему, слегка *потрескивая* и шипя.” По сути дела, перед нами весьма специфический “перевод” языка прозы на язык поэзии. Для русской литературы второй половины XIX века в целом куда более свойственно обратное, но в тютчевской лирике подобный “перевод” встречается неоднократно, начиная уже с 20-30-х годов.

Проблема любого перевода с языка на язык в очень высокой степени есть проблема адаптации. Далеко не каждый лирический текст может быть ассимилирован повествовательной прозой, тем более отнюдь не всякий прозаический фрагмент может быть транспонирован в высокую лирическую тональность. Для такого “перевода” должны существовать многие условия. Прежде всего, такой фрагмент должен обладать определенной мерой автономности, композиционной и семантической выделенности из окружающей повествовательно-эпической среды. В нем должна просматриваться четко выстроенная внутренняя структура. Кроме того, в таком эпизоде, как правило, экспонируются мотивы и образы, которые уже имеют или потенциально способны иметь мифологическое или символическое наполнение. Наконец, еще одно свойство, вероятно, факультативное, но весьма значимое: повествовательный эпизод этого типа порождается монологическим, глубоко индивидуализированным сознанием - рассказчика или же героя, в заданной ситуации рассказчиком ставшего.

Тютчев, обратившийся к тургеневской повести для разработки собственной лирической темы, адаптирует прозаический фрагмент к “тесноте стихового ряда”. Поэт предельно (до десяти стихов) уплотняет довольно распространенный эпизод, освобождается от диалогических вкраплений, от малозначительных, фоновых подробностей. Тютчевское внимание всецело сосредоточено на таких элементах тургеневского текста, которые в рамках стихотворения приобретают символическое звучание. В первую очередь это настойчивые упоминания о дыме и метафорическое изображение огня. Все это в конечном счете и приводит к тому, что социальные и этнографические мотивы, существенные и для “Поездки в Полесье”, и - особенно - для “Записок охотника”, в стихах 1867 года редуцируются до полного исчезновения, а на авансцену выводится бесконечно важная как для Тургенева, так и для Тютчева натурфилософская проблематика.

Влияние “Поездки в Полесье” на тютчевскую лирику конца 60-х годов не ограничивается связями со стихотворением “Дым” - оно распространяется и на пьесу 1868 года “Пожары”. По сообщению комментаторов, она была навеяна зрелищем лесных пожаров под Петербургом³³. Но - и это весьма характерно для тютчевской поэзии - такой “внешний” комментарий не может ни заменить, ни отменить анализа историко-литературного и культурологического.

Стихотворение “Пожары” прежде всего связано с текстом 1867 года. Перед нами по существу пример двух вариаций в подходе к одной

лирико-философской теме. Пересечения вполне очевидны: в обоих случаях речь идет о низком, “поземном” огне, в качестве доминантного явлен мотив дыма как могущественной стихии; естественна и близость в лексике, вплоть до автореминисценции: в более раннем тексте - “Здесь дым один, как пятая стихия...”, в более позднем - “На пожарище печальном Нет ни искры, дым один...”. Но этюд 1868 года имеет точки соприкосновения не только с пьесой 1867 - он несомненно восходит и к панораме лесного пожара, данной в тургеневской повести. Свидетельство тому - наличие специфических переключек. Так, в обоих произведениях проявлена ситуация антагонизма между человеком и стихией пожара, подчеркнуты слабость и бесправие личности перед ее силой. Причем и в прозе, и в стихах этот мотив вынесен в акцентированную позицию - позицию финала. У Тургенева - “...самый лес как бы гудел,- да и человеку становилось неловко от внезапно бьющего ему в лицо жара...”. У Тютчева:

Пред стихийной вражьей силой
Молча, руки опустя,
Человек стоит уныло,
Беспомощное дитя.

Человек, “беспомощное дитя”, рельефно противопоставлен Тютчевым огню, “полномочному властелину”, и корневое родство между эпитетами лишь подчеркивает эту смысловую поляризацию. Внутреннее родство обнаруживается при противопоставлении тютчевской метафоры “огонь - красный зверь” и тургеневского упоминания о “зловещем реве”, с которым пожар пожирает сухие сучья. Преемственность ощущается даже в деталях: Тургенев пишет о “зеленой полосе назкого ельника”, Тютчев - о ряде “обожженных елей”; в повести - огонь “только брил траву и, не разыгрываясь, шел дальше, оставляя за собой черный и дымящийся, но даже не тлеющий след”; в стихах - “Мертвый стелется кустарник, Травы тлятся, не горят”; в повести - тройное упоминание о “бегущем” огне, в стихах - “Пробежит огонь живой”. Наконец, и тютчевское “молча” из финального четверостишия, вероятно, восходит к концовке “Поездки в Полесье” - к размышлениям рассказчика об открывшемся ему законе природной жизни: “...больной зверь забивается в чащу и угасает там один: он как бы чувствует, что уже не имеет права видеть всем общего солнца, ни дышать вольным воздухом; он не имеет права жить; а человек, которому от своей ли вины, от вины ли других пришлось худо на свете должен по крайней мере уметь молчать.”³⁴ Не случайно Н.Н.Мостовская характеризует “беспомощность человека перед лицом непонятных, таинственных и властных сил природы” как “извечную тургеневскую тему”³⁵.

Однако, несмотря на системные переключки между картинами лесного пожара в тургеневской повести и тютчевских пьесах конца 60-х годов, между ними открываются малозаметные, но важные различия. В рамках повествовательного эпизода Тургенев несколько раз подчеркивает

родовую связь лесного пожара с землей. Именно земля, природа, рождает “пятую стихию”. Уже в самом начале эпизода сказано: “...толстый столб сизого дыма медленно *поднимался* от земли...”, чуть ниже: “Мы ехали прямо на дым, который... внезапно чернел и *высоко взвивался*”; и еще: “...он (огонь.- И.Н.) вдруг *воздымался* длинными, волнующимися косицами, но скоро *опадал*...” О том, насколько было важно для автора подчеркнуть нерасторжимое единство между землей и огненной стихией, сигнализирует и семикратное (!) повторение определения “поземный”, причем первое же его введение сопровождается и лингвистическим комментарием:

“- Ну, слава Богу,- заметил Кондрат,- кажется, пожар-то поземный.

- Какой?

- Поземный; такой, что по земле бежит. Вот с подземным мудрено ладить. (...) А поземный - ничего. Только траву сбреет да сухой лист сожжет...”³⁶

Понятно, что огонь поверхностный противопоставлен в реплике Кондрата огню подземному, связанному с бездной. Иное в обеих тютчевских пьесах, где описание пожара безусловно приобретает метафизическую окраску: в тексте 1867 года - “Кто опустил завесу, Спустил ее от неба до земли?”; в тексте 68 -го - уже в зачине:

Широко, необозримо,
Грозной тучею сплошной,
Дым за дымом, бездна дыма
Тяготееет над землей.

Тютчевские строки - особенно 1868 года - напоминают о фрагменте из “Откровения Иоанна Богослова”, образы которого были привлечены поэтом еще для раннего стихотворения “Безумие” (1830). Напомню фрагмент новозаветного текста: “Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя.” Тютчевское восприятие дыма как “пятой стихии” бесспорно родственно процитированному отрывку из “Откровения”. Однако эта переключка не единственна. Четвертая строфа стихотворения “Пожары” содержит развернутое сравнение огня со “зверем”:

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

Фантастическая природа этого сопоставления подчеркнута и усилена использованием неопределенного местоимения *какой* (в значении *какой-то*). Вообще говоря, мистический колорит окрашивает весь тютчевский текст: “бездна дыма”, “глящиеся”, но не горящие травы, “сквозящие” на крае неба ели, “живой” огонь и дым, “сливающийся с темнотой”. Сопоставление огня с “красным зверем” тоже может зависеть от “Откровения”: “И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы.”

Несомненно, и в эпизоде тургеневской повести присутствуют некоторые параллели к библейскому тексту, но все-таки не христианская эсхатология находится в фокусе внимания автора “Поездки в Полесье”, а вопрос о соотносительности жизни личности с жизнью природной. В финале произведения рассказчик формулирует ее фундаментальный принцип: “Тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе - вот самая ее основа, ее неизменный закон, вот на чем она стоит и держится.”³⁷ Интенсивная жизнь личности, осознавшей собственную неисчерпаемость, непременно отклоняется от этого закона, а потому и не в состоянии принести человеку ничего, кроме страдания и страха перед неизбежным исчезновением. У Тютчева же - именно в силу ясной и твердой соотносительности с библейским сюжетом - эсхатологическая тема выступает крупно. Сам пейзаж, представленный в “Пожарах”, как бы двоятся: помимо реалистического, предметного плана в нем брезжит и план мифологический, генетически связанный с апокалиптическими мотивами (бездна дыма, тяготеющая над землей, мертвый кустарник, дымящиеся травы, печальное пожарище, “украдкой” пробирающийся огонь - “злой истребитель”, “красный зверь”, “полномочный властелин”). Стихи 1868 года явно перекликаются с “Безумием”, где уже в первом катрене дан весьма сходный планетарный ландшафт:

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

Тургеневская натурфилософия драматически осложнена и в “Дыме”, и в “Пожарах” обращением Тютчева к эсхатологическим темам. Могущественная стихия огня в тургеневской прозе воспринимается рассказчиком скорее как чуждая, нежели враждебная человеку; степень ее опасности и характер ее угроз проявляют малость и слабость личности перед лицом Изиды - олицетворения всевластной и могучей природы, но не ее (личности) бессилие. Иное - у Тютчева. Его человек ощущает полную свою немощь перед стихией пожара. И происходит это потому,

что “стихийная вражья сила”, о которой говорится в концовке стихотворения, отнюдь не иллюстрирует мысль о трагической разьединенности человека и природы. Эта “сила” имеет принципиально иное происхождение и связана с последними, пророческими предсказаниями о конечных судьбах мира и человека.

Примечания

1. Вопросы эти в той или иной степени рассматривались в работах К.В.Пигарева, В.Н.Касаткиной, И.Петровой, Б.Я.Бухштаба и многих других. См. также сравнительно недавнюю монографию И.В.Козлика “В поэтическом мире Ф.И.Тютчева”. Ивано-Франковск - Коломыя, 1997, с.

2. Тургенев И.С. Собр. соч. в шести томах, т. 4, М., 1968, с. 479.

3. Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. М., 1981, с. 101.

4. Там же, с. 104.

5. Там же, с. 103.

6. Там же.

7. Там же, с. 105.

8. И.Ямпольский. Поэты и прозаики. Л., 1986, с. 275.

9. А.П.Ауэр. Пушкинский образ “равнодушной природы” в поэтике И.С.Тургенева. - В сб.: “Художественный текст и культура. III”, Владимир, 1999, с. 9. У него же: “...пушкинское начало проникло в самую сердцевину поэтики Тургенева - в художественную натурфилософию. Это проникновение осуществилось вслед за структурным “срастанием” пушкинского образа “равнодушной природы” с тургеневскими текстами.” (там же)

10. Н.Н.Мостовская. “Пушкинское” в творчестве Тургенева.- “Русская литература”, 1997, N 1, с.29.

11.В.Н.Касаткина. Поэзия Ф.И.Тютчева . М., 1978, с.

12. Там же, с. 127.

13. Л.А.Озеров. Вечный спутник. Вступ. статья к кн.: “Ф.И. Тютчев. Стихотворения”. - М., 1989, с.34-35.

14. Тургенев И.С. Собр. соч..., т.4, с.357.

15. Г.Б.Курляндская. Структура повести и романа И.С.Тургенева 1850-х годов. Тула, 1977, с. 115.

16. Тургенев И.С. Собр. соч..., т.4, с. 357-358.

17. См., например , точку зрения Ю.М.Лотмана: “Чаще всего бытие (у Тютчева.- И.Н.) выступает как существование, сконцентрированное как сиюминутное пребывание в это мгновение в этой точке, как непосредственная данность.” Тютчевский сборник, Таллинн, 1990, с. 111.

18. Н.А.Некрасов. Поэт и гражданин. М., 1982, с.108.

19. Тургенев, в частности, писал: “Сердце его безмолвно и тихо истлело; он мог воскликнуть словами поэта:

О небо! Если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле...
И не томясь, не мучась боле,

Я просиял бы и погас!”

И.С.Тургенев. Статьи и воспоминания, с.185. Тютчевский текст, по-видимому, жил в памяти Тургенева многие десятки лет, о чем косвенно свидетельствуют многочисленные отклонения от авторской пунктуации в приведенной цитате.

20. Г.Б.Курляндская. Ук. соч., с.115. См. у нее же: “...отсутствие Бога в мире Тургенев переживает драматически: его угнетает “пустынность неба”, “неразумность” природы, он весь отдается ощущению трагизма жизни отдельной человеческой личности...” Там же, с.14.

21. Тургенев И.С. Собр. соч... ,т.4, с.358.

22. Е.К.Созина пишет по этому поводу: “Еще В.В.Зеньковский полагал центральной проблемой художественного сознания Тургенева проблему метафизической неустойчивости человека в мире. Обрести желанную “устойчивость”, найти свое законосообразное место во Вселенной тщетно стремятся герои писателя: усилия их тщетны, ибо залогом и фундаментальным условием успеха является согласование всех частей собственной души человека, чего герои Тургенева лишены, так сказать, по определению.” Созина Е.К. Архетипические истоки морфологии сюжета в творчестве И.С.Тургенева 1840-1850 годов” В сб.: “Художественный текст и культура. III “ - Владимир, 1999, с.203.

23. Тургенев И.С. Собр. соч..., т.4, с. 358.

24. В.И.Кулешов. Этюды о русских писателях. М., 1982, с.156.

25. Ф.И.Тютчев. Сочинения, т. 2. М., 1984, с. 192.

26. Письмо Боткина Тургеневу от 23 апреля 1867 г.

27. И.В.Козлик. Указ. соч., с. 45.

28. Тургенев И.С. Собр. соч..., т. 1, с. 358.

29. Тургенев И.С. Собр. соч..., т. 3, с. 159-160.

30. Н.Н.Страхов. Литературная критика. М., 1984, с. 223.

31. Тургенев И.С. Собр. соч..., т. 4, с. 353.

32. Там же, с. 359, 360.

33. Ф.И.Тютчев. Сочинения, т. 1, с. 450.

34. Тургенев И.С. Собр. соч..., т. 4, с. 366.

35. Н.Н.Мостовская. Повесть Тургенева “После смерти (Клара Милич)” в литературной традиции. - “Русская литература”, 1993, № 2, с. 139.

36. Тургенев И.С. Собр. соч..., т. 4, с. 365.

37. Там же, с. 366.

О реминисцентной структуре повести И.С.Тургенева "Фауст"

1

“Замечательно, что “Фауст” разделил твоих читателей: люди с внутренним содержанием – в восхищении от него; другие – натуры грубоватые и прозаические – ничего не видят в нем”¹ – так писал В. П. Боткин Тургеневу в ноябре 1856 года. Действительно, повесть “Фауст”, появившаяся в 10-ом номере журнала “Современник” за 1856 год и самим автором определенная как “рассказ в девяти письмах”, немедленно привлекла внимание русских читателей и вызвала самые разноречивые отклики в литературной среде. Так, Панаев, Некрасов, Боткин, Анненков, хотя и в разной интонаровке, высказывают весьма доброжелательные, даже восторженные оценки нового произведения. Панаев в частности свидетельствует: “Фауст” производит решительный эффект... После “Записок охотника” ничто твое так единодушно не хвалится.” (письмо Тургеневу от 28 октября 1856 года)².

Между тем в писательских и литературно-критических кругах, в том числе и в ближайшем окружении Тургенева, звучали и принципиально иные точки зрения. Сам автор не без горечи указывал на неприятие “Фауста” Полиной Виардо, к натурам “трубоватым и прозаическим” Тургенев мог бы отнести и Н. П. Огарева, который писал автору еще до публикации в “Современнике”, после знакомства с рукописью: “Может быть, завязка вашего “Фауста” и анекдот; но мало ли анекдотов неестественных и избитых, которым никто не верит и в которых никто не принимает участия...” И далее: “Пиковая дама” вся вертится на фантастической задаче; без нее не было бы и повести. А в вашем “Фаусте” фантастическая сторона прилеплена; повесть может обойтись и без нее.”³

Существенный разброс во мнениях, по-видимому, не в последнюю очередь объясняется смутно ощущаемым или же ясно осознаваемым экспериментальным характером тургеньской прозы. Экспериментальность эту весьма ясно подчеркнул Писарев в работе “Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова”: “Образы, в которых Тургенев выразил свою идею, стоят на границе фантастического мира. Он взял исключительную личность, поставил её в зависимость от другой исключительной личности, создал для неё исключительное положение и вывел крайние последствия из этих исключительных данных.”⁴ Собственно, экспериментален был уже сам замысел Тургенева: транспонировать – хотя бы отчасти – грандиозную проблематику великой драмы Гете в ситуацию русской жизни рубежа 40-50-х годов, наложить её на проблему “метафизической неустойчивости”⁵ человека в мире, столь много значившую для Тургенева этого периода.

Одно из проявлений “лабораторности” предпринятой автором операции, как представляется, чрезвычайная (чрезвычайная даже по меркам тургеневской прозы 50-х годов!) насыщенность текста “Фауста” реминисценциями самого разного типа: от прямых упоминаний великих имен (Шекспир, Шиллер, Гете, Пушкин) и произведений, от непосредственно вводимых в повествовательную ткань стихотворных цитат из Гете, Пушкина и Тютчева до едва уловимых ассоциаций, тончайших аллюзий. Эта очевидная особенность “рассказа в девяти письмах”, разумеется, неоднократно была отмечена в тургеневедении. Вот, пожалуй, одна из наиболее выразительных формулировок, касающихся “Фауста”: “... опять в центре всего – книга, огромная цитата, заемная концепция! Повесть перенасыщена всеми видами цитат – от строк Тютчева до перефразировок слов Гамлета. И одновременно она кажется предельно “природной”, сотканной из стихий солнечного света, запахов полей, голосов природы. Такого синтеза культуры и родной природы русская проза еще не знала.”⁶ Такое – исключительно интенсивное – вторжение «чужого слова» в тургеневское повествование, конечно же, было с неизбежностью предопределено авторским замыслом, продекларированным самим названием произведения.⁷

В замечательно тонкой работе “Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского” И. Л. Альми указывает: “В реалистическом романе такое вкрапление (стихотворной цитаты. – И.Н.) оформляется по законам бытового правдоподобия. <...> Ситуация предполагает и персонажей определенного типа: тех, кто способен соотнести собственную личность с книжным миром. В русской литературе второй половины XIX века таких героев знает не только Достоевский. <...> Но только у Достоевского сам процесс чтения приобретает особую значимость, оказывается центром целого композиционного узла.”⁸ Представляется, что данное утверждение излишне, неоправданно категорично, так как не только у Достоевского, но и у Тургенева (и даже в большей степени) процесс чтения как таковой нередко имеет сюжетно- и даже структурообразующее значение. Достаточно вспомнить такие произведения Тургенева 50-х годов, как “Яков Пасынков”, “Переписка”, “Затишье” (в особенности), чтобы в этом убедиться. В “Фаусте” же сами этапы восприятия и постижения героями трагедии Гете составляют особый сюжетно-композиционный пласт.

Может быть, в силу очевидности этого обстоятельства в анализе реминисцентной структуры тургеневской повести в первую очередь обращали внимание именно на её “гетевские” корни⁹. Между тем такое, конечно, вполне обоснованное, внимание тургеневедов к трагедии Гете все-таки не должно перекрывать возможность и перспективность анализа тех элементов реминисцентной структуры повести 1856 года, которые соотносятся с русской литературой. Эти элементы, связанные прежде всего с лирикой Ф.И. Тютчева и творчеством А. С. Пушкина, играют весьма важную роль в становлении тургеневской повести как целого, буквально пронизывают всю её структуру и, во взаимодействии с

цитатными вторжениями из Гете и рядом других упоминаний и ссылок, образуют в конечном счете весьма сложный и прихотливый реминисцентный рисунок.

2

Личное знакомство Тютчева и Тургенева относится к началу 50-х годов. О характере их контактов можно с достоверностью судить по словам Анны Федоровны Тютчевой из письма сестре Екатерине: “Но если господина Тургенева не трогают чары дочерей, то в их отца он положительно влюблен. Папа и он – лучшие друзья, встретившись, они проводят целые вечера один на один. Они так хорошо соответствуют друг другу – оба остроумны, добродушны, вялы и неряшливы <...>.”¹⁰ О творческих связях поэта и прозаика также говорилось неоднократно. Еще в 1920 годы в работе А. Лаврецкого «Тургенев и Тютчев» было отмечено: «Анализ их художественного творчества показывает, как глубоки эти взаимоотношения. Он свидетельствует о совпадении самых интимных художественных восприятий и ощущений и о возможности взаимного влияния.»¹¹ Между тем соображения столь общие никоим образом не исчерпывают существа дела.

Связи тургеневской прозы, особенно 50-х годов, периода наиболее интенсивных и регулярных личных контактов двух писателей, касаются не только общей тематики и проблемно-идеологической сферы. Эти связи по временам затрагивают куда более глубокие, структурообразующие пласты и имеют историко-литературные проекции и перспективы. Речь может и должна идти о таких повестях Тургенева 2-ой половины 50-х годов, как “Переписка” (1856), “Поездка в Полесье” (1857), “Ася” (1858), однако в “Фаусте” историко-литературная и генетическая зависимость Тургенева от тютчевской поэзии проявлена наиболее отчетливо, на уровне введения прямой цитаты из стихотворения 1851 года “День вечереет, ночь близка...”.

Появление именно тютчевских строк в произведении, программно связанном с именем Гете, отнюдь не случайно. В сознании Тургенева имена Тютчева и Гете были безусловно и прочно соотнесены. Написавший специальную работу об авторе “Фауста” (1844), Тургенев спустя примерно десятилетие, представляя русскому читателю книгу Тютчева, писал: “... от его стихов не веет сочинением; они все кажутся написанными на известный случай, как того хотел Гете, то есть они не придуманы, а выросли сами, как плод на дереве, и по этому драгоценному качеству мы узнаем, между прочим, влияние на них Пушкина...”¹². По существу в процитированном фрагменте устанавливается глубочайшее родство самой природы тютчевской лирики с эстетическими принципами Гете (заметим попутно, насколько естественно для Тургенева – всего за полтора-два года до начала работы над “Фаустом” – к именам Гете и Тютчева присоединить и упоминание о пушкинском влиянии – подробнее об этом ниже). Но и почти через 20 лет, в августе 1873, Тургенев напишет

Фету в связи с известием о смерти Тютчева: “Самая сущность, его суть – это западная, сродни Гете ...”¹³.

Связывая Тютчева с Гете, Тургенев подключается к той мощной традиции восприятия и интерпретации тютчевской поэзии, начало которой было положено статьей И. В. Киреевского “Обозрение русской словесности за 1829 год”, в которой автор причисляет Тютчева вместе с Хомяковым и Шевыревым к “поэтам немецкой школы”. Тургенев, разумеется, не упускал из виду и данное Пушкиным определение, касающееся самого пафоса ранней тютчевской лирики, – “Стихотворения, присланные из Германии”. Родственные суждения высказывались и в середине века, в том числе и в ближайшем окружении Тургенева: так, Анненков писал Некрасову: “Тютчев – немец и притом больше ничего не напишет”¹⁴. Важно иное: из общего русла “немецкой школы”, из многих ее представителей, в связи с Тютчевым Тургенев выделяет именно Гете¹⁵.

Что же именно связывало Тютчева с Гете в сознании Тургенева? Об этом, хотя и косвенно, могут свидетельствовать размышления в статье 1844 года о творце “Фауста”. На протяжении всей статьи Тургенев неоднократно фокусирует внимание на проблеме личности, “человеческого я”, как центральной для Гете: “Первым и последним словом, альфой и омегой всей его жизни было ... его собственное Я; но в этом Я вы находите целый мир...”¹⁶; и еще: “Последним словом всего земного для Гете было человеческое я... И вот это я, это начало, этот краеугольный камень всего существующего, не находит в себе успокоения, не достигает ни знания, ни убеждения, ни даже счастья...”¹⁷; и опять: “Гете ... первый заступился за права - не человека вообще, нет - за права отдельного, страстного, ограниченного человека; он показал, что в нем таится несокрушимая сила, что он может жить без всякой *внешней опоры* (курсив мой. - И.Н.) и что при всей неразрешимости собственных сомнений, при всей бедности верований и убеждений человек имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья.”¹⁸ Нет нужды доказывать, насколько родственны эти тургеневские характеристики творчества Гете пафосу таких тютчевских пьес, как “Сон на море”, “Нет, моего к тебе пристрастия...”, “Тени сизые смешались...”, “Святая ночь на небосклон взошла...” и многих других. С последним из названных - переключка практически дословная:

На самого себя покинут он -

Упразднен ум, и мысль осиротела -

В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела... (131)*

По-видимому, Тургенев испытывает исключительную потребность привлечь в повествовательную ткань “Фауста” именно строки из стихотворения Тютчева “День вечереет, ночь близка...”. Тому есть несколько подтверждений. Первое, на что обращаешь внимание, - выверенное место для тютчевской цитаты. Тургенев помещает ее практически в точный центр “рассказа в 9 письмах” - в концовку 5 письма П.Б. Напомним обстоятельства внедрения в текст повести тютчевских строк: “В этом доме, - пишет герой,- точно поселился ангел...

Крылом своим меня одень,
Волненье сердца утиши,-
И благодатна будет тень
Для очарованной души...

Ну, однако, довольно; а то ты бог знает что подумаешь. До следующего раза... Что-то напишу я в следующий раз? Прощай!” и т.д. Присмотревшись к введению цитаты, легко обнаружить некоторую недостаточность, дефицитность ее мотивировок. Для Тургенева такая неполная мотивированность в целом не характерна. В частности, не названо произведение, не обозначен и автор текста. Введенная таким образом, цитата как бы “зависает” в пустоте, не получая необходимой опоры ни в сюжетном развитии, ни в авторском комментарии.

Впрочем, отсутствие такого комментария было неизбежно. Объяснение этому в нюансе, кажется, не отмеченном в тургеневедении. Ни адресант письма (Павел Александрович), ни его адресат (Семен Николаевич) просто *не могли знать* тютчевского текста, который впервые появился на страницах некрасовского “Современника” только в 1854 году, тогда же был включен Тургеневым в подготавливаемое им издание, причем в обоих случаях с датировкой 1 ноября 1851 года. Этот очевидный для читателей журнала факт входил в вопиющее противоречие с датировками писем, предложенными в тургеневской повести: 8 из 9 помечены летом-осенью 1850 года (от 6 июня до 8 сентября), последнее же, 9-е, датируется 10 марта 1853-го. По существу перед нами редчайший случай, когда цитатное вторжение, “чужое слово”, по терминологии М.М. Бахтина, вступает в конфликт с заданными в произведении временными рамками. Закономерен вопрос, с чем же связана столь насущная потребность автора в тютчевской миниатюре, какую роль она играет в построении тургеневской повести, если автор решается на столь явное нарушение хронологической точности?¹⁹

Стихотворение “День вечереет, ночь близка...” органично встроено в структуру всей повести. Непосредственно цитируемая строфа находит прямое соответствие в словах Веры Николаевны, упоминаемых в шестом письме П.Б., то есть в подчеркнутой близости от введенной цитаты: “Мне все как будто хотелось сказать ей что-то, но я молчал. Однако я,

помнится, спросил ее, зачем она, когда бывает дома, всегда сидит под портретом госпожи Ельцовой, словно птенчик под крылом матери? “Ваше сравнение очень верно,- возразила она, - я бы никогда не желала выйти из-под ее крыла.” Здесь - явная перекличка с тютчевским “Крылом своим меня одень...” Но за четверостишием, прямо введенным в тургеневский текст, с неизбежностью встает весь проблемно-содержательный план тютчевского стихотворения. Тютчевский текст в целом оказывает воздействие и на тургеневский пейзаж, и на ключевую символику, и на характеристики главных героев (героини!), наконец, и на сферу проблематики.

Среди пейзажей, во множестве представленных в “Фаусте”, особое, кульминационное значение приобретает введенный автором в последнее письмо. Речь идет о сцене несостоявшегося свидания Павла Александровича и Веры Николаевны. И общий колорит, и психологическая мотивировка предлагаемой Тургеневым картины родственны первой строфе тютчевской пьесы.

День вечереет, ночь близка,
Длинней с горы ложится тень,
На небе гаснут облака...
Уж поздно. Вечереет день.

Это четверостишие, своего рода экспозиция всей миниатюры, запечатлевает трудноуловимый момент перехода мира дня в мир ночи - один из центральных «сюжетов» тютчевской лирики в целом. Система средств, используемая автором, подчинена одной задаче: передать, с одной стороны, динамику данного перехода, с другой - его постепенность и неотвратимость. Например, процессуальность поддержана и усилена видо-временным единством глагольных форм: *вечереет, ложится, гаснут, вечереет*. Глагол “вечереет” привлекает особое внимание: сквозь несомненно присутствующую актуальность в нем просматривается и второй, абстрактно-символический план: речь идет, разумеется, не только о конкретных сумерках, но и о “вечереющей” жизни героя. “День вечереет” в начале четверостишья воспринимается как некий исходный импульс, замыкающее же строфу инверсионное “вечереет день” выступает уже как итог, обрамляя и закольцовывая сказанное. Само это выражение, восходящее к строке 1849 года “При свете вечеряющего дня...” (“Итак, опять увиделся я с вами...”) и, в свою очередь, предвосхищающее чуть более позднее “Помедли, помедли, вечерний день...” (“Последняя любовь”), не столько подчеркивает, сколько смягчает и “округляет” безусловный лексический антагонизм “день - ночь” в начальной строке. Вся картина очень по-тютчевски представляет пространственный мир как единое целое, как “весь мир” - от лежащей тени до гаснущих облаков - и тонко подготавливает восклицание-вопрос о “небесном” и “земном” в концовке произведения. А вот тургеневский пейзаж: “Вечером - солнце еще не садилось - я уже стоял шагах в пятидесяти от калитки сада, в высоком и густом лознике на берегу озера. (...) Спрятавшись между ветвями, я неотступно глядел на калитку. Она

не растворялась. Вот *село солнце*, вот *завечерело*; вот уже звезды выступили, и небо почернело... Наступила *ночь*.” Дело не в формальных лексических совпадениях - они-то как раз не многочисленны, не в очевидной мотивной общности (напр., в тургеневском эпизоде последовательно проводится мотив постепенного угасания, иссякновения вечернего небесного света, частый в тютчевской поэзии). Дело в том, что сама ситуация, развертываемая Тургеневым, думается, была воспринята им от тютчевской лирики, внутренне согласована с нею: подобно тютчевскому человеку, герой “Фауста”, оказавшись на фоне панорамы мировой жизни, томительно ощущает всю тщетность собственных желаний, надежд и устремлений перед лицом равнодушной и даже враждебной к нему космической бездны. Речь в этом случае должна идти о параллелях с такими тютчевскими стихами, Тургеневу хорошо известными, как “День и ночь” или “Святая ночь на небосклон взошла...”. Косвенно этот же мотив присутствует и во втором катрене тютчевской пьесы - иначе трудно объяснить столь страстные интонации - интонации заклинания, обращенного к “волшебному призраку”:

Но мне не страшен мрак ночной,
Не жаль скудеющего дня,-
Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня!..

Эта строфа, конечно же, может быть спроецирована и на драматическую историю отношений Веры Ельцовой и ее матери. Но уместно сопоставить тютчевские строки и со следующим фрагментом повести: “Я начал ощущать какую-то тайную, грызущую тоску, какое-то глубокое внутреннее беспокойство, - характеризует Павел Александрович свое состояние в ночь после несбывшегося свидания. - Я не мог понять, отчего оно происходило; но мне становилось жутко и томно, точно близкое несчастье мне грозило, точно кто-то милый страдал в это мгновение и звал меня на помощь.”

Мотив “волшебного призрака” получает мощную поддержку и развитие в строфе заключительной:

Кто ты? Откуда? Как решить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть,-
Но с страстной женскою душой.

Вопросы, звучащие здесь, в рамках тургеневской повести непосредственно перекликаются с характеристиками Веры Николаевны. Развитие именно ее личности, инициированное и простимулированное чтением гетевской трагедии, в огромной степени определяет и психологическую и сюжетную динамику произведения. “Небесное” и “земное” в Ельцовой предстают как полюса, к которым тяготеют и вокруг которых группируются впечатления и раздумья повествователя. Так, по крайней мере в половине писем П.Б. присутствует романтический мотив “воздушного жителя”: “Она смотрела на меня спокойным взором. Птицы так смотрят, когда не боятся.” (3-е письмо); и еще: “...бледная почти до

прозрачности, слегка наклоненная, усталая, внутренне расстроенная - и все-таки ясная, как небо!” (4-е письмо); “...внимательное молодое лицо, легкие белые одежды...” (там же). В 5-ом письме мысль об ангельском в облике Веры Николаевны уже не замыкается на ее портретных характеристиках, распространяется и на нравственно-психологическую сферу: “Проницательность мгновенная рядом с неопытностью ребенка, ясный, здравый смысл и врожденное чувство красоты, постоянное стремление к правде, к высокому, и понимание всего, даже порочного, даже смешного - и над всем этим, как белые крылья ангела, тихая женская прелесть...”

Приведены, однако, далеко не все соответствия. В 6-ом письме, указывая на двойственность Ельцовой, Павел Александрович пишет: “Странно! Сама она такая чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него...”. По существу перед нами эквивалент тютчевских строк о “воздушном жителе” со страстной женской душой. Наконец, в самом финале “Фауста”, в позиции акцентированной, говорится с почти программной определенностью об “образе Веры во всей его чистой непорочности”. “Небесное” начало в Ельцовой, что очевидно, подчеркнуто и именем героини, на чем автор фокусирует внимание (“...она (мать.-И.Н.) ... никогда не называла ее уменьшительным именем, всегда - Вера.”). И совсем не случайно вслед за этими словами рассказчик вспоминает разговор с матерью героини о надломленности “современных людей”, об утрате ими внутренней цельности.

Между тем немалое место в тургеневской повести уделено и другому началу в личности Ельцовой, тому земному, страстному, стихийному, что до поры дремало в ней, но, пробужденное чтением великих книг и зародившейся любовью, неистово вырвалось наружу и в конечном счете привело к катастрофе. Это стихийно-хаотическое, чувственное начало, до конца не укрощенное, до конца не смиренное специфическим воспитанием и образованием, тесно связанное с историей рода Ельцовой, тонко подготовленное указанием на параллели в портретах Веры и ее бабки, особенно явственно проступает в финальной части повести, в сцене решающего объяснения между героями: “Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее - ко мне. При потухающем свете дня (снова - “день вечереет, ночь близка...” - И.Н.) ее лицо, с закинутыми назад кудрями, мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги, и наши губы слились в поцелуй...” И - чуть ниже: “- Завтра, завтра вечером, - проговорила она, - не сегодня, прошу вас... (...) я клянусь тебе, что приду, - кто бы ни останавливал меня, клянусь!” и т.д. Собственно, истоки и характер трагедии Веры Николаевны, этой “усадебной Гретхен” (по яркому определению В.Чалмаева), могут быть откомментированы с помощью стихотворения “День вечереет, ночь близка...” и его последней строфы в особенности. Столкновение между “небесным” и “земным”, ангельским и страстно-женским, достигнув в душе Ельцовой степени конфронтации, до основания разрушило цельность ее личности, цельность, поначалу казавшуюся незыблемой.

Однако “тютчевское” в повести “Фауст” отнюдь не ограничивается только связями со стихотворением “День вечереет, ночь близка...”. Легко установить многочисленные соответствия между проблематикой тургеневской прозы и самим пафосом тютчевской лирики первой половины пятидесятых годов. Так, ключевой для “Фауста” вопрос о внутренней раздвоенности, «надломленности» современного человека поднимается в таких миниатюрах, как “Наш век” (1851) и “О вещая душа моя...” (1855). Вопрос о драматизме существования гипертрофированной личности - в стихах “Смотри, как на речном просторе...”, “Два голоса”, “Святая ночь на небосклон взошла...” и многих других. И тут следует еще раз напомнить общеизвестное: первое знакомство Тургенева с лирикой Тютчева, по-видимому, относится к рубежу 40-50-х годов; личные контакты двух писателей, переросшие в долговременную взаимную приязнь, скачкообразно учащаются в начале 50-х; наконец, готовя издание 1854 года, Тургенев в качестве редактора неизбежно должен был погрузиться в глубины поэтического мира Тютчева, что, разумеется, проявилось и в статье этого периода. Особое место в сознании Тургенева как автора трагических повестей 50-х годов о любви, по всей вероятности, занимали ранние “денисьевские” стихотворения (“Предопределение”, “О, как убийственно мы любим...”, “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”, “Близнецы” и т.п.). Между тем из их ряда применительно к “Фаусту” должна быть выделена пьеса “О, не тревожь меня укором справедливой...”. В ней по существу парадоксально моделируется ситуация мифа о Пигмалионе.

Положение, когда герой провоцирует героиню к напряженной духовной деятельности, но в итоге оказывается ниже ее любви, вообще характерна для русской прозы середины XIX века и для тургеневской прозы этого периода в особенности, но в “Фаусте” такая ситуация представлена с экспериментальной чистотой: история любви П.Б. и Веры Ельцовой разворачивается по сути дела в лабораторных условиях, почти не подверженных внешним воздействиям провинциальной усадебной жизни. На протяжении повести Тургенев неоднократно акцентирует на этом внимание. Например, в 4-ом письме читаем: “... если я разбудил эту душу, кто может меня обвинить?”. В следующем письме: “С некоторой точки зрения я могу сказать, что имею на нее влияние большое и как бы воспитываю ее; но и она, сама того не замечая, переделывает меня к лучшему.” В известной степени “рассказ в девяти письмах” может быть рассмотрен как обретший сюжетную основу психолого-философский комментарий к стихотворению “О, не тревожь меня укором справедливой...”. Темы, образы, интонации, характеризующие философскую и любовную лирику Тютчева первой половины 50-х годов, составляют целый реминисцентный пласт в тургеневской повести 1856 года.

Экспериментальность тургеневской повести, как уже было сказано выше, была предопределена самой художественной задачей автора: адаптировать *стихотворную драму* Гете, ее проблематику и поэтику к

русской традиции. Сложность этой задачи, несомненно, в полном объеме была осознана Тургеневым. В статье 1844 года он писал: “Мы не намерены расточать преувеличенные похвалы нашей публике, тем более что она в них вовсе не нуждается; мы не скажем ей, что в последнее время она окончательно поняла и изучила Гете и дошла, например, до ясного сознания того, что такое “Фауст” как произведение немецкое и в какой степени это произведение должно занимать нас - русских...”²⁰ По-видимому, такая адаптация была бы в принципе недостижима без формирования своеобразной посреднической “прослойки”. Для этой роли - посредника между *поэтической драмой и прозаической повестью* - тютчевская лирика подходила как нельзя лучше. Дело не только в том, что в сознании Тургенева с творчеством Гете была соотнесена оригинальная лирика Тютчева; к упоминавшимся ранее должно добавить еще причины, которые могли побудить Тургенева обратиться к посредничеству именно Тютчева в разработке мотивов “русского” “Фауста”. Тургенев знал ранние тютчевские переводы из “Фауста”, включил их в издание 1854 года. Более чем вероятно, что Тургеневу из личных контактов с поэтом была известна история, о которой Тютчев писал еще в 1836 году князю Гагарину: “По моем возвращении из Греции я принялся как-то в сумерки разбирать бумаги и уничтожил большую часть моих поэтических упражнений... Тут был, между прочим, перевод всего первого действия второй части “Фауста”. Может статься, это было лучшее из всего.”²¹ Тютчевские переводы из трагедии Гете могли быть интересны Тургеневу еще и потому, что и сам он предпринимал опыты такого рода. “Особое место в ритмических поисках Тургенева занимают его переводы сцен из “Фауста” Гете... “²² - пишет Ю.Б. Орлицкий. И далее: “По свидетельству современников, “Фауст” был особенно любим Тургеневым. В 1843 г. молодой писатель переводит, а на следующий год публикует последнюю сцену первой части гетевской трагедии...”²³ Очевидно, все эти факты лишь укрепляли для Тургенева внутренние связи между Тютчевым и Гете. Одна из основных функций тютчевского пласта, о наличии которого сигнализировала прямая цитата, и была функция “преломления” проблематики гетевской драмы через лирическое сознание современника - русского поэта 1850-х годов.

3

В реминисцентной структуре тургеневской повести, помимо “тютчевского”, безусловно присутствует и мощный “пушкинский” пласт. Мысль о зависимости тургеневской прозы от творчества Пушкина, ясная для многих и в девятнадцатом столетии, сегодня уже аксиоматична²⁴.

Между тем далеко не все реминисценции - от прямых цитат до замаскированных намеков, связанные с Пушкиным, откомментированы в научной литературе. В “Фаусте” “пушкинское”, в отличие от “тютчевского”, проявлено вполне отчетливо, на разных уровнях и в разных регистрах. В тексте есть прямое упоминание о Пушкине (4-е

письмо): “Есть великие поэты, кроме Гете: Шекспир, Шиллер... да и наш Пушкин... и с ним вам надо познакомиться”. Понятно, что в этой реплике Павла Александровича не просто устанавливается внутренняя связь между Пушкиным и Гете: за счет синтаксической и интонационной выделенности читательское внимание концентрируется на фамилии именно русского поэта. Есть в повести и непосредственная (слегка измененная, с усилением трагической компоненты) цитата из программного стихотворения Пушкина “Разговор книгопродавца с поэтом” (1824):

Я содрогаюсь - сердцу больно -
Мне стыдно идолов моих.

Из многих близких тематически и эмоционально пушкинских строк стихи из “Разговора...” отобраны не случайно: будучи в историко-литературном отношении прочно связанными с романом в стихах, они подготавливают введение в повесть “онегинской” темы. В 5-ом письме П.Б. присутствует прямая отсылка к “свободному роману”: “...однажды между нами произошло что-то странное. Не знаю, как и вследствие чего - помнится, мы читали “Онегина” - я у ней поцеловал руку. Она слегка отодвинулась, устремила на меня взгляд... вдруг покраснела, встала и ушла”. И в этом случае упоминание о Пушкине акцентировано выделенностью вставной конструкции. Внутренняя переключка между “Фаустом” и стихотворным романом, без сомнения, глубоко содержательна. Эта тема заслуживает, быть может, отдельного распространенного разговора, здесь же укажем на следующее обстоятельство: в финале повести Тургеневым выстраивается ситуация, обратная той, которая обозначена в финале пушкинского романа хрестоматийным Татьяниным “Но я другому отдана; Я буду век ему верна.” Вера Ельцова как раз и решается отступить от следования этому принципу - принципу долга, и это отступление приводит ее к гибели.

Однако указания на пушкинские аллюзии в “Фаусте” далеко не исчерпаны. В последнем письме Павел Александрович детально “реконструирует” свое смятенное состояние после несбывшегося свидания. Необходима достаточно развернутая выписка: “Я приподнял голову и вздрогнул; точно, я не обманывался: *жалобный крик* примчался издалика и прильнул, *слабо* дребезжа, к черным стеклам окон. *Мне* стало *страшно*: я вскочил с постели, раскрыл окно. Явственный *стон* ворвался в комнату и словно закружился надо мной. Весь похолодев от ужаса, внимал я его последним, замиравшим переливам. Казалось, кого-то резали в отдаленье, и несчастный напрасно молил о пощаде. *Сова ли это закричала* в роще, *другое ли какое существо издало этот стон*, я не дал себе тогда отчета, но, как Мазепа Кочубею, *отвечал* криком на зловещий звук...” Совершенно понятно, что упомянутые Мазепа и Кочубей здесь не реальные исторические персонажи, а герои пушкинской “Полтавы”. Вот соответствующий фрагмент поэмы: “Вдруг... слабый крик...*невнятный стон* Как бы из замка слышит он. То был ли сон воображенья, Иль *плач*

совы, иль зверя вой, Иль пытки стон, иль звук иной - Но только своего волненья *Не мог преодолеть* старик И на *протяжный слабый крик* Другим ответствовал...”²⁴ Сама степень ситуативной и лексической общности не оставляет сомнений в реминисцентной природе тургеневского пассажа.

Стихотворение, поэма, роман в стихах... Но, кажется, в тургеневеденье не получили должной оценки системные переключки между “Фаустом” и “маленькой трагедией” Пушкина “Каменный гость”, хотя именно они, на наш взгляд, составляют основу всех пушкинских проекций в этой повести.

О месте “Каменного гостя” в тургеневской прозе 50-х годов уже писали. Так, Н. Мостовская в специальной работе отмечала: “Открытые реминисценции выполняют разные смысловые функции. Самой “пушкинской” под этим углом зрения является повесть “Затишье”... (...) Веретев пересказывает по-своему, но близко к пушкинскому тексту сцену из “Каменного гостя”, диалог Дона Карлоса с Лаурой.”²⁵ Если в повести 1854 года связь с данной сценой автором продекларирована, то в “Фаусте” соответствия с ней затенены, хотя и не менее значимы. Речь идет о следующем эпизоде: в 6-ом письме рассказчик делится воспоминаниями о фантазиях молодости: “Я... мечтал о том, какое было бы блаженство провести вместе с любимой женщиной несколько недель в Венеции. (...) Вот что мне представлялось: ночь, луна, свет от луны белый и нежный, запах... *ты думаешь, лимона?* (курсив мой.- И.Н.) нет, ванили, запах кактуса” и т.д. Напомним фрагмент из монолога Лауры, обращенного к Карлосу:

Приди - открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...

Здесь - не только тематическая близость (в обоих случаях - описание южноевропейской ночи: у Пушкина - мадридской, у Тургенева - венецианской); не только сходство в самих этих описаниях (благоухающая ночь, яркий лунный свет, молодые влюбленные); и даже не только в совпадениях лексических. Сам Тургенев предлагает “пушкинский” ключ к эпизоду, так же как и в отмеченных ранее случаях интонационно, через паузу, и пунктуационно, через отточие и вопросительный знак, маркируя вставную конструкцию. Эта вставка - “*ты думаешь, лимоном?*” - должна актуализировать в сознании Семена Николаевича, адресата письма, образованного читателя, и конкретную сцену, и весь проблемно-содержательный план пушкинской драмы.²⁶ И в “Каменном госте” и в “Фаусте” громадную роль играет фантастический элемент, по словам Панаева, “элемент с того света”²⁷, и органически с ним связанный момент проницаемости двух миров. По свидетельствам

современников, именно введение фантастики в повествовательную ткань в наибольшей мере провоцировало противоречивость в подходах к повести. Косвенное подтверждение того значения, которое придавалось этому факту, в таком казусе: Катков публично предъявил претензии Тургеневу в том, что тот обещанную “Русскому вестнику” повесть “Призраки” отдал в “Современник”, изменив название. Узнавший об этом Тургенев пишет в декабре 1856 года Панаеву: “Я послал... письмо в ответ на выходку Каткова. (...) Я ограничиваюсь только тем, что объявляю себя свободным от обязанности дать им повесть. Теперь я эти “Призраки” непременно окончу - и помещу их в “Современнике”, хотя бы для того, чтобы доказать г-ну Каткову, что “Призраки” - не “Фауст”²⁸. “ В уже цитированном письме Огарева не случайно фантастическое в “Фаусте” тоже вызывает “пушкинскую” ассоциацию - с “Пиковой дамой”.

Тургенев, работая над одной из первых своих “таинственных” повестей, закономерно обращается к опыту Пушкина 30-х годов. Если в основе “Каменного гостя” “миф о губительной статуе” (Р. Якобсон), то в тургеневской повести можно и должно усмотреть предание о карающем портрете. В обоих произведениях исключительное значение приобретает мотив разрушительного вторжения мертвых в судьбы живых, вторжения, осуществляющего возмездие. Так же как в пушкинской драме громадное структурообразующее значение имеет перманентно ощущаемое, хотя и незримое присутствие Командора (вернее, его статуи), в “Фаусте” - на всем протяжении разворачивающейся истории любви Павла Александровича и Веры Николаевны - колоссальное значение приобретает такое же неявное, “закулисное” присутствие умершей матери (в том числе и через ее портрет). Причем в обоих случаях зависимость от мира потустороннего чувствуют оба - и он и она. Так, в четвертом письме П.Б. читаем: “На другое утро я раньше всех зашел в гостиную и остановился перед портретом Ельцовой. “Что, взяла, - подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, - ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!” Вдруг мне почудилось ... что старуха с укоризной обратила их (глаза.- И.Н.) на меня.”

Из целого ряда системных сюжетных и нравственно-психологических соответствий между драмой и повестью особо выделяется одно. Речь идет о мотиве рокового - первого и одновременно последнего - поцелуя. Вот как это место представлено в “Каменном госте”:

Дон Гуан

В залог прощенья мирный поцелуй...

Дона Анна

Пора, поди.

Дон Гуан

Один, холодный, мирный...

Дона Анна

Какой ты неотвязчивый! На, вот он.

Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан. (...)

Входит статуя Командора. ()

Весьма близкое - в тургеневской прозе: “При потухающем свете дня ее лицо... мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги, и наши губы слились в поцелуй... Этот поцелуй был первым и последним.” И далее: “Вера вдруг вырвалась из рук моих и, с выражением ужаса в расширенных глазах, отшатнулась назад...

- Оглянитесь, - сказала она мне дрожащим голосом, - вы ничего не видите? (...)

- Кого? Что?

- Мою мать, - медленно проговорила она и затрепетала вся.”

Два вопроса, оппонирующие друг другу по шкале одушевленное - неодушевленное, подготавливают и двойственное восприятие ответной реплики героини по шкале действительное - потустороннее. И у Пушкина и у Тургенева миг поцелуя, рокового и единственного, воплощает кульминационный момент в развитии любовного сюжета, ту степень пластического и психологического сближения двоих (страшного, грозного, “беззаконного”), которая с неотвратимостью влечет за собою трагическую развязку - появление карающего призрака.

Еще И. Нусинов отмечал, что “гибель Дон Гуана происходит в результате разрыва эстетико-гедонистического и этико-социального начала...”²⁹. Но точка зрения исследователя вполне приложима и к характеристике истоков крушения и тургеневских героев. Ельцова-мать утверждает: “Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: или полезное, или приятное, и так уже решиться, раз навсегда. И я когда-то хотела соединить и то и другое. Это невозможно и ведет к гибели или к пошлости.” Повторим: позиция Нусинова приложима и к тургеневскому “Фаусту”, но - с некоторыми корректирующими поправками: в данном случае уместнее говорить не столько о начале этико-социальном, сколько о нравственно-религиозном. Это подчеркивается и именем героини, и символикой финала, и целым рядом деталей (напр., фотографически точным описанием церкви на фоне грозовой ночи).

Еще один крайне существенный момент в различиях таков: у Пушкина упомянутый разрыв не затрагивает основ личности героев. Так, Дон Гуан - натура на редкость цельная, последовательная и непреклонная в решении поставленной задачи. По-своему мотивирована и цельность личности Доны Анны: ведь она вышла замуж не по собственному выбору, а по велению матери, следовательно, могла и не испытывать глубокой, искренней любви и привязанности к мужу, не могла чувствовать и подлинной ответственности перед памятью о нем. Тургеневские же герои расколоты, разорваны изнутри - недаром тема “надломленности” современной души - одна из магистральных в творчестве писателя в 50-е годы.

Произведения, на которые опирается Тургенев, формируя пушкинский пласт реминисценций в “Фаусте”, обладают рядом общих признаков. “Евгений Онегин”, “Полтава” и “Каменный гость”, что очевидно, напрямую сопряжены с темой трагической любви, но и из “Разговора

книгопродавца с поэтом” Тургенев отбирает строки, которые соотнесены именно с этой темой. Менее очевиден другой объединительный фактор. За исключением романа в стихах остальные упомянутые пушкинские тексты теснейшим образом связаны с драматической поэзией. Это подразумевается само собой, когда речь идет о “Каменном госте”, но и в стихах 1824 года, и в поэме 1828 также явствен процесс “драматизации” и “диалогизации” стихотворного текста. В системе “чужого слова”, привлеченного Тургеневым в повесть (в той ее части, которая связана с национальной традицией), обращение к “тютчевской” стихии формировало лирическое посредничество между *поэзией* Гете и повествовательной прозой. Но Тургенев, по-видимому, нуждался и в посредничестве иного рода: требовалось адаптировать гетевского “Фауста” к прозе как стихотворную *драму*. На опыт Тютчева Тургенев опереться в этом случае не мог, ибо не видел в тютчевской лирике драматического начала³⁰. В пушкинском же творчестве автор “Фауста” как раз и обнаруживает произведения, в которых моменты драматургии органически врастают в сюжетное повествование (“Разговор...” и “Полтава”), а среди собственно драматических опытов Пушкина останавливается на трагедии, в максимальной степени приближенной к той части проблематики “Фауста” Гете, которая прежде всего интересовала его в связи с собственным замыслом. В реминисцентной структуре тургеневской повести помимо, так сказать, “вертикальных” зависимостей (Тютчев - Гете и Пушкин - Гете) есть и зависимость “горизонтальная”: Тютчев - Пушкин. И эта связь актуализирована в частности через мотив “волшебного призрака”, присутствующий как в тютчевской миниатюре 1851, так и в пушкинской драме 1830 года.

4

Функции реминисцентных структур, во множестве экспонированных в тургеневской прозе 50-х годов, необычайно многоплановы. В разговоре о них недостаточно ограничиться лишь указанием на “усиление лиризма текста” или гипотезой о том, что стихотворные вставки “воспринимаются как лирические образы художественной философии писателя”³¹ (Альми о поэтике романов Достоевского). По крайней мере в связи с тургеневским творчеством этого периода следует ставить вопрос и о колоссальном *структурообразующем* значении таких реминисцентных «сцеплений». Последние, в свою очередь, органически связаны с проблемой роста и становления “жанрового костяка” литературы³². Вот одно из любопытных свидетельств современника. В январе 1857 В.П. Боткин писал Тургеневу: “Прочел я по-французски твоего “Фауста”, но он мне показался очень бледным — вся прелесть изложения пропала — словно скелет один остался.”³³ Одна из вероятных причин такого восприятия “французского” “Фауста”, думается, в том, что в переводе неизбежно должна была обесцениться ясная для русского читателя середины XIX века система перекличек и аллюзий, в особенности — их “русский пласт”. Сюжетно-

композиционная логика, “скелет”, осталась, но оказалась до основания разрушена система внутрилитературных ссылок и ассоциаций, составляющая самостоятельный фактор в становлении целого текста.

В 1850-е годы для Тургенева насущен вопрос о “смене манер”. Актуальность его в первую очередь была обусловлена необходимостью овладеть романном, панорамным видением действительности. Оставаясь в рамках натуральной школы, в границах поэтики “Записок охотника”, достичь такого стереоскопического восприятия русской жизни было невозможно, не по силам – по крайней мере для Тургенева. Коренные сдвиги в повествовательной тургеневской прозе этого времени вполне очевидны, они отмечаются как рядовыми читателями, так и представителями литературной среды. Об этих сдвигах в высшей степени доброжелательно пишут Анненков, Некрасов, тот же Боткин, многие другие. Иное дело, что суждения эти связывают изменения в тургеневской поэтике с резким усилением субъективно-лирического начала (тенденция эта, между прочим, была сохранена и в тургеневедении следующего столетия). Такое единодушие отчасти объясняется тем, что еще у всех на памяти первые поэтические опыты Тургенева. Сошлемся на известное некрасовское письмо 1857 года: “Я читал недавно кое-что из твоих повестей. “Фауст” точно хорош. Еще мне понравился весь “Яков Пасынков” и многие страницы “Трех встреч” <...> ты поэт более, чем все русские писатели после Пушкина, взятые вместе.”³⁴ Между тем в почти единодушных оценках новой манеры бывали и исключения. Так, И.А. Гончаров весной 1859 года явственно противопоставил произведения второй половины 50-х “Запискам охотника”. О последних: “... там нет ошибок, там вы просты, высоки, классичны, там лежат перлы вашей музы...”. О первых: “А “Фауст”, а “Дворянское гнездо”, а “Ася” и т.д.? И там радужно горят ваши линии и раздаются звуки. Зато остальное, зато создание – его нет, или оно нудно, призрачно, лишено крепкой связи и стройности...”³⁵. Претензии Гончарова понятны: с его точки зрения, в повестях 50-х годов Тургенев сознательно пошел на разрушение *эпической цельности*, присущей раннему циклу (“вашей ”Илиаде”, по словам автора письма). Однако такое посягательство на цельность эпическую, органически связанную с задачей широкого объективного изображения народной жизни и судьбы, было отнюдь не случайно. Оно составляло неизбежный этап на сложном пути Тургенева, да и тогдашней прозы в целом, к обретению цельности нового типа – романной, воплощающей драму человеческой личности в её столкновениях и связях с потоком истории.³⁶ В русской прозе середины XIX века, по всей вероятности, не было какого-то единого и единственного маршрута к цели, каждый из великих русских прозаиков этого времени двигался к ней по-своему. Одним из мощных ресурсов для воссоздания романной “трехмерности”, обнаруженных и задействованных Тургеневым, и явилось привлечение в его малую прозу специфических реминисцентных структур, призванных сформировать жанровую и родовую многоярусность текста.

Примечания

1. Переписка И.С. Тургенева (в двух томах), т.1 - М., 1986, с. 370.
2. Там же, с.163. Суждения такого рода общеизвестны. Напомним о некоторых. Вот анненковское: “Побранив Вас за обычные черты фальшивого глубокомыслия ... должен сознаться, я умилился от Вашей повести - и вот почему: она - свободная вещь!” // Переписка ... , с. 506. А Некрасов, обращаясь к Фету, восклицает по поводу “Фауста”: “Целое море поэзии могучей, благоуханной и обаятельной вылил он в эту повесть из своей души...” // Тургенев в русской критике. - М., 1953, с. 498.
3. Переписка ... с. 271, 272. С критической, даже скептической оценкой Огарева, как известно, был солидарен и Герцен, который писал Тургеневу 14 сентября 1856 года: “Прочти безгневно замечания Огарева - он их написал резко, потому что очень болен и хандрит; но я должен тебе признаться, что я во многом делю его мнение.” // Там же, с. 174. Разногласия были очевидны еще и до публикации повести. С письмом Огарева можно сравнить письмо И. Панаева от 17 сентября 1856 года: “Милый друг Иван Сергеевич, “Фауст” твой набран, корректуры продержаны, и ценсурой он пропущен ... Прочитав теперь один и внимательно твоего “Фауста”, я нахожу, что это вещь необыкновенно умная, очень тонкая и поэтическая - что важнее всего и что мне, признаюсь, не показалось при твоём чтении.” // Там же, с. 157.
4. Тургенев в русской критике. - М., 1953, с. 264-265.
5. Современная исследовательница пишет по данному поводу: “Еще В. В. Зеньковский полагал центральной проблемой художественного сознания Тургенева проблему “метафизической неустойчивости” человека в мире. Обрести желанную “устойчивость”, найти свое законосообразное место во Вселенной тщетно стремятся герои писателя...” // См.: Е.К. Созина Архетипические истоки морфологии сюжета в творчестве И.С. Тургенева 1840-1850 годов. Художественный текст и культура, III. - Владимир, 1999, с.201.
6. В Чалмаев. И.С. Тургенев. - Тула, 1989, с. 261.
7. Показательно замечание Панаева (из письма Тургеневу от 17 сентября 1856 года): “Итак ... мне пришла в голову мысль - соединить твоего “Фауста” с гетевским ... Твой рассказ возбуждает в сильной степени желание перечесть “Фауста”, такое же действие он произведет на большинство, а тут и настоящий “Фауст” к услугам.” // Переписка ... , с. 157.
8. И.Л. Альми. Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. - Владимир, 1999, с. 172.
9. Например, современный исследователь тургеневской прозы указывает: “В повести “Фауст” чтение произведения Гете как бы определяет весь ход событий ... Эта тургеневская повесть - одно из самых сложных реминисцентных построений в творчестве писателя, пожалуй, уникальный пример опосредованного раскрытия сложного философского

содержания одного литературного произведения через другое.” // Ж. Зельдхейи-Деак. К проблеме реминисценций в “малой” прозе И.С. Тургенева. В кн.: Проблемы поэтики русского реализма XIX века. - Л., 1984, с.100. В монографии Г.Б. Курляндской предлагается конкретный вариант истолкования такого “опосредованного” открытия: “Фаустовскую тему в своей повести Тургенев решает с позиций, прямо противоположных гетевской концепции жизни. Изображая трагическую вину индивидуалиста, забывшего о принципе долга, Тургенев призывает читателей склонить головы перед “Неведомым”, смириться и погасить в себе слишком страстную жажду счастья и жизни.” // Г.Б. Курляндская Структура повести и романа И.С. Тургенева 1850-х годов. - Тула, 1977, с.151-152. Однако высказывалась и противоположная точка зрения. Так, Е.К. Созина в работе, посвященной морфологии сюжета в тургеневском творчестве, размышляет: ”... герой-рассказчик повести “Фауст” выступает бесом-искусителем женской души, он совмещает в себе функции и Фауста и Мефистофеля, нарушает природно-материнский запрет ... почему в итоге становится причиной смерти героини”, тем самым подчеркивая преемственный характер отношений между двумя текстами. // Е.К. Созина. Указ. соч., с. 201.

10. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 259.

11. Еще К.В. Пигарев в монографии, посвященной Тютчеву, отмечал: “Аналогии к любовным стихам Тютчева можно найти и в творчестве Тургенева. В рассказе “Фауст” (1856) любовь показана в своей роковой сущности - губительной, бессознательно овладевшей человеком страстью...” К.В. Пигарев. Указ. Соч., с. 257. Позднее этот тезис варьировался и уточнялся. Например, И. Петрова в примечаниях к фундаментальной статье “Мир, общество, человек в лирике Тютчева” указывает: “ В творчестве Тургенева ... мы найдем мотивы, весьма близкие Тютчеву ... Но эти мотивы ... не были для Тургенева определяющими.” // “Литературное наследство”, т.97, кн.1. - М., 1988, с. 68. Сошлемся и на точку зрения В.В. Касаткиной: “ Когда мы говорим о своеобразии реализма Тургенева, о синтетическом характере его реализма, о наличии романтических тенденций в его творчестве 50-х годов и позднее, не следует забывать, что эти романтические тенденции имели разные источники, в том числе и философский романтизм Тютчева.” // В.М. Касаткина. Поэзия Ф.И. Тютчева. - М., 1978, с.131. См. также у нее : “Все ... повести и рассказы 50-х гг. ... выразили его (Тургенева. - И.Н.) отношение к любовной страсти как к губительному состоянию нарушения равновесия жизни, любовь представлена потютчевски, не как гармония, а как “борьба”, “поединок роковой”, отнимающий у человека благополучие жизни и не дающий счастья.” (Там же) С другой стороны, и в исследованиях тургеневской прозы нередко упоминается о Тютчеве. “... Мысль Шеллинга о взрывах и затаенном мятеже, как основе мироздания, - пишет Г.Б. Курляндская, - невольно оказалась созвучной Тургеневу, который с таким упорным постоянством отмечал в своих произведениях и письмах родственность человеческой

личности мировому хаосу, сближаясь в этом с Тютчевым.” // Г.Б. Курляндская. Указ. соч., с.154. Цитаты такого рода можно без труда умножить.

12. И.С. Тургенев. Статьи и воспоминания. - М., 1981, с. 104.

13. Интересно, что в те же дни под впечатлением известия о смерти Тютчева практически о том же Самарин напишет Аксакову: “ Как поэт и художник слова он принадлежал бесспорно к пушкинской плеяде, а по природе своей приходился более язычнику Гете... “ // Цит. по: А.Л. Осповат “Как слово наше отзовется...” О первом сборнике Ф.И Тютчева. - М., 1980, с. 87.

14. “Литературное наследство”, т.51/52, с. 97.

15. Закономерность соседства этих фигур и, может быть, под воздействием тургеневских взглядов была осознана в более позднее время. Вспомним повсеместно цитируемые слова В. Соловьева: “... Тютчев не рисовал таких грандиозных картин мировой жизни в целом ходе ее развития, какую мы находим у Гете... Но и сам Гете не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, темный корень мирового бытия, не чувствовал так сильно и не сознавал так ясно ту таинственную основу всякой жизни, - природной и человеческой, - основу, на которой зиждется смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества.” // В.С. Соловьев. Литературная критика. - М., 1990, с. 112. Цитата эта выглядит как своеобразный философский комментарий к проблеме “тютчевского” в повести “Фауст”. У Тургенева: “Мы все должны смириться и преклонить головы перед Неведомым...”; или - о старшей Ельцовой: “... она... боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу.” Вслед за Соловьевым, уже в 1911 году, об особой роли личности и творчества Гете для понимания “немецких корней” Тютчева писал и В. Брюсов: “... он воспитывался на образцах немецкой поэзии. Гейне, Ленау, Эйхендорф, отчасти Шиллер и, в очень сильной степени, царь и бог немецкой поэзии Гете,- вот его главные учителя.”// В.Я. Брюсов. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии.- М., 1981, с. 250-251.

16. И.С.Тургенев. Статьи и воспоминания, с. 37.

17. Там же, с. 38.

18. Там же, с. 47.

19. Еще в работе Л.В. Пумпянского охарактеризовано “особое значение датировки у Тургенева”: “Не только общественные романы, но и повести, даже анекдотические рассказы хронологизированы не менее строго...”// Л.В.Пумпянский. Указ. соч., с. 403.

20. И.С. Тургенев. Статьи и воспоминания, с. 31-32.

21. Ф.И. Тютчев. Сочинения, т.2.- М., 1984, с. 19.

22. Ю.Б. Орлицкий. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории.- Изд. Воронежского университета, 1991, с. 9.

23. Там же.

24. “Тема “Пушкинские традиции в творчестве Тургенева” может составить содержание специального курса и целой книги”, - отмечает Г.Б. Курлянская в монографии “И.С. Тургенев и русская литература” .- М., 1980, с. 10. А Н.Н. Мостовская в работе, посвященной тургеневско-пушкинским связям, указывает: “Пушкинские аллюзии, очевидные, иногда едва уловимые и возможно произвольные, выполняли функции своеобразных поэтических знаков.”// Н.Н. Мостовская. “Повесть Тургенева “После смерти (Клара Милич)” в литературной традиции”.- “Русская литература”, 1993, № 2, с. 146.

25. Н.Н. Мостовская. “Пушкинское в творчестве Тургенева”.- “Русская литература”, 1997, №1, с. 32, 34.

26. Любопытно, что этот пушкинский образ («...ночь лимоном и лавром пахнет...») привлек к себе внимание и Ф.М. Достоевского. В своей поэме Иван Карамазов говорит: «Проходит день, настает темная, горячая и «бездыханная» севильская ночь. Воздух «лавром и лимоном пахнет». Среди глубокого мрака вдруг открывается железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму.» // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 9. – Л., 1991, с. 281.

27. Переписка И.С. Тургенева (в двух томах), т.1.- М., 1986, с.157.

28. Там же, с.166

29. И. Нусинов. “Пушкин и мировая литература”.- М., 1941, с.256.

30. В статье 1854 года, напомним, он писал: “В даровании г. Тютчева нет никаких драматических или эпических начал, хотя ум его... проник во все глубины современных вопросов истории.”// И.С. Тургенев. Статьи и воспоминания, с.106. Естественно, что элементы “драматургии”, отмеченные позднейшими исследователями “денисьевского” цикла, к середине 50-х годов едва брезжили.

31. И.Л. Альми. О поэзии и прозе.- Санкт-Петербург, 2002, с. 449.

32. М.М. Бахтин. Литературно-критические статьи.- М., 1986, с. 392.

33. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 1., с. 377.

34.Тургенев в русской критике.- М., 1986, с. 501.

35. Там же, с. 514.

36. “Поэтическая сфера романа,- писал В. Днепров,- в своем роде трехмерна- она складывается не только из эпического, но также из драматического и лирического измерения... сама реальность в романе- это уже не эпическое, а некая более динамическая, движущаяся во многих плоскостях реальность.”// По кн.: Образцы изучения текста.- Ижевск, 1974, с.21.

Реминисцентные структуры в повести И.С.Тургенева «Ася».

1

“В даровании г.Тютчева нет никаких драматических или эпических начал, хотя ум его, бесспорно, проник во все глубины современных вопросов истории”¹, - писал И.С.Тургенев в статье «Несколько слов о стихотворениях Ф.И.Тютчева»(1854). В ее рамках по меньшей мере трижды проведена мысль о тютчевском лиризме, и процитированные строки лишь доводят до уровня максимально сжатой формулы уже сказанное ранее о тютчевском таланте: “...в нем нет других элементов, кроме элементов чисто лирических...”²

Пристальное внимание Тургенева к этой стороне вопроса, разумеется, не случайно: едва ли не каждое критическое выступление писателя было вызвано потребностью в осмыслении собственной творческой задачи. В свидетельствах тому нет недостатка – от раздумий о первой части «Фауста» (1844) Гете до «пушкинской речи» 1880 года. Между тем, размышляя о Тютчеве, Тургенев не просто настаивает на лирической природе тютчевского дарования; одновременно он ставит вопрос и о соотношении лирики с эпосом и драмой. Для Тургенева 50-х годов этот вопрос очень важен, более того, органически связан с моментом творческого самоопределения.

“Странная участь дарования Тургенева! Это ни художник, ни беллетрист. Стихотворение его в I № «Современника» положительная посредственность...”³ - писал Боткин, человек Тургеневу близкий, Белинскому в письме от 27 марта 1847 года. Еще категоричнее был сам Белинский: “Собственно же лирические стихотворения г.Тургенева показывают решительное отсутствие самостоятельного лирического таланта.”⁴ Как видим, наличествует показательное единство в оценке лирических опытов Тургенева 30-40-х годов со стороны Боткина и Белинского. Тем важнее, что спустя 9 лет, в 1856 году, в письме самому Тургеневу Боткин будет утверждать принципиально иное: “Ты же, собственно, лирик, и только то удастся тебе, к чему ты расположен субъективно.”⁵ И далее: “...русский читатель любит тебя не за объективность твою, но за тот романтизм чувства, за те высшие и благороднейшие стремления, которые поэтически проступают в твоих произведениях...”⁶

Простое сличение двух суждений критика, разделенных почти десятилетием, лишь регистрирует факт, давно отмеченный в тургеневедении: обновление (по сравнению с «Записками охотника») самих принципов тургеневской малой прозы, бесспорную активизацию в

ней лирико-романтического начала. Очевидно, что на развитие данного процесса огромное воздействие оказала собственно русская лирика первой половины и середины XIX столетия.

Тургенев не только следит за ее развитием с неослабевающим вниманием; он детально, на уровне редакторской работы, изучает ее. Речь в данном случае должна идти не только о Тютчеве и Фете, современниках и добрых знакомых, но, например, и о Е.А.Боратынском, статью о котором Тургенев-критик готовит для некрасовского журнала в том же 1854 году, когда пишется и статья о Тютчеве.⁷ Если место пушкинской и фетовской поэзии в этом процессе во многом установлено, то вопрос о целях и формах взаимодействия Тургенева с тютчевским словом остается недостаточно прояснен и сегодня.

2

Еще в 1929 году Л.В.Пумпянский указал на чрезвычайную культурную «оснащенность» тургеневской прозы. Исследователь, в частности, писал: «Повесть, культурно отяжеленная, - вот жанр, к которому относится разбираемое нами явление; при этом культурно-энциклопедический материал выполняет именно роль «тяжести», «груза», нужного для осеста и устойчивости действия»⁸. В позднейшем исследовании, посвященном проблеме реминисценции в «малой» тургеневской прозе, мысль Пумпянского конкретизируется и развивается: «Творчество Тургенева дает возможность выделить самые разные типы реминисценций, выходящие за пределы традиционных представлений. Это не только прямая или скрытая цитата, но и парафразы, литературные ассоциации, введение в художественный текст не только литературного, но и живописного, музыкального и другого историко-культурного материала...»⁹ Между тем такое массивное внедрение лирико-поэтического материала в ткань повествовательной прозы, которое присутствует в тургеневских повестях и рассказах 50-х годов («Андрей Колосов», «Переписка», «Затишье», «Яков Пасынков», «Фауст» и др.), по своим функциям и последствиям выходит далеко за пределы, означенные Пумпянским: оно не только играет роль балласта, но в известной мере инициирует переосмысление и перестроение всей художественной структуры произведения.

Важно, что в фокусе тургеневского внимания оказывается именно *лирическая* реминисценция. Но способы введения её в прозаический, повествовательный текст могут быть различны; в зависимости от этого формируются и различные результаты. Первый способ - в крайнем и наиболее характерном для Тургенева варианте - прямое цитирование. Даже графически такая цитата нередко представлена как стихи. С такой ситуацией мы сталкиваемся, например, в «Дневнике лишнего человека», «Фаусте», «Затишье», «Переписке» и многих других произведениях 50-х годов. Именно в этом случае цитата становится неким центром, вокруг которого образуется насыщенная философскими раздумьями лирическая

зона, не тождественная, конечно, но подобная лирическому отступлению в системе стихового романа Пушкина или прозаической поэмы Гоголя. Будучи введенной в прозаический текст, такая цитата сохраняет свою иноприродную для прозы стиховую структуру и в этом качестве выступает как оппонент структуры господствующей. Такая реминисценция не только введена в текст, но одновременно и вычленена из него; отсюда, как правило, потребность и в особых грамматических и графических средствах её оформления.

Совершенно иное, если материал лирического высказывания использован как парафраз или литературная ассоциация. В этом случае лирический стихотворный фрагмент ассимилируется прозой и структурной оппозиции *стихи-проза* не возникает.

Далеко не каждое стихотворение способно органично войти в чуждую для него эпическую среду в качестве парафраза. Для этого оно должно обладать специфическим «сюжетом». «Лирика не просто концентрирует событие, она довольствуется малою клеткою его. Она замыкает сюжет пределами ситуации. Именно ситуация... является той максимальной мерой событийности, которая доступна лирическому сюжету»¹⁰, - отмечает В.Грехнев. Но лирический сюжет, очутившийся в принципиальной иной, объективно-повествовательной среде, подвергается деформациям. Главное, он утрачивает самодостаточность. Его полнота, бывшая в пределах лирики «абсолютной», в системе повести становится относительной. Единичная ситуация вовлекается в событийную цепь, соизмеряется с иными, выступает как часть «объективно развивающегося, многопланового, многообразного и «многоличного» человеческого бытия» (М.Гиршман).

Однако, уступив давлению эпоса в области сюжета, лирика берет реванш, в свою очередь воздействуя на категорию эпического героя. Последний перестает быть только «объектом» авторского изучения, он оказывается «прозрачен», «проницаем», эпическая дистанция между таким героем и автором если и не уничтожается вовсе, то по крайней мере резко сокращается.

В середине XIX века сталкиваются две тенденции. Одна из них затрагивает принципы сюжетостроения, другая - меняет традиционное представление о герое прозы. Не случайно в сороковые-пятидесятые годы в творчестве Тургенева и Достоевского, двух прозаиков, в наибольшей степени обязанных лирико-поэтической стихии¹¹, функция повествователя так часто замещается функцией рассказчика, а всё произведение становится исповедью последнего. Большая часть тургеневской прозы 50-х годов - от «Андрея Колосова» до «Аси» - базируется именно на этом.

В статье о тютчевской поэзии Тургенев специально останавливается на стихах о любви: «Язык страсти, язык женского сердца ему знаком и дается ему»¹². О типологической общности тургеневских повестей и

любовной лирики Тютчева говорилось неоднократно. «Аналогии к любовным стихам Тютчева можно найти в творчестве Тургенева», - писал в монографии о поэте К.В. Пигарев. И - чуть ниже: «...Любовь показана в своей роковой сущности - губительной, бессознательно овладевающей человеком страстью... Смерть и гибель приносит любовь и в таких повестях Тургенева, как «Первая любовь» (1860), «Несчастливая» (1868) и «Клара Милич». (1882)»¹³ Впрочем, упоминание об «Асе» в этом перечне отсутствует. Но в ряде случаев речь может и должна идти не только о типологии, но и о конкретных историко-литературных связях. Есть факт прямого цитирования Тургеневым тютчевских строк в повести «Фауст». Следы ближайшего знакомства Тургенева с тютчевской лирикой, её настроениями и образами, явлены и в ряде других произведений той поры. Так, ещё А.Лаврецкий отметил сходство между началом повести «Дневник лишнего человека» и стихотворением 1851 года «Смотри, как на речном просторе...»¹⁴.

У Тютчева:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.

На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью в поздней темноте,
Но все, неизбежно тая,
Они плывут к одной мете...

...О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое я,
Не таково ль твоё значенье,
Не такова ль судьба твоя?

У Тургенева: «Да, я скоро, очень скоро умру. Реки вскроются, и я, с последним снегом, вероятно, уплыву... куда? Бог весть! Тоже в море. Ну, что ж! коли умирать, так умирать весной...». Сходство ощущается не только в образах, но и в объединяющей оба фрагмента проблеме: в том и другом случае перед нами гипертрофированная личность, оказавшаяся лицом к лицу перед бездной и вечностью.

Приметы тютчевского влияния прослеживаются и в повести «Переписка», особенно в письме Марьи Александровны от 20 мая. Знающий тютчевскую лирику начала пятидесятых годов то и дело будет сталкиваться с ее мотивами в тургеневском повествовании. Вот, например, отголосок стихотворения «Предопределение»: «Говорят, бывали примеры, что две родные души, узнав друг друга, тотчас

соединялись неразрывно; слышал я также, что от этого им не всегда становилось легко...» У Тютчева – очень близко:

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

Очевидно, что тютчевскому «гласит преданье» соответствуют тургеневские «говорят» и «слышала». Прозрачны совпадения в лексике («Союз души с душой родной...» - «две родные души»; тютчевское «съединенье» отзовется у Тургенева глаголом «соединились»); да и логика тургеневской мысли весьма напоминает логику мысли тютчевской. В письме Алексея Петровича от 16 июня содержится едва ли не парафраз известного Тургеневу программного стихотворения Тютчева «Два голоса». В лирической пьесе:

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

В тексте повести: “Не совет и не помощь я вам хочу подать...но я вам протягиваю руку, я говорю вам: терпите, боритесь до конца и знайте, что, как чувства, сознание честно выдержанной борьбы едва ли не выше торжества победы...Победа зависит не от нас.”

3

В повести «Ася» совершенно очевиден «пушкинский» пласт. Но, кажется, не отмеченными остались связи двух эпизодов повести с тютчевской любовной лирикой 30-х годов. Речь идет о начале IV главы (Ася на «развалине» феодального замка) и о большей части XVI главы (момент решающего объяснения между Н.Н. и Асей в доме фрау Луизе). Оба эпизода играют важную роль в композиции повести: сцена у «развалины» - завязка в рассказанной Н.Н. истории любви, сцена объяснения - ее кульминация. В обоих случаях Тургенев обращается к таким тютчевским стихам, которые, наряду с глубиной философского обобщения, несут в себе и сюжетный, повествовательный элемент.

Начало IV главы преемственно связано со стихотворением середины 30-х годов «Я помню время золотое...». Моменты сходства столь многочисленны, что возможность непреднамеренного совпадения крайне маловероятна. В обоих случаях перед нами европейский культурный рельеф - развалины феодального замка на возвышенности, озаренной солнцем. И в лирическом стихотворении, и в прозаическом фрагменте -

юная красавица на древних камнях увидена глазами наблюдающего за нею из долины героя. Кстати сказать, упоминание в повести о «долине» вполне согласуется с вариантом шестой тютчевской строки, появившимся ещё в пушкинском «Современнике»: «...Руина замка в дол глядит...» Родственным образом - с преобладанием «вертикали» над «горизонталью» - организовано и пространство. У Тютчева: Дунай (нижняя точка), «дол», холм, на холме «руина замка», на «обломках груды вековой» «младая фея» и, наконец, закатное небо, солнце, освещающее всю панораму. Примерно то же - у Тургенева: внизу, «за гранью круто рассеченных горных гребней», - «великая река» (Рейн), выше - «голая скала», над ней - «четырёхугольная башня» с примыкающими к ней «мшистыми стенами»; наконец, женская фигура, поместившаяся «на уступе стены, прямо над пропастью», и наконец - светлое небо. Внимание и автора, и читателя всецело сосредоточено на образе героини: она - в центре этого мира, она - его символ и венец. Немаловажно, что и в лирической пьесе и в повести акцентируется внимание на статичности, в некотором роде «статуарности» «младой феи». В стихотворении:

И на холму, там, где, белея,
Руина замка в дол глядит,
Стояла ты, младая фея,
На мшистый опершись гранит,
Ногой младенческой касаясь
Обломков груды вековой;
И солнце медлило, прощаясь
С холмом, и замком, и тобой.

В повести: «Ася продолжала сидеть неподвижно, подобрав под себя ноги и закутав голову кисейным шарфом; стройный облик её отчетливо и красиво рисовался на ясном небе...». Другое дело, что статичность образа девушки в стихотворении связана — по закону контраста - с лирическим обобщением финала: «И сладко жизни быстротечной Над нами пролетала тень». В границах же повествовательного эпизода фокусировка внимания на неподвижности героини преследует иную цель - проявить огромное внутреннее напряжение и капризную изменчивость влюбленной души: ведь и до («...впереди нас мелькнула женская фигура...»), и после («...она вдруг бросила на меня пронзительный взгляд, засмеялась опять, в два прыжка соскочила со стены...») Ася показана именно в динамике. «Остановленное мгновение», мгновение любви, покоя и почти полного слияния с природой, разрушается логикой развития повествовательного эпизода.

Совпадения между фрагментом прозы и лирической пьесой прослеживаются и в мелочах: у Тютчева - «мшистый гранит», у Тургенева - «мшистые стены»; у Тютчева - «Ногой младенческой касаясь Обломков груды вековой», у Тургенева - «...быстро перебежала по гряде

обломков...». Даже беглое упоминание в повести о «диких яблонях» имеет соответствие в тютчевском тексте: «...И с диких яблонь цвет за цветом На плечи юные свесал». Столь разветвленная система перекличек подсказывает, что материал тютчевского стихотворения был сознательно учтен Тургеневым в работе над эпизодом.

Но здесь-то и проявляется тенденция, обусловленная деформацией лирического сюжета, вынужденного считаться с сюжетом «большим», эпическим. В стихотворении - закат, предвечерье, в повести - утро. Последнее согласуется с закономерностями развития эпического сюжета: перед нами самое начало, «робкое утро» первой, едва сознающей себя любви. Сама атмосфера, воплощенная в тургеневском эпизоде, проявляет и заостряет эту параллель.

Ещё один момент демонстративного расхождения Тургенева с Тютчевым касается детали: в стихах - «руина замка» *белеет*, в повести же сказано: «На самой вершине голой скалы возвышалась четырехугольная башня, вся *черная*, ещё крепкая, но словно разрубленная продольной трещиной». И это изменение вполне объяснимо: в лирической пьесе белеющий замок - лишь дополнительный штрих для создания романтической атмосферы, он поддержан и иными деталями, связанными с цветом и светом: и белыми цветущими яблонями, и алыми отсветами заходящего солнца. Черная же, да ещё и «словно разрубленная» башня воспринимается как некое предзнаменование, обещание трагического исхода только-только зарождающегося чувства.

Наконец, ещё одно, быть может, самое важное в структурном отношении. В сцене у «развалины» - в отличие от тютчевского «мы были двое» - присутствуют ещё два персонажа: брат героини Гагин и старая немка, продающая туристам «пиво, пряники и зельтерскую воду». В результате - романтическая условность ситуации оказывается оттенена и поколеблена подчеркнуто сниженными, бытовыми реалиями. (Подробнее об этом ниже.)

Не менее значимо еще одно обращение Тургенева к тютчевской лирике. Сцена решающего объяснения между Н.Н. и Асей, думается, связана со стихотворением 30-х годов «С какою негою, с какою тоской влюбленной...». Напомним его:

С какою негою, с какою тоской влюбленной
Твой взор, твой страстный взор изнемогал на нём!
Бессмысленно-нема... нема, как опаленный
Небесной молнии огнем!
Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной,
Вся трепет, вся в слезах ты повергалась ниц...
Но скоро добрый сон, младенчески-беспечный,

Сходил на шёлк твоих ресниц -
И на руки к нему глава твоя склонялась,
И, матери нежней, тебя лелеял он...
Стон замирал в устах... дыханье уравнилось -
И тих и сладок был твой сон.
А днесь... О, если бы тогда тебе приснилось,
Что будущность для нас обоих берегла...
Как уязвленная, ты б с воплем пробудилась,
Иль в сон бы перешла.

Эта пьеса, впервые напечатанная в «Современнике» в 1840 году, была включена Тургеневым в издание 1854 года.

В большей части тютчевского текста дается детализированное описание. Другое дело, что оно чрезвычайно сжато, «энергетично», отвлечено от эпического фона, перед нами - именно лирическое описание. В стихотворении сопряжены два плана. С одной стороны - непосредственное наблюдение (первые 12 стихов), с другой - воспоминание, парадоксально данное как прогноз. В первой части герой характеризуется через местоимение третьего лица, как *он*, но в финале осуществлена неожиданная смена третьего лица на первое («...что будущность для *нас* обоих берегла...»), по-новому освещающая сказанное. Тот, кто до поры автоматически воспринимался как сторонний, хотя и заинтересованный наблюдатель, в результате оказывается непосредственным участником события, а само созерцание переключается в план глубоко личного, интимного переживания. Заключительная строфа фиксирует и момент временного разрыва между «тогда» и «днесь», закрепляет дистанцию между изображаемым в начале и той «будущностью», которая обернулась для героев сцены если не трагедией, то драмой.

Близкие процессы обнаруживаются и в тургеневской повести: рассказ Н.Н. представлен автором как воспоминание о «давно минувших» днях, но дается с такой степенью предметной и психологической детализации, что в итоге прошлое как будто перемещается в настоящее. Расстояние между прошлым и настоящим в тургеневском повествовании не есть величина постоянная: оно то увеличивается и акцентируется, то, напротив, сокращается и ретушируется. Однако проблема взаимодействия фрагмента повести с лирическим стихотворением не исчерпывается столь общими соображениями.

«Одним из важнейших аспектов цитации, - пишет современный исследователь, - остается вопрос, что именно заимствуется. Чаще всего цитируется, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение. Такой «нормальный» тип интертекста располагается между двумя крайними. Одна крайность - это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая - не столько к содержанию

текстов, сколько к их структурной организации»¹⁵. Применительно к нашей теме можно утверждать, что Тургенев в эпизоде свидания процитировал не только «ситуацию», но и «композицию» тютчевской пьесы. Она трехчастна. В первой части - постепенное нарастание эмоционального напряжения, доходящего до экстатического:

Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной,

Вся трепет, вся в слезах, ты повергалась ниц...

Демаркационная линия между частями акцентируется многоточием после шестого стиха и подчеркнута противительным союзом «но», открывающим вторую часть. Она равна первой по объему и построена на том же приеме градации, но с обратным знаком: перед нами процесс последовательного ослабления, угасания лирической эмоции, движения «по нисходящей», завершающегося успокоением и умиротворением («И тих и сладок был твой сон»). Наконец, в концовке стихотворения уже обретенное, казалось бы, равновесие, гармоническое единство двоих взорвано указанием на неизбежную катастрофу.

Тургенев выстраивает ключевую сцену свидания, в основном придерживаясь той же схемы. Необычайно близки тютчевским даже мотивы, разрабатываемые в каждой из частей. В первой строфе стихотворения их два: немота сильного чувства и неотразимая и притягательная загадка женского взгляда. Оба звучат и в тургеневском тексте. Вот первый:

« - Я желала... - начала Ася, стараясь улыбнуться, но ее бледные губы не слушались её, - я хотела... Нет, не могу, - проговорила она и умолкла. Действительно, голос её прерывался на каждом слове». Чуть ниже - второй: «она медленно подняла на меня свои глаза... О, взгляд женщины, которая полюбила, - кто тебя опишет? Они молили, эти глаза, ни доверяли, вопрошали, отдавались...»

Не менее выразительна параллель между второй частью тютчевского текста и следующим фрагментом повести: «Послышался трепетный звук, похожий на прерывистый вздох, и я почувствовал на моих волосах прикосновение слабой, как лист, дрожавшей руки. (...) Я забыл всё, я потянул её к себе - покорно повиновалась её рука, всё её тело повлеклось вслед за рукою, шаль покатила с плеч, и голова её тихо легла на мою грудь, легла под мои загоревшиеся губы...». Здесь воплощен не только присутствующий у Тютчева момент пластического сближения героя и героини - Тургенев вторит Тютчеву даже в деталях: у поэта - «И на руки к нему глава твоя склонялась...», у Тургенева - «...и голова её тихо легла на мою грудь...»; в стихотворении - «Стон замирал в устах...», в повести - «...трепетный звук, похожий на прерывистый вздох...». И ключевая, переломная строка находит жестовое и психологическое соответствие в рамках тургеневского эпизода: «Пока я говорил, Ася всё больше и больше

наклонялась вперед - и вдруг упала на колени, уронила голову на руки и зарыдала...»

Наконец, связь эпизода с финальной строфой стихотворения может быть рассмотрена двояко: и в узком, локальном плане - применительно к конкретной сцене свидания, фатально обернувшегося разрывом, и в широком - как проекция лирического сюжета на всю заключительную часть повествования. В первом случае значим миг «пробуждения» Аси: «...к величайшему моему изумлению, она вдруг вскочила - и с быстротой молнии бросилась к двери и исчезла...» (У Тютчева: «Как уязвленная, ты б с воплем пробудилась...»). Наличие более широкого взаимодействия финала стихотворения с заключительной частью повести подтверждается, в частности, концовкой XX главы: «У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее - и то не день - а мгновение». Весь этот пассаж звучит очень «по-тютчевски»: достаточно вспомнить вторую строфу стихотворения «Сижу задумчив и один...» с её мучительными раздумьями об иллюзорности прошлого и абсолютизацией настоящего как единственно возможной реальности человеческой жизни.

Стоит сказать и ещё об одном сближении: сам лексико-грамматический строй тютчевского стихотворения (особенно первой его части) повлиял на некоторые стиливые особенности XVI главы. Прием градации в тютчевском тексте в первую очередь базируется на системе многочисленных и упорядоченных лексических и синтаксических повторов: «С какою негою, с какой тоской...», «твой взор, твой страстный взор», «бессмысленно-нема, нема, как опаленный...»; и во втором четверостишье – «...от избытка чувств, от полноты сердечной», «...вся трепет, вся в слезах...». Такое обилие повторов, буквально пронизывающих текст, и формирует атмосферу последовательно и неуклонно нарастающего напряжения. То же неоднократно встречается в тексте XVI главы. Вот лишь некоторые, отнюдь не исчерпывающие, примеры: «Да, да, - повторил я с каким-то ожесточением, - и в этом вы одни виноваты, вы одни...»; и ещё: «Вы имеете дело с честным человеком - да, с честным человеком...»; и далее: «Вы не дали развиваться чувству, которое начинало созреть, вы сами разорвали нашу связь, вы не имели ко мне доверия, вы усомнились во мне...».

Диапазон переключек между эпизодом повести и стихотворением «С какою негою, с какой тоской влюбленной...» велик. Они затрагивают самые разные уровни - от «цитируемой» ситуации до композиции и лексико-грамматических средств. Тем важнее разобраться, на каких правах данный лирический сюжет входит в эпическое произведение и каким деформациям при этом подвергается. Тургенев, опираясь на него, одновременно его и разрушает до основания, причем разрушение осуществляется именно на структурном уровне. Лирическое, условно-романтическое единство сцены у «развалины» было оттенено и в

известном смысле дестабилизировано присутствием третьих лиц – Гагина и пожилой немки. В сцене же свидания эта цельность – ненарушимая цельность лирического сюжета – уже не просто поколеблена, она дискредитирована – и по той же самой причине. «Уже руки мои скользнули вокруг её стана... Но вдруг воспоминание о Гагине, как молния, меня озарило». Именно незримое присутствие *третьего*, его оценка, его объективный, корректирующий события взгляд, переносит ситуацию чисто лирическую в иной, эпический контекст. Нарушается условие, почти неременное для сохранения сугубо лирической целостности. Условие это невольно сформулировано самим Тютчевым: «Мы были двое...». Транспонированный в повествовательную прозу, лирический сюжет ещё способен выдержать появление второго – ведь прямая адресованность отнюдь не противоречит лирике, но даже подразумевается многими её жанрами: любовным или дружеским посланием, эпиграммой, мадригалом и т.п. Однако выдержать появления *третьего* такой сюжет уже не в состоянии: даже упоминание о *третьем* «взламывает» самодостаточность лирики, подчеркивая в самые что ни на есть напряженные моменты ограниченность субъективно-лирического восприятия действительности. «Мы были двое» – ещё лирика (хотя, конечно, далеко не обязательно), но «трое» – уже точно не лирика. Тургеневская проза 50-х годов в этом плане крайне показательна: и в «Дневнике лишнего человека», и в «Затишье», и в «Фаусте» просматривается напряженный конфликт между эпическим и лирическим, обусловленный вторжением, в той или иной форме, *третьего*. Причем далеко не всегда он выступает как сторона традиционного любовного треугольника: в «Фаусте», например, его функцию выполняет призрак матери Веры.

В «Асе» данная коллизия представлена с почти экспериментальной чистотой и наглядностью. В структуре повести между эпосом и лирикой как будто идёт игра в третьего лишнего. Здесь, конечно же, упомянуты и герои второго ряда – от фрау Луизе и Ганхен до старика-перевозчика, но их роль сугубо служебная, оттеночная. По существу же тургеневское внимание сосредоточено на трёх фигурах: рассказчике, Асе и Гагине. При такой «малогеройности» принцип «третьего лишнего» появляется весьма последовательно: всё повествование разворачивается на зыбкой, неустойчивой границе между лирическим и эпическим. При этом лирическое начало скачкообразно усиливается в эпизодах, которые определяются участием одного или – максимум – двух героев. Таково, например, начало X главы (переправа через Рейн), одна из самых лирически насыщенных зон повести: «Старик поднял весла – и царственная река понесла нас. Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял голову к небу – но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно всё шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное

оживление мне чудилось повсюду - и тревога росла во мне самом...» и т.д. В тургеневеденье уже была высказана гипотеза о зависимости X главы «Аси» от фетовского стихотворения 1853 года «На Днепре в половодье». Действительно, тексты сближает очень многое: от пейзажных деталей до общей атмосферы восторженного приятия жизни. Между тем существует, на наш взгляд, необходимость в определенной дополнительной нюансировке. Дело в том, что в данном стихотворении Фета речь идет не о ночном, а о предзакатном мире. Образ такого, предутреннего, мира задан уже глаголом *светало*, открывающим фетовский текст. Именно потому, что перед нами мир рождающегося дня, вслед за автором мы различаем многочисленные подробности: «яркое золото» и «чистое серебро» прозрачных облаков; мельницу, зеленеющий тополь и белеющие яблони; «изумрудный луг» и «желтые пески» и т.д. В тургеневском же тексте детализация сведена к минимуму, зато подчеркнут мотив «двойной бездны»: испещренное звездами небо вверху и его тревожное отражение в речной глубине. Конечно, этот мотив можно встретить и в ряде фетовских миниатюр: «Какое счастье: и ночь, и мы одни.!» (1854), «Как хорош чуть мерцающий утром...» (1857), «Вчера расстались мы с тобой...» (1864) и некоторых других. Так, в последнем из названных концовка прямо напоминает о Тургеневе: "... А нынче – как моя душа, Волна светла, - и, чуть дыша, легла у ног скалы отвесной; И, в лунный свет погружена, в ней и земля отражена, и задрожал весь хор небесный." Однако в наиболее концентрированном виде этот мотив Тургенев мог встретить в тютчевской миниатюре рубежа 20-30-х годов «Как океан объемлет шар земной...»:

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн
Небесный свод, горящий славой звездной
Таинственно глядит из глубины, -
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

В пользу тютчевского влияния, скорее всего не осознанного самим Тургеневым, говорят и некоторые частности: упоминание о темной, холодной глубине (сравни с тютчевским: «неизмеримость темных волн») и до предела усиленный в прозаическом фрагменте пафос ночной, стихийной жизни.

Напротив, всякий раз, явное или скрытое, присутствие *третьего* дискредитирует лирический взгляд, корректирует его с позиции объективно-эпического мировосприятия.

Опираясь на те или иные лирические контексты, русская проза середины прошлого века – от Тургенева до Толстого и Достоевского – имела дело отнюдь не с обобщенной, «безличной» стихией «поэтического». Она, безусловно, различала и классифицировала разные лирические тональности. Момент такого разграничения демонстративен и в тургеневской статье о Тютчеве: «Легко указать на те отдельные качества, которыми превосходят его более даровитые из теперешних наших поэтов: на пленительную... грацию Фета, на энергическую, часто сухую и жестокую страстность Некрасова, на правильную, иногда холодную живопись Майкова...»¹⁶. Настоячивое стремление Тургенева связать Тютчева с именем Пушкина тоже должно быть понято только с учетом данного обстоятельства. «...На одном г.Тютчеве лежит печать той великой эпохи, к которой он принадлежит и которая так ярко и сильно выразилась в Пушкине...»¹⁷ - писал Тургенев. Восприятие тютчевской лирики как одной из поздних страниц в поэзии пушкинского времени могло быть обоснованным только на фоне творчества Фета и Некрасова, то есть на фоне принципиально новой литературной ситуации. На это указывал в некрологической заметке о П.А.Плетневе один из наиболее последовательных приверженцев и хранителей пушкинских традиций П.А. Вяземский: «Тютчев не принадлежал первоначально к нашей старине. Он позднее к нам примкнул»¹⁸ В действительности же, оценивая тютчевское творчество 20-30-х годов в свете философии и эстетики «золотого века», сознаешь: оно воплощает существенно иное мировосприятие, ключевую роль в нём играет не столько проблема гармонической вписанности человека в природную и культурно-историческую среду, сколько вопрос о трагической разъединенности человека с этой средой. В этом отношении тютчевская лирика действительно занимает пограничное положение между двумя периодами в развитии русской поэзии XIX столетия: пушкинского и, условно говоря, «послепушкинского».

В литературе о Тургеневе уже было отмечено сопряжение «фетовского» и «некрасовского» начал в романе «Дворянское гнездо». «...Различные лирические тональности не соотнесены открыто с двумя именами и традициями, -- пишет по этому поводу Маркович. - Однако независимо от того, вспоминает или не вспоминает читатель о Некрасове и Фете, противоположность двух тем неизбежно ощущается, и такое ощущение, по-видимому, предполагается замыслом Тургенева»¹⁹. По аналогии с этим наблюдением исследователя применительно к повести «Ася» можно ставить вопрос о соотношении «тютчевского» и «пушкинского» начал.

Присутствие Пушкина в «Асе» проявляется многократно, причем дважды - через прямые и графически оформленные цитаты. Каждый из трёх главных героев повести в большей или меньшей степени связан с

мотивами пушкинского творчества. Очевидно, что уже в самом начале повести рассказчик ссылается на ставшую ходовой формулой строчку из «Руслана и Людмилы» («...дела давно минувших дней, как видите.»). Между тем не только зачин, но и концовка «Аси» сознательно увязывается Тургеневым с миром пушкинской поэзии, конкретно - со стихотворением 1928 года «Цветок». Для наглядности выпишем соответствующие фрагменты:

Тургенев: «...Я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, быть может, давно уже тлеет в могиле... <...> Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека».

Пушкин:

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я... <...>
И долго ль цвел? И сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?
На память ль нежного свиданья
Или разлуки роковой... <...>
И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или они уже увяли,
Как сей неведомый цветок?

Аналогии более чем наглядны. Лирическая ситуация, предложенная в пушкинской философской миниатюре, спустя три десятка лет была воспринята Тургеневым на разных уровнях: от общности в лексике до сходства в мотивной сфере. Попутно заметим, что Тургенев весьма тщателен в проработке деталей, которые на первый взгляд кажутся малозаметными и несущественными. Так, при проявлении «пушкинской» аллюзии в финале повести по-иному воспринимаешь и ее начало: “Я был здоров, молод, весел...жил без оглядки, делал что хотел, *процветал*, одним словом. Мне тогда и в голову не приходило, что человек не растение и процветать ему долго нельзя”. Таким образом, мотив «цветка» окаймляет всю структуру произведения.

В системе повести не случаен оказывается и выбор цветка гераниума. На уровне ассоциации гераниум (от греческого *geranos* -

журавль) соотносится с темой полета (его возможности / невозможности), о котором неоднократно говорят все три главных героя.

Особое значение в системе отсылок к Пушкину имеет в «Асе» реминисценция, связанная с судьбой главной героини.

«Она вдруг задумалась...

Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной матерью моей! -

проговорила она вполголоса.

- У Пушкина не так, - заметил я.

- А я хотела бы быть Татьяной, - продолжала она всё так же задумчиво.»

Подготовка параллели *Ася* – *Татьяна* начинает проводиться Тургеневым исподволь по крайней мере с восьмой главы. Гагин, характеризуя внутренний мир Аси, рассказывает: “...она была дика, проворна и молчалива, как зверек, и как только я входил в любимую комнату моего отца...она тотчас пряталась за вольтеровское кресло его или за шкаф с книгами”. Естественно, что в памяти мало-мальски образованного читателя повести мгновенно вспыхивала хрестоматийная пушкинская характеристика Татьяны Лариной: “Дика, печальна, молчалива, Как лань лесная боязлива, Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой” Кроме данного места (и в непосредственной близости от него) Тургенев не забывает сказать об Асе как о «дичке» и упомянуть о печальном выражении ее лица. Вообще говоря, образ Аси строится автором в зоне пересечения нескольких женских типов, связанных не только с русской, но и с европейской культурой. Речь должна в этом случае идти и о Гретхен (упоминание о которой закономерно появляется в начале повести), и о Галатее (“Она сложена, как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине, - шептал я...”), наконец, и о Мадонне, чья статуя “с почти детским лицом и красным сердцем на груди выглядывает из-под ветвей огромного ясеня. Но упоминание о пушкинской героине все-таки следует выделить в этом ряду хотя бы потому, что оно вложено в уста самой Аси.

Ясно, что искажение текста пушкинского романа в данном случае глубоко содержательно. Ещё со времени появления известной статьи Чернышевского о тургеневской повести утвердился взгляд на Асю как на натуру по-своему решительную и цельную. В этом качестве она и была противопоставлена Чернышевским самому Н.Н. - «Ромео», по ироничному определению критика. Между тем такая точка зрения требует корректировки, и одно из подтверждений этому – примечательная реплика героини о желании «быть Татьяной».

Двойственность Аси predetermined уже её непроясненным социальным статусом (дочь дворянина и крепостной крестьянки) и акцентирована двойным именем: «официальным» (Анна Николаевна) и

«домашним». Последнее важно: в произведении, где все герои-мужчины - от самого рассказчика до старика-перевозчика – личных имён лишены, каждое женское имя приобретает особое значение. Реплика о Татьяне также звучит двойственно. С одной стороны, Татьяна Ларина традиционно воспринимается читателями как образец органически-цельной женской натуры. Но совсем не обязательно, что героиня повести имеет в виду именно пушкинскую Татьяну. Мать самой Аси, Татьяна Васильевна, тоже натура удивительно цельная, отказавшаяся во имя сохранения этой цельности уйти из крестьянской избы в господский дом. Следовательно, цитата из «Онегина» введена и откомментирована Тургеневым так, что остается не до конца ясно, на что именно ориентируется Ася: на судьбу пушкинской героини или на судьбу реального человека, на вариант какого - дворянского или крестьянского - поведения направлено её желание. Сама жажда цельности в этом случае оказывается парадоксально расщепленной. Эффект же такой расщепленности на структурном уровне подчеркнут искажением пушкинского текста.

По существу и вторая прямая цитата из Пушкина, введенная в начало третьей главы и вложенная в уста Гагина, тоже связана с оппозицией «цельность - нецельность». Между тем связь эта более специфична и, так сказать, многоступенчата. За строчками «Ты спишь ли? Гитарой Тебя разбуджу...», естественно, встает весь содержательный план пушкинского стихотворения «Я здесь, Инезилья...» (1830). В центре его - образ влюбленного испанца, готового идти до конца в отстаивании своего чувства («Проснется ли старый - Мечом уложу»). Очевидно, что это чувство, романтическое по своей природе, соотнесено с историей любви, рассказанной Н.Н. Но за цитируемыми Гагиным стихами открывается ещё один план: пьеса 1830 года явно отпочковалась от тогда же писавшейся трагедии «Каменный гость» с её роковыми мгновениями любви и раздумьями о невозможности обрести в ней счастье. Аналог этим размышлениям очевиден и в тургеневской повести. Причем и в этом случае речь должна идти о сознательно, на наш взгляд, вводимых Тургеневым ассоциациях. Пожалуй, одним из пиков в развитии тургеневского сюжета является концовка XX главы: «Я чуть было не постучал в окно. Я хотел тогда же сказать Гагину, что я прошу руки его сестры. Но такое сватанье, в такую пору... «До завтра, - подумал я, - завтра я буду счастлив...» Завтра я буду счастлив! У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее – и то не день – а мгновенье.» Столь настойчивое, педалируемое проведение мотива «завтрашнего счастья» явно напоминает о третьей сцене из «Каменного гостя», где Дона Анна и Дон Гуан условливаются о будущем свидании у могилы Командора.

Напомним соответствующий фрагмент:

Дона Анна

<...> *Завтра*

Я вас приму.

Дон Гуан

Еще не смею верить,

Не смею счастьем моему предаться...

Я завтра вас увижу! – и не здесь

И не украдкою!

Дона Анна

Да, *завтра, завтра.*

Как вас зовут?

Дон Гуан

Диего де Кальвадо.

Дона Анна

Прощайте, Дон Диего! (*Уходит.*)

Дон Гуан

Лепорелло!

Лепорелло входит.

Лепорелло

Что вам угодно?

Дон Гуан

Милый Лепорелло!

Я счастлив!.. «*Завтра* – вечером, позднее...»

Мой Лепорелло, *завтра* приготовь...

Я счастлив, как ребенок!

Конечно же, пушкинская оркестровка мотива много сложнее и богаче тургеневской. Это проявляется хотя бы в том, что ключевое слово у Пушкина произносят двое (*он* и *она*), в том, что Дон Гуан играет этим словом, превращает его в из наречия в существительное («Мой Лепорелло, *завтра* приготовь...») и т.п. Но сам факт преемственности более чем вероятен. Ведь и в том и в другом случае надежда героя на завтрашнее счастье не оправдывается: встреча Дон Гуана и Доны Анны оборачивается гибелью обоих, а свидание Н.Н. и Аси так и остается нереализованным.

По существу, ни один из трёх основных героев повести не соответствует критериям «пушкинского» типа личности, будь то

безымянный герой-испанец, Дон Гуан или Татьяна Ларина. Напротив, оба «тютчевских» эпизода фиксируют внимание читателя на внутренней двойственности, говоря тургеневскими словами, «надломленности» героев. Более того: сама эта двойственность проявлена и на структурном уровне, через конфликтные отношения между эпическим и лирическим, сопровождающие внедрение в повествовательный текст лирико-поэтических сюжетов.

Примечания

1. Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. - М. , 1981, с.106
2. Там же, с.10
3. Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма.- М., 1984, с.269
4. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу.- М., 1983, с.584
5. Переписка И.С.Тургенева (в двух томах) т.1 - М., 1986, с.370
6. Там же, с.37
7. Переписка И.С.Тургенева (в двух томах) т.1 - М., 1986, с.102.
8. Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М. , 2000, с. 446.
9. Зельдхейн-Деак Ж. “К проблеме реминисценций в “малой” прозе И.С.Тургенева”.
- В сб.: Проблемы поэтики русского реализма XIX века. - Л., 1984, с.99
10. Грехнев В.А. Лирика Пушкина (о поэтике жанра).- Горький, 1985, с.192
9. Там же, с.188
- 11.Тургенев И.С. Статьи и воспоминания.- М.,1981, с.106
- 12.Пигарев К.В. Ф.И.Тютчев и его время.- М., 1978, с.257
- 13.Петрова И. Мир, общество, человек в лирике Тютчева.- “Лит.наследство”, 1988, т.97, кн.1, с.51
- 14.Переписка Н.А.Некрасова (в двух томах).- М., 1987, т.1, с.52
- 15.Жолковский А.К. “Биография структура, цитация: еще несколько пушкинских подтекстов” . В сб.: “Тайны ремесла” (Ахматовские чтения). - М., 1992, с.20
16. Тургенев И.С. Ук.соч., с.103
- 17.Там же
- 18.Вяземский П.А.Стихотворения.Воспоминания.Записные книжки.- М., 1988,с.257
- 19.Проблемы поэтики русского реализма XIX века, с.69

О некоторых неучтенных «проекциях» образа Евгения Базарова

1

Постоянная опора на опыт предшественников и современников – одна из характернейших особенностей творчества И. С. Тургенева. «Тургенев, по своему художническому мышлению, принадлежит к тому типу писателей, которые рассматривают искусство, культуру как важные составные человеческой жизни и в сознании которых <...> все время присутствуют, а в процессе творчества активизируются впечатления искусства», - отмечает Ж. Зельдхейи-Деак в работе «К проблеме реминисценций в «малой» прозе И. С. Тургенева. Ранние тургеневские романы не в меньшей степени, чем «малая» проза 50-х годов, насыщены ассоциациями, специфически литературными свойствами. Безусловно, реминисценции в рассказах и повестях Тургенева проявлены куда более отчетливо, чем в крупных романских полотнах: на фоне относительно локальной структуры рельефнее, «выпуклее» не только прямые цитатные вторжения, но и еле слышимые отголоски «чужого» слова. В неохватной же, бесконечно разветвленной и разноуровневой структуре романа такие отголоски как бы ретушируются, отступают в тень и могут оказаться неактуальными даже для квалифицированного читателя. Между тем реминисценция (от непосредственной цитаты до почти неощутимой аллюзии), даже не будучи акцентирована самим автором, но оставаясь объективно существующим фактором становления романного целого, способно исподволь обогащать и/или корректировать привычные подходы к осмыслению текста.

В «Отцах и детях» - наиболее значительном и, несомненно, самом дискуссионном из первых тургеневских романов – авторское внимание сосредоточено почти исключительно на фигуре главного героя. Евгений Базаров – главный предмет романного исследования, в его личности и судьбе пересекаются основные сюжетные линии и проблемные «векторы» повествования. Однако, несмотря на весь практически необозримый материал, накопленный в специальной литературе о романе за почти полтора столетия его изучения, тайна Базарова так и не поддается исчерпывающему истолкованию. Истоки такой таинственности очевидны: для отечественного тургеневедения 20 века, так же как и для тургеневских современников, первостепенное значение имела задача осознать те черты характера Базарова, которые наиболее наглядно и непосредственно связывали героя с радикальной рубежной идеологией 50 – 60-х годов: необходимо было вписать личность Базарова в конкретную историческую ситуацию предреформенной России.

Что, собственно говоря, известно еще со школьной скамьи? Что – аксиома и общее место? Базаров – демократ-разночинец, ниспровергатель

основ и разрушитель устоев; «сын», выломавшийся из патриархальной традиции отцов, сознательно разорвавший с нею; поклонник Бюхнера и открытый недоброжелатель Пушкина; наконец, заинтересованнейший читатель современных ему революционно-демократических сочинений Чернышевского и Добролюбова. Имена последних неоднократно (ритуально!) и вполне обоснованно упоминаются в работах, посвященных вопросу о базаровских прототипах.

Между тем куда более скудное освещение получил вопрос не о социальных, а о культурно-исторических истоках личности Базарова. И сегодня далеко не полно наше представление о круге литературных и философских текстов, капитальное значение которых обнаруживается при более «въедливом» взгляде на героя. Решительна попытка сломить сложившиеся стереотипы, предложить принципиально новую трактовку в первую очередь именно личности Базарова (а следовательно, и всего романа) была предпринята замечательным пушкинистом и тургеневедом М. П. Ереминым. В его фундаментальной и новаторской статье «Базаров: гибель на перепутье» дана впечатляющая по масштабности и аргументированности реконструкция «утаённого» Тургеневым базаровского прошлого. По мысли учёного, оно, это прошлое, включает в себя и профессиональные занятия филологией, и – главное – историю оставшейся за кулисами ранней, первой любви героя. Любви безответной или, во всяком случае, связанной с драматическими обстоятельствами его молодости и оказавшей сильнейшее воздействие на формирование его «теоретических» взглядов. К бесспорным достоинствам работы М.П.Еремина относятся «проявления» в культурной памяти Базарова «пушкинского» пласта. Но круг пушкинских (и иных литературных и философских) проекций, связанных с глубочайшими основаниями сокровенной духовной жизни тургеневского героя, может и должен быть существенно расширен.

В XVI главе «Отцов и детей» есть знаменательный эпизод, связанный с упоминанием о Моцарте: «Катя достала це-мольную сонату-фантазию Моцарта. Она играла очень хорошо, хотя немного строго и сухо. <...> Аркадия в особенности поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой, посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...» Отнюдь не впервые (достаточно вспомнить хотя бы старого Лемма) Тургенев обращается к сфере музыки для укрупнения философско-психологических ^ планов повествования. И в данном случае музыкальная тема, конечно же, обретает символическое звучание, средствами иного искусства моделируя драматическую историю любви Базарова к Одинцовой, предвещая грядущую трагедию. Для самого Тургенева эпизод этот весьма важен, о чем свидетельствует и беглое авторское замечание: «на следующее утро» Катя «сама вызвалась повторить ему (Аркадию Кирсанову. - И.Н.) вчерашнюю сонату...». Искусство Моцарта, традиционно символизирующее гармоническую полноту жизни, ее неразложимое единство и стихийную мощь, в

контексте XVI главы романа выступает как антипод механистически-плоским, размашистым и максималистским суждениям Базарова о природе человека. Вот они, только что прозвучавшие: «Люди, что деревья в лесу: ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой»; и далее: «...нравственные болезни происходят от дурного воспитания... Исправьте общество, и болезней не будет»; и наконец: «...при правильном устройстве общества совершенно будет равно, глуп ли человек, или умен, зол или добр». Значимость этих тезисов подчеркнута наличием эпизода-двойника: по существу, весьма сходная проблематика находится в фокусе беседы Базарова с «учениками» - городскими нигилистами (XIII глава): «Много толковали о том, что такое брак - предрассудок или преступление, и какие родятся люди - одинаковые или нет? и в чем, собственно, состоит индивидуальность?» Общность обсуждаемых тем несомненна, но тем разительнее контраст в музыкальных «каденциях» обоих эпизодов. В более раннем - дело кончается игрой Кукшиной на расстроенном фортепиано, цыганщиной да пением низкопробных романсов. Итак: в XIII главе - демонстративная, пусть и не сознающая самое себя, пошлость - не случайно же процитировано: «И уста твои с моими В поцелуй горячий слить!»; в XVI - моцартовская соната-фантазия с порывами «трагической скорби». Сначала - интонация травестированная, низведённая до степени карикатуры, затем - предельно высокая, трагедийная.

С учётом того идеологического и психологического фона, на котором осуществляется введение моцартианской темы, кажется весьма вероятной перекличка тургеневского текста с фрагментом «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830).

Моцарт
(за фортепиано)
Представь себе... кого бы?
Ну хоть меня - немного помоложе;
Влюбленного - не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же...
(играет)

С одной стороны, романная проза, с другой - предельно лаконичная речь поэтической драмы. Однако параллель между фрагментом XVI главы и монологом Моцарта, продолженным и углубленным живою музыкой, более чем уместна. Сходство проступает в самой характеристике построения це-мольной сонаты, сыгранной Катей Локтевой (мотив трагической скорби посреди «беспечного напева»), и закрепляется в лексике: у Пушкина - «я весел», у Тургенева - «пленительная веселость»; в трагедии - «незапный мрак», в романе -

«внезапные (вдруг! - *И.Н.*) порывы... горестной, почти трагической скорби». Замечу попутно, что в формальном отношении неназванная пьеса, исполняемая Моцартом, предшествует «Requiem'u», но упомянутое в ней «виденье гробовое» именно с ним генетически связано. Близость наглядна, но в чем смысл тургеневской апелляции к болдинскому тексту 1830 года?

В тургеневедении уже были предприняты попытки найти литературных «предков» Базарова в кругу пушкинских героев. В первую очередь - связывали с Онегиным и Пугачевым, опираясь при этом на высказывания самого автора «Отцов и детей»³. Не оспаривая возможности и продуктивности таких поисков, укажу на еще одну параллель, кажется, упущенную из виду: Базаров - Сальери. Такое сопоставление на первый взгляд выглядит произвольным и даже эпатазирующим: действительно, что общего между сыном полкового лекаря и дьячковским внуком, будущим естественником, предпочитающим вульгарных материалистов всем поэтам вместе взятым, с одной стороны, и итальянским композитором, «завистником презренным», конечно, но одновременно и жрецом музыки, жрецом искусства в целом - с другой? Однако, присмотревшись к предложенной параллели внимательнее, можно обнаружить немало зон, в которых коренные представления этих героев о мире и о себе самих пересекаются или, по крайней мере, сближаются до предела.

В сознании обоих центральное место занимает утилитарная категория - категория *пользы*. Дважды само это слово прозвучит в решающем — зарождается и постепенно порабощает сознание «неподвижная идея» об отравлении Моцарта - монологе Сальери:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем?..

Но ведь и Базаров - Базаров-теоретик - не устает утверждать, что критерий эффективности и целесообразности самодостаточен и приоритетен. Красноречивейший пример тому - знаменитые базаровские афоризмы: о химиках и поэтах, о «храме» и «мастерской»... Наконец, и вот это, программное: «В теперешнее время полезнее всего отрицать - мы отрицаем». Для Базарова, идеолога и пропагандиста нигилизма, с критерием «полезности» естественно соединяется и мысль о первенстве науки, научного познания. Но этот же принцип, судя по начальному монологу, доминирует и в мировосприятии пушкинского героя:

Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне...

И - ниже:

Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты...

Такое отношение к науке, по существу, ее абсолютизация, возведение на пьедестал в качестве непререкаемого авторитета, было весьма показательным для эпохи. Оно, это отношение, во многом формирует сам тип мышления как пушкинского, так и тургеневского героя. Этот тип мышления можно с достаточным основанием охарактеризовать как антипушкинский и анtimoцартовский. И Сальери, и Базаров как теоретик изначально нацелены на анализ и на регламентацию жизни, оба они не доверяют свободным интуициям, оба стремятся разложить принципиально, по природе своей, неразложимое, стихийное и непосредственное, анатомически препарировать живую, текучую, изменчивую действительность. Анатомически - совершенно в буквальном, а отнюдь не метафорическом смысле.

Сальери, «звук умертвив», расчленяет музыку «как труп» (сначала - умертвил «звук», затем - их гениального творца). Базаров же «распластывает» лягушек в Марьино и в итоге умирает, заразившись *трупным* ядом при *вскрытии*. В связи с «анатомической» темой немалое значение приобретают и, казалось бы, незначительные детали, и беглые упоминания. Человек в разрезе - вернее, его схематическое изображение - с детских лет перед глазами Базарова: в кабинете Василия Ивановича на стенах висели «анатомические рисунки». (Да и базаровская реплика об «анатомическом театре» при первом впечатлении от Одинцовой в этом контексте приобретает особое измерение). Выбор Тургеневым именно такой смерти для Базарова получает символическое значение и историко-философскую перспективу именно при соотнесенности с сюжетом и проблематикой пушкинской драмы.

При всем том перечень соответствий между героями далеко не исчерпан. «Полемизируя» с Одинцовой, Базаров настаивает на природном, физиологически объясняемом сходстве людей, почти тождестве: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат». Для Базарова-нигилиста этот тезис и аксиоматичен, и, безусловно, фундаментален: на признании исходной одинаковости и однородности людей держатся все его теоретические построения. Но именно из предположения о необходимо-справедливом *природном равенстве* людей исходит и Сальери. Его бунт в истоке своем, конечно, богоборческий и вызван нарушением этого незыблемого (для него) постулата.

Где ж правота, когда священный дар
Когда бессмертный гений - не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

Именно так: «священный дар» не может достаться «не в награду», ибо это противоречит, с точки зрения Сальери, исходному принципу природного равенства живущих. Феномен Моцарта, само присутствие Моцарта в мире потому и нестерпимо для Сальери, что они разрушают до основания с малолетства принятую последним аксиологическую концепцию. Аксиология Сальери выстроена строго иерархически и регламентирует должное и недолжное, разумное и абсурдное, праведное и неправедное с чисто классицистических позиций. Принцип же равенства людей, имеющий не просветительские, а этико-религиозные основания, для Сальери недоступен. Вернее – непосилен.

Сальери сам себя называет «гордым». В романе есть неоднократные замечания и о «гордости» Базарова, о «бездонной пропасти базаровского самолюбия» и т.п. Но если пушкинский герой восстает против «неправого» устройства Божьего мира, то Базаров в известной степени идет еще дальше: он отрицает сам факт высшего присутствия. Так, а не иначе следует интерпретировать базаровское *все*, прозвучавшее в споре с Павлом Петровичем Кирсановым (X глава):

« - Как-? Не только искусство, поэзию... но и страшно вымолвить...
– Все, – с невыразимым спокойствием повторил Базаров.

Павел Петрович уставился на него. Он этого не ожидал...»

Ошеломленность Павла Кирсанова определяется все-таки не кругом социальных отрицаний оппонента. По существу, неизбежные и типичные в

эпоху реформ, такие отрицания не должны были бы вызвать потрясения у либерала 40-х годов. В том и дело, что за «невыразимостью» базаровского *все* для Кирсанова открывается бездна базаровского безверия. Это последнее имеет значение решающее. Сальери - богоборец и богоубийца; его сознание - это «сознание, замкнутое вовнутрь», тогда как у Моцарта - «сознание, раскрытое вовне. Один - в вечном монологе, сосредоточенном и мрачном, другой - в непрерывном диалоге»⁴, - еще в 1924 году отмечал М. Столяров, характеризуя тип «уединенного сознания» в творчестве Пушкина. Это сознание - падшее, «демоническое», разъединяющее с Богом и отделяющее от других людей: не случайно же для Сальери музыка не столько «храм», сколько «мастерская» («Я стал ремесленник...»). Базаров, пусть и с оговорками, очень близок к этому типу. Казалось бы, при всей своей внешней

активности («Хочется с людьми возиться...» - говорит он Аркадию, дословно совпадая с самим Тургеневым) , Евгений Васильевич выходит на подлинный диалог чрезвычайно трудно, особенно если иметь в виду вторую половину повествования. Ему чаще всего тяжело и неловко как с «дальними» (братья Кирсановы, Колязин, отцовские крестьяне), так и с «ближними» (родители, ученики). Относительно большая свобода и органичность его общения с Марьинскими ребятами, слугами и Фенечкой отнюдь не колеблет этого тезиса, а, пожалуй, лишь оттеняет его. Подлинная диалогичность, распахнутость навстречу другому я для этого героя вовсе не характерны: его развернутые высказывания крайне редки, да и реплики по преимуществу немногословны и эмоционально стерты. В диалоге трудно ему и трудно с ним. Не случайно Одинцова определяет общение с Базаровым как хождение по краю пропасти. Столь разветвленная система соответствий между пушкинским и тургеневским героями, соответствий философских, идеологических и психологических, показывает, насколько правомерна предложенная нами параллель.

3

Разумеется, неоднородность и неоднозначность личности Базарова не позволяет свести её психологическое содержание только к «сальерианскому» типу. На протяжении романа несколько раз автор ставит героя в условия не фиктивного, а настоящего диалога. Именно в этих сценах с максимально возможной полнотой обнаруживается то главное, что отделяет Базарова от классического варианта «уединенного сознания». Прежде всего следует иметь в виду кульминационные объяснения, связанные с историей любви Базарова и Одинцовой. И тем показательнее, что в каждой из этих сцен проступают более или менее отчетливые переключки с мотивами русской лирики – в первую очередь с поэзией Пушкина и Тютчева. Причем нередко присутствуют не отдельные – разовые и частные – пересечения, а реминисцентные структуры, в рамках которых «пушкинское» и «тютчевское», переплетаясь и оппонирова друг другу, образуют весьма сложный рисунок. Таков эпизод признания Базарова в любви (18 глава).

Бесспорный эмоциональный пик в границах данного эпизода – следующая реплика Базарова: «Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно... Вот чего вы добились». Здесь, как представляется, вполне осязаемая переключка с начальными строками пушкинского стихотворения «Признание» (1826), посвящённого Александре Осиповой:

Я вас люблю - хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь!
Мне не к лицу и не по летам...
Пора, пора мне быть умней!

Но узнаю по всем приметам
Болезнь любви в душе моей...

Дело даже не в лексических совпадениях и соответствиях, хотя и они примечательны; дело в том, что пушкинский текст – едва ли не каждая его строка – способен прокомментировать самоощущение тургеневского героя в эти кризисные для него часы и дни. Действительно, Базаров в «бешенстве» от собственной любви («...чувство, которое его мучило и бесило...»); и Базаров осознает, что эта любовь «труд и стыд напрасный» («...он скоро понял, что с ней не добьешься толку...»); и Базарову как нигилисту, считающему «любовь в смысле идеальном» «непростительной дурью», его чувство «не к лицу» и, уж тем более, «не по летам» (размышления о «возрасте» как героя, так и героини неоднократно встречаются на страницах «Отцов и детей»). Проекция романного эпизода на пушкинский текст касается даже малозначительных, на первый взгляд, деталей. В XVIII главе читаем: «Одинцова скорыми шагами дошла до своего кабинета. Базаров проворно следовал за нею, не поднимая глаз и только ловя слухом тонкий свист и шелест скользившего перед ним шелкового платья». А в пушкинском «Признании»: «Когда я слышу из гостиной Ваш легкий шаг, иль платья шум, Иль голос девственный, невинный, Я вдруг теряю весь свой ум». Точки соприкосновения романа и лирической пьесы столь многочисленны, что, скорее всего, возможность непреднамеренного совпадения исключается: перед нами – сознательное обращение Тургенева к материалу пушкинской любовной лирики в разработке одной из ключевых сцен произведения.

Между тем реминисцентная структура XVIII главы не исчерпывается только «пушкинскими» проекциями. Она резко осложняется привлечением некоторых важнейших мотивов поэзии Ф.И. Тютчева, и прежде всего стихотворения «Silentium!». Сразу укажем: проявление тютчевского пласта в данном случае сопряжено с определенными трудностями: его наличие не просто обосновать ссылками на конкретные – на уровне цитат – переклички. «Тютчевское» в структуре эпизода скорее угадывается и непосредственно чувствуется, нежели доказывается. Мотивы «Silentium 'а» как бы обрамляют пушкинское ядро сцены. В первую очередь речь идет о центральной строфе стихотворения с ее фундаментальными и драматическими вопросами:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

Эти вопросы, конечно, неизбежное порождение и одновременно следствие того типа «уединенного сознания», о котором шла речь выше. Они, эти вопросы, безусловно, с трудом совместимы с моцартианско-

пушкинским типом личности - распахнутой, всегда открытой для напряженного диалога, изначально направленной на признание *другого* как *равного*. Не случайно для пушкинской лирики - не эпоса и не драмы - проблема «невыразимого» хотя и существует, но где-то на периферии, никогда не претендуя на главные роли. Тютчевский вопрос о понимании/непонимании человека человеком выступает на передний план эпизода далеко не сразу. Первый сигнал о нем – слова Одинцовой: «А знаете ли, Евгений Васильевич, что я умела бы понять вас...» – и ответная реплика Базарова: «... Я вообще не привык высказываться, и между вами и мною такое расстояние...» Но постепенно, в ходе развертывания этого диалога, значимость проблемы понимания/непонимания неуклонно возрастает; именно так и формируется ситуация все большего конфликтного напряжения. И вот уже Базаров формулирует с почти тютчевской афористичностью: «... и притом разве человек всегда может громко сказать все, что в нем «происходит»...» (ср.: «Как сердцу высказать себя?») Очередные реплики этого диалога утверждают и зафиксировывают в сознании читателя мотив «невыразимости» внутреннего, сокровенного в слове, ложности и лживости «мысли изреченной».

Однако не только в завязке ключевой сцены признания, но и в ее финале отчетливо проступает тютчевская тема. Здесь она соотнесена уже со следующими вопросами «*Silentium!*»; причём, как и в тютчевской пьесе («Другому как *понять* тебя? *Поймёт* ли он?...»), в тургеневском тексте проблема возможности/невозможности, реальности/нереальности подлинной сопричастности другому дана предельно концентрированно:

« – Вы меня не *поняли*, – прошептала она (Одинцова. – И.Н.) с торопливым испугом. <...>

Полчаса спустя служанка подала Анне Сергеевне записку от Базарова; она состояла из одной только строчки: «Должен ли я сегодня уехать – или могу остаться до завтра?» – «Зачем уезжать? Я вас не *понимала* – вы меня не *поняли*», – ответила ему Анна Сергеевна, а сама подумала: «Я и себя не *понимала*».

Таким образом, в структуре XVIII главы романа ясно просматриваются два реминисцентных пласта: один - пушкинский, связанный со стихотворением «Признание», – представлен практически как парафраз и распространяет свое внимание и на смежные эпизоды, и на сюжетообразование в целом; другой – тютчевский, соотнесенный со стихотворением «*Silentium!*», - представляет собой контрастное обрамление первого. Замечу попутно, что стихотворение Тютчева, по всей вероятности, было знакомо не только автору романа, но и его герою. К 1859 году (время действия) оно по крайней мере четырежды появилось в русской печати, в том числе - в некрасовском «Современнике» (1850), а также в издании 1854 года, привлечшем самое пристальное внимание читателей обеих столиц. Сомневаться в том, что Базаров – неутомимый читатель некрасовского журнала, не приходится, к тому же в середине 50-х годов он, по-видимому, уже является студентом-гуманитарием

Петербургского университета и едва ли проходит мимо тютчевской книги.

Однако присутствие мотивов «*Silentium!*» отнюдь не ограничивается только рамками XVIII главы. Они обозначат себя по меньшей мере еще раз – в типичном для тургеневской романистики эпизоде-«дублере». Речь идет о втором, разумеется, принципиально иначе оркестрованном признании в любви: Аркадия Николаевича - Кате.

И здесь вопрос о возможности настоящего понимания человека человеком – сердцевинный. Потому далеко не случайно упоминание о статусе богини Молчания, единственной привезенной в Никольское еще по распоряжению старого владельца имения Одинцова. Это упоминание непосредственно предшествует следующему пассажи: «...Катя часто приходила садиться на большую каменную скамью, устроенную под одной из ниш. Окруженная свежестью и тенью, она читала, работала или предавалась тому ощущению полной тишины... прелесть которого состоит в едва сознательном, немотствующем подкарауливании широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас и в нас самих (курсив наш. – *И.Н.*)». Собственно, такое понимание молчания как великого и таинственного приобщения к ходу мировой жизни весьма близко к тютчевской концепции «всемирного молчания», особенно - к заключительному шестистишию «*Silentium!*»:

Лишь жить а себе самом умей -
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум,
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, -
Внимай их пенью - и молчи!

Глубоко знаменательно, что если более ранний период (объяснение Базарова с Одинцовой) органично соотносится с риторически безответными вопросами центральной строфы тютчевской миниатюры, то объяснение из главы XVIII естественно связано с проблематикой ее финала.

4

Если сцены признания и - предсмертная - прощания выступают как эмоциональные кульминации повествования, то знаменитый разговор Базарова и Аркадия «под стогом» (XXI глава) справедливо считать его философским пиком. Значимость данного эпизода в системе романа – факт общепризнанный, однако и в этом случае существует немалый соблазн свести его к хрестоматийным цитатам, за деревьями не увидеть леса, а в итоге свести неизмеримую сложность базаровской личности к десятку расхожих, хотя и хлестких афоризмов. Вот, пожалуй, достаточно типичный пример такого истолкования XXI главы: «... Свою веру (в народ. -*И.Н.*) Базаров подвергает исследованию: действительно ли «славная белая изба» для каждого мужика в том далеком будущем, когда

его, Базарова, уже не будет, способна быть целью его сегодняшней жизни, труда, борьбы? Действительно ли такая цель принесет ему настоящее счастье - без самообмана и фальшивого идеальничанья? В этом, конечно (!), смысл знаменитой «сцены у копыны» в XXI главе романа»⁷. Закономерно, что очередным этапом при таком предельно идеологизированном подходе к тургеневскому герою становится утверждение, что «его (Базарова. – *И.Н.*) тяжелая страсть» лишена «пушкинского светлого начала (недаром мир Пушкина для Базарова закрыт)»⁸. На самом же деле, как будет видно из дальнейшего, главной в эпизоде является вовсе не социальная тема - будущее счастье и благополучие народа, - а фундаментальная онтологическая тема смерти. Последняя может быть вполне осознана только с учетом необычайно сложной реминисцентной структуры, как и в предыдущем случае восходящей к поэзии Пушкина и Тютчева.

«Тютчевское» выступает уже в самом начале эпизода: вводится мотив ленивой полуденной дремоты, в которую погружена летняя природа. Мотив этот был отмечен еще в 1928 года в замечательной работе Л.В. Пумпянского, посвященной тютчевской лирике⁹. К примерам, приведенным исследователем (стихи «Полдень», «Снежные горы»), можно присоединить еще один - «Смотри, как роща зеленеет...» (1857).

У Тургенева:

«Настал полдень. Солнце жгло из-за *тонкой завесы сплошных беловатых облаков*. Все молчало, одни петухи задорно перекликались на деревне, возбуждая в каждом, кто их слышал, *странное ощущение дремоты* и скуки; да где-то *высоко в верхушке дерева звенел...* немолчный *писк молодого ястребка*.»

У Тютчева:

... И в тверди пламенной и чистой

Лениво тают облака..

И всю природу, как туман,

Дремота жаркая объемлет...

(«Полдень»)

Над нами бредят их *веришины*,

В полдневный зной погружены,

И лишь порою *крик орлиный*

До нас доходит с вышины

(«Смотри как роща зеленеет...»)

Выразительна не только близость в словаре и подробностях: сама атмосфера замирающей, как бы цепенеющей в полуденный час летней природы роднит полдень романский с шеллингианскими лирическими этюдами Тютчева. Бесспорно, что - с учетом дальнейших замечаний Базарова - и начальные строки тургеневского эпизода имеют не только собственно пейзажный план, но и натурфилософскую перспективу. Намеченный в процитированном фрагменте сугубо тютчевский мотив

полуденной дремоты на протяжении диалога между Базаровым и Аркадием Кирсановым будет настойчиво воспроизводиться:

« - В таком случае не худо вздремнуть, - заметил Аркадий.

- Пожалуй, только ты не смотри на меня: всякого человека лицо глупо, когда он спит.»

И – чуть ниже:

« - Однако мы довольно философствовали. "Природа навевает молчание сна", - сказал Пушкин».

И наконец;

« - Давай лучше спать! - с досады проговорил Аркадий.

- С величайшим удовольствием, - ответил Базаров.

Но ни тому, ни другому не спалось».

Итак, о сне и дремоте говорят оба, но при этом каждый из участников диалога думает о своем: Аркадий Николаевич - о предобеденном отдыхе, Базаров - о последнем сне небытия.

Если весь эпизод разделить на две примерно равные части, границей между которыми выступит начальная реплика Аркадия с упоминанием о сне, то окажется: первая его половина организована как «тютчевская» (вернее - тютчевско-паскалевская); вторая же, традиционно понимаемая как наиболее, демонстративно антипушкинские страницы романа, на деле вырастает из мотивов пушкинской поэзии и вне их не может быть понята адекватно тургеневскому замыслу. Подчеркнем еще раз: на протяжении всего эпизода в фокусе внимания как автора, так и героя находится фундаментальная, онтологическая тема смерти. Тема эта неотступно преследует Базарова во второй половине романа, но остается закрытой для отстраненного восприятия базаровского собеседника. В итоге же возникает типичная для «Отцов и детей» ситуация квазидialogа:

« - А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже...» - едва ли не кульминация. Размышления эти - о краткости жизни и бессилии человеческой личности перед лицом времени и пространства как роковых стихий – необыкновенно близки к тютчевским. Достаточно указать на такие произведения поэта, как «Святая ночь на небосклон взошла...» или «Смотри, как на речном просторе...». Но, может быть, еще прочнее связь базаровских раздумий с «французскими» текстами Тютчева начала 40-х годов (Тургенев, близко общавшийся с Тютчевым с 1853 года, вполне мог слышать их из уст самого автора):

Как зыбок человек! Имел он очертанья -

Их не заметили. Ушел - забыли их.

Его присутствие - едва заметный штрих.

Его отсутствие - пространство мирозданья.

(пер. М.П. Кудинова)

Причем тютчевское «point» в оригинале, пожалуй, уместнее было бы перевести именно по-базаровски: не как «штрих» а как «точка» (см.: «в этой математической точке... »). За французскими стихами Тютчева угадывается колоссальная фигура Паскаля, со многими записями которого базаровская сентенция перекликается почти дословно. Вот один из примеров: «Когда я размышляю о мимолетности моего существования, погруженного в вечность, которая была до меня и пребудет после, и о ничтожности пространства, не только занимаемого, но и водимого мной пространства, растворенного в безмерной бесконечности пространств, мне неведомых и не ведающих обо мне, - я трепещу от страха и спрашиваю себя, - почему я здесь, а не там... »¹⁰ и т.д. Фрагменты такого рода из паскалевских «Мыслей» без труда умножаются.

Не столь существенно в конечном счете, соотносятся ли «максимы» Базарова с нравственной философией Паскаля напрямую или же через посредничество тютчевской поэзии. Важно иное: культурная память тургеневского героя - естественника и нигилиста - удерживает связь с тютчевско-паскалевской трагедией, залегающей куда глубже внешних, броских и заносчивых тезисов в духе вульгарного материализма. Может быть, и сама базаровская манера мыслить и формулировать афористически сжато восходит к традиции рационалистической философии XVII столетия.

Очерчивая предполагаемый круг философских впечатлений и предпочтений героя, М.П. Еремин справедливо обозначил целый ряд имен: Гельвеций, Кондильяк, Гольбах и даже Вольтер¹¹. По-видимому, с неменьшим основанием в этот круг может быть включен и Паскаль.

Вторая часть эпизода, как было отмечено, традиционно рассматривается в качестве высшего проявления «антипушкинского» и в Базарове, и в романе в целом. Оба упоминания героя о великом поэте носят подчеркнуто иронический, по-базаровски грубоватый и даже издевательский характер. Все это так, если оставаться в плену привычных представлений о Базарове-нигилисте, о человеке, никак и ни в какой степени не связанном с гуманитарной сферой и, по его же словам, начисто лишенном «художественного смысла». Однако в уже упомянутой работе М.П. Еремина с предельной остротой поставлен вопрос о том, насколько неочевидно «очевидное» в связи с «Отцами и детьми», в том числе и «антипушкинизм» героя: «... Естественник Евгений Базаров знает Пушкина лучше, чем гуманитарий (вероятнее всего) Аркадий Кирсанов. <...> Аркадий зря уверял, будто Пушкин никогда «ничего подобного не сказал»; Базаров пародировал не на пустом месте. Соотношение сна и бодрствования, сна и воображения, сна и созерцания природы - это постоянные мотивы пушкинской поэзии»¹². И далее исследователь увязывает базаровское «природа навевает молчание сна» с очередным проведением в «Отцах и детях» «онегинской» темы, конкретно - с лирическим вступлением к седьмой главе пушкинского романа: «И вот теперь после еще одного (и последнего) любовного поражения... он,

может быть, вспомнил... стихи о природе оживленной» и о «поэтическом сне», стихи, в которых сквозь жалобы и сетования слышится гимн «любви в смысле идеальном»¹³.

Но есть и другой вариант проявления «пушкинского» в данном эпизоде. Этот вариант устанавливает связь пушкинских мотивов не столько с III главой романа, сколько с его последними строками. Именно в эпилоге «Отцов и детей» на первый план выступает глубоко воспринятая Тургеневым сердцевинная тема «равнодушной природы». Закавычивая эпитет «равнодушная», Тургенев не только маркирует это слово как пушкинское (что очевидно), но и дает ключ к пониманию XXI главы.

Одно из центральных произведений в пушкинской лирике, где раздумья о смерти приобретают глубоко личный, сокровенный характер, – элегия 1829 года «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Нас интересуют в первую очередь последние восемь строк:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Именно об *этом* сне, о *таком* сне (чего совершенно не осознает Аркадий Николаевич) и говорит Евгений Базаров, лежа под стогом сена. Быть может, импульсом к воскрешению в памяти пушкинского текста послужило созерцание осины (в стихотворении – «дуб уединенный»), напоминающей герою о невозвратной поре детства и о неумолимой власти времени над человеком. Перед тем как произнести слова о «природе», Базаров определит:

« - А я и возненавидел этого последнего мужика... для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет: ну, а дальше?»

Шокирующая реплика о «лопухе» также может быть прокомментирована с помощью пушкинской элегии: что это, если не трансформация мотива «бесчувственного тела»? Сходство красноречиво. Пушкинские строки о малой родине, «милом пределе» могли с особой силой отозваться в душе Базарова, приехавшего в родительское имение после трехлетнего отсутствия.

Таким образом, пушкинские стихи, внимание к которым в середине 50-х годов обостряется в связи с выходом анненковских «Материалов...» звучат в сознании тургеневского героя на протяжении всего диалога (или квазидиалога) в рамках XXI главы. Еще одно, хотя и косвенное подтверждение сказанному – в раздраженно-нервном замечании

Базарова, «прибереженном» Тургеневым для заключительной части эпизода»:

« - Посмотри, - сказал вдруг Аркадий, - сухой кленовый лист оторвался и падает на землю; его движения совершенно сходны с полетом бабочки. Не странно ли? Самое печальное и мертвое - сходно с самым веселым и живым.

- О друг мой, Аркадий Николаевич! - воскликнул Базаров, - об одном прошу тебя: не говори красиво».

Вряд ли базаровское раздражение можно исчерпывающе истолковать как реакцию демократа и нигилиста на неумеренные красоты стиля бестолкового ученика и собеседника. Суть дела в ином: в реплике Аркадия о жизни и смерти, реплике, безусловно, поверхностной при всей ее «внешней поэтичности», как в кривом зеркале, отражается то до предела напряженное, глубоко личное переживание, которое характеризует состояние Базарова в эти минуты и которое связано с его по-настоящему трагическим восприятием пушкинских строк 1829 года. Поэтому-то слова Аркадия и воспринимаются Базаровым как нечто кощунственное и оскорбительное.

В центре XXI главы – одной из решающих для осмысления духовной глубины и драмы Евгения Базарова – Тургенев сопрягает два во многом контрастных, поляризованных плана: паскалевско-тютчевский, с одной стороны, и пушкинский, опирающийся на многочисленные и системные соответствия со стихотворением «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», - с другой. «Мостом», соединяющим оба плана в общей структуре эпизода, является мотив сна: сначала это сон полуденной природы, в сопоставлении с которым бытие личности предстает как математическая точка, говоря тютчевскими словами, как «греза»; во второй же части речь идет уже об ином - о последнем, могильном сне человека. В отличие от «малой» тургеневской прозы 50-х годов, где обращение к подобным реминисцентным структурам было, прежде всего, направлено на усиление лиризма текста и углубление общей философской перспективы, в романе «Отцы и дети» Тургенев дополняет и обогащает функции такой структуры. В этом случае она призвана «проявить» такие пласты в культурной памяти романного героя, которые, будучи осознанными, способны существенно и даже кардинально изменить сложившиеся о нем представления.

Примечания

1. Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984, с. 99. —
2. Еремин М.П., Базаров: гибель на перепутье // Московский вестник. 1992. №1, с. 267-304.
3. См., напр., работу И.Л. Альми «Базаров – Pendant с Пугачевым: Пушкинская традиция в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». – Альми И.Л. Указ. соч. с. 3-16.
4. Столяров М. Могила Пушкина // «Россия». 1924. №2, с. 159. ,
5. Ср.: «Чтобы у меня что-нибудь вышло, надо мне постоянно возиться с людьми, брать их живьем» (воспоминания П. Боборыкина «Тургенев»). – Цит. по: Островский А.Г. Тургенев в записях современников. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 1999, с. 184.
6. Непомнящий И.Б. «О, нашей мысли обольщение...»: О лирике Ф.И. Тютчева. Брянск, 2003, с. 3-24.
7. Жук А.А. Русская проза второй половины XIX века. М., 1981. С. 64.
8. Там же, с. 66.
9. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000, с. 224 - 225.
10. Размышления и афоризмы французских моралистов XVI - XVIII веков. Л., 1987, с. 246.
11. Еремин Н.П. Указ. соч. , с. 85.
12. Там же, с. 276.
13. Там же, с. 278.

О возможном источнике стихотворения Ф.И.Тютчева «Безумие»

1

Стихотворение “Безумие”, созданное в начале 30-х годов, - одно из наиболее “таинственных” произведений не только в лирике Ф.И.Тютчева, но и во всей русской поэзии первой половины XIX века. Пожалуй, только “Недоносок” Е.А. Боратынского может быть поставлен в один ряд с этим тютчевским текстом. В обоих случаях перед нами весьма редкий синтез напряженной философичности с едва ли не гротескными средствами подачи ключевого образа.

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

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

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

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

Очевидно, что перед нами один из тютчевских “мифов” - настолько концентрированными, “сгущенными” до степени символов представлены здесь “реалии” фантастического пейзажа. Между тем истоки, а следовательно, и содержательная направленность этого тютчевского “мифа” и сегодня остаются не вполне проясненными.

Стихотворение “Безумие” неоднократно, в том числе и в самое последнее время, привлекало внимание исследователей. Во многочисленных интерпретациях этого стихотворения можно выделить, по-видимому, две основных тенденции (иногда пересекающихся). Первая связана с рассмотрением образа Безумия на фоне и с учетом шеллингианских построений. Наиболее рельефно такая точка зрения обозначена в работе Н.Я. Берковского: “Тютчев... в стихотворении

“Безумие” 1830 года гневно и решительно высказывается против каких-либо идей в шеллингианском духе. Он и верил в эти идеи, и не верил поочередно, он метался от утверждения к отрицанию и обратно.”¹ Позиция Берковского, по-видимому, разделялась и столь авторитетным толкователем тютчевского слова, как К.В. Пигарев. Последний - со ссылкой на наблюдения Берковского - возводил Безумие к типу водоискателей, “доверенных лиц самой природы”.² Собственно, во многом от темы водоискательства, действительно необычайно важной для тютчевской поэзии, отталкивается и Г. Гачев, характеризуя картину и состояние мира, воплощенные в тютчевском тексте³.

Иная тенденция в подходе к “Безумию” обусловлена стремлением связать это стихотворение с тютчевскими размышлениями о месте и статусе Поэта в мире. Еще герой романа Андрея Битова “Пушкинский дом” Лева Одоевцев, судя по всему, в импрессионистической манере проводил параллель между пушкинским “Пророком” и “Безумием”, причем последнее рассматривалось им как безусловно полемический ответ Тютчева Пушкину⁴. Отнюдь не в импрессионистическом, а в сугубо рациональном плане (и без ссылки на Битова) это со- и противопоставление намечено и в недавней статье К.А. Афанасьевой: “Если рядом с тютчевским “Безумием” поставить пушкинского “Пророка”, то, во-первых, при определенном сходстве контекстов, сразу делается более чем заметным сдвиг, произошедший в поэтическом сознании Тютчева: на месте “Божьего дара” - пророчества (прозрения, слияния с тайной жизнью природы) являются Божий гнев и наказание - безумие (слепота, “разлад”), и, во-вторых, восстанавливается тематический эллипсис: поэт отказывает самому себе в провидческом даре...”⁵ С концепцией Битова - вернее, его героя, - не согласился В.В. Кожинов, однако и он увязал центральный образ тютчевской пьесы с проблемой Поэта: “...стихи “Безумие” отнюдь не некий памфлет на Пушкина, но воплощение жестокого сомненья... в возможностях своего собственного творчества, в “пророческих снах” своей Музы.”⁶ Наконец, завершая беглый обзор основных точек зрения на тютчевское стихотворение, следует упомянуть и о статье Либермана, в которой “Безумие” интерпретируется как пьеса, отпочковавшаяся от тютчевского же перевода фрагментов комедии Шекспира “Сон в летнюю ночь”⁷. Внимание автора статьи привлекли следующие строки:

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

Согласно этой версии, гротескно-фантастические образы тютчевской пьесы и есть претворенные жезлом поэта “виды существ неведомых”.

Столь большая пестрота суждений и многообразие интерпретаций применительно ко многим образцам тютчевской поэзии явление скорее типичное, чем исключительное. Между тем обозначенный в тютчеведении круг источников, на которые мог опираться Тютчев (Шеллинг, Шекспир, Пушкин), не исчерпывает существа дела.

2

В литературе о Тютчеве распространено мнение, что в “Безумии” Тютчев пишет о человеке. Так, Н.Я. Берковский прямо указывал: “...перед нами человек-одиночка...”⁸ Это едва ли справедливо. Совсем не случайно Тютчев называет стихотворение “Безумие” (а не “Безумец”, например), как будто отвлекаясь от каких-либо характеристик антропологического свойства. Разумеется, упоминаний о “стеклянных очах”, “чутком ухе” и “довольстве тайном на челе” совершенно недостаточно, чтобы реконструировать сколько-нибудь целостный “человеческий” облик героя. У Тютчева явлен трагический парадокс: безумие, жаждущее познания. Оно вглядывается в облака и вслушивается в ток подземных вод, пытается осознать закономерности мирового развития, предугадать грядущее. С другой же стороны - оно, “жалкое”, пребывает в мире иллюзий, о чем свидетельствует глагол “мнит” в зачине четвертой строфы. Беззаботность и довольство, характеризующие Безумие, контрастно соотнесены в тютчевской пьесе с образом опустошенного, омертвленного, в конечном счете - обесмысленного космоса: “обгорелая” и “растреснутая” земля, “пламенные пески”, превратившееся в дым небо и т.д. Между прочим, совсем рядом, в стихотворении “Снежные горы”, у Тютчева встречается близкий образ “издыхающей земли”. Мир, в котором обитает Безумие, лишен санкции Творца на самостоятельное бытие. Не случайно же Безумие ищет в облаках (не в небесах!) не кого-то, а чего-то.

“...Отнюдь не к умалению Тютчева служит то, что можно было бы назвать его “методом лирического цитирования”. Это цитирование - нередко буквальное, чаще в виде более или менее близких к подлиннику парафраз - пронизывает всю его поэзию, имея множество степеней и оттенков, от использования отдельного образа или идеи до создания целых стихотворений, являющихся либо развитием чужих произведений, либо ... полемикой с ними”⁹, - отмечал Б.Козырев. Сам автор “Писем о Тютчеве” усматривает аналогию между финальной строфой “Безумия” и философскими идеями античности, в частности - тезисом Фалеса о воде как основе всего сущего. Более известна иная интерпретация последнего четверостишия, опирающаяся на несомненную его близость к некоторым идеям Шеллинга. Н.Я.Берковский писал по этому поводу: “Органическая жизнь, как кажется, прекратилась навсегда. А человек все еще “чего-то ищет в облаках”- ищет пантеистического бога, ищет признаков “мировой души”, которая была бы милостива к нему, послала бы дождь, влагу, жизнь. В этом и состоит безумие человека.”¹⁰

Шеллингианский натурфилософский план “Безумия” бесспорен. Но он ни в коем случае не может быть откомментирован только через мотив водоискательства. Имеются переключки куда более существенные. Приведем высказывание Шеллинга, имеющее, возможно, самое прямое отношение к тютчевской пьесе: “...в основе по-прежнему лежит хаотическое ... ничто в мире не производит на нас впечатления изначальности порядка и формы, но ... все наводит на мысль о некотором изначально-хаотическом, введенном в рамки порядка. Это - непостижимая основа реальности вещей, неразложимый и ... несводимый к разуму остаток, вечно остающийся в основе вещей...” Собственно, и у Тютчева речь идет о коренящемся в основании всего сущего иррациональном начале: после уже свершившейся мировой катастрофы (“небесный свод” слился с обгорелой землей) выживает только Безумие. Тютчевские стихи не случайно в ряде работ трактуются как стихи о “конце мира”, в которых эсхатологическая тема является главенствующей.

Но возведение тютчевской “эсхатологии” либо к античности, либо к романтической философии рубежа XVIII - XIX веков недостаточно. Православный по вероисповеданию, воспитанный в глубоко религиозной патриархальной дворянской семье, Тютчев не способен отрешиться в разговоре о “конце мира” от эсхатологии христианской. При ближайшем рассмотрении обнаруживаются важные переключки между “Безумием” и рядом фрагментов из “Откровения Иоанна Богослова”. У Тютчева - “Там, где с землею обгорелой”, в “Откровении” - “Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела” (гл.8); у Тютчева - “Слился, как дым, небесный свод”, в “Откровении” - “...и вышел дым из большой печи, и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладезя” (гл.9); у Тютчева - гротескное, фантастическое существо, не человек - оно, со “стеклянными очами” и “жадным слухом”, в “Откровении” - саранча, которая “подобна коням, приготовленным на войну; и на головах у ней как бы венцы, похожие на золотые, лица же ее - как лица человеческие...” .Наконец, заключительная строфа “Безумия”, которая, собственно, и дает основание для сближения с мотивом водоискательства. Однако при таком истолковании остается не вполне понятным, какова природа эпитета “колыбельное”: “...И колыбельное их пенье, И шумный из земли исход.” Между тем мотив колыбельного пенья вод может быть соотнесен со следующим фрагментом из “Откровения Иоанна Богослова”: “И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца” (гл.21). Безумие мнит, что колыбельные воды, несущие с собою новую жизнь, обновление и одушевление всего сущего, скрыты в земле, иными словами, в природе, тогда как, согласно Библии, чистая, светлая река жизни “исходит” с неба, от престола Бога. Апокалиптическое мироощущение, в целом не чуждое Тютчеву, обнаруживает себя и в другом стихотворении той же поры - в “Последнем катаклизме”:

Когда пробьет последний час природы,

Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них.

(1829)

“Обгорелая” земля и слившийся с ней небесный свод и знаменуют собой “последний час природы”, но в “Безумии” видение конца света дано в наиболее мрачных тонах. То обстоятельство, что переклички между стихотворением Тютчева и с детства знакомым ему новозаветным текстом не единичны, по-видимому, исключают простое совпадение. Гибель мира осознана в “Безумии” с позиций пантеиста шеллингянского толка (Маймин), но подобный взгляд на конечные судьбы вселенской жизни разворачивается здесь как бы на фоне христианской эсхатологии, с учетом ее идей и символов.

Примечания

1. Берковский Н. О русской литературе. - Л., 1985, с. 174.
2. См. напр.: Ф.И.Тютчев. Сочинения (в двух томах), т. 1. - М., 1984, с. 433.
3. Гачев Г. Национальные образы мира. - М., 1988, с. 255-256.
4. “Новый мир”, 1987, № 11, с. 84-88.
5. К.А.Афанасьева. “Одизм” или “трагизм”? Размышления на тему “Тютчев и Державин”. - В сб.: “Тютчев сегодня”, М., 1995, с. 94.
6. Кожинов В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. - М., 1978, с. 119.
7. Либерман А. С. Автопортрет молодого поэта в пустыне. - В сб.: “Филология. Межд. сб. научных трудов к семидесятилетию Александра Борисовича Пеньковского”, Владимир, 1998, с. 127-135.
8. Берковский Н. Указ. соч., с. 175.
9. Лит. наследство, Ф.И.Тютчев, т. 97, кн. 1. - М., 1988, с. 86.
10. Берковский Н. Указ. соч., с. 174-175.

Стихотворение Ф.И.Тютчева «Над этой темною толпой...» и вопрос о его литературных связях

**Стихотворение Ф.И.Тютчева «Над этой темною толпой...»
и вопрос о его литературных связях**

Над этой темною толпой
Непробужденного народа
Взойдешь ли ты когда, Свобода,
Блеснет ли луч твой золотой?..

Блеснет твой луч и оживит,
И сон разгонит и туманы...
Но старые, гнилые раны,
Рубцы насилий и обид,

Растление душ и пустота,
Что гложет ум и в сердце ноет, -
Кто их излечит, кто прикроет?..
Ты, риза чистая Христа...

(1857)

1

«Всем главным преобразованиям нынешнего царствования он сочувствовал от души и радовался всякому твердому шагу вперед, подавая свой пиитический голос»¹, - писал о Тютчеве его многолетний, еще с университетской поры, приятель М.П. Погодин в некрологе 1873 года. Примеры внимания поэта в 50 – 60-е годы к проблеме народной судьбы многочисленны и красноречивы. Об этом можно судить как по лирике Тютчева, так и по его эпистолярному наследию. В ноябре 1854 года поэт пишет жене: «...жизнь народная, жизнь историческая еще не пробудилась в массах населения. Она ожидает своего часа, и, когда этот час пробьет, она откликнется на призыв и проявит себя вопреки всему и всем»². Очевидно, что понятие «жизни народной» и «жизни исторической» в этом контексте синонимичны, а предчувствуемое пробуждение страны не мыслится поэтом вне приобщения «масс населения» к исторической деятельности. Взгляды, выраженные в письме к Эрнестине Федоровне, для Тютчева отнюдь не случайны. Еще в 1852 году, обращаясь к тому же адресату, Тютчев восхищался антикрепостническими «Записками охотника», отмечая воплощенные в тургеневском цикле «чувство глубокой человечности» и «чувство художественное»³. В январе 1853 года Дарья Федоровна Тютчева сообщает сестре Анне, что, находясь в Овстуге, отец читает «Бориса Годунова» «так хорошо, что я позабыла о своем горе». По-видимому, пушкинская трагедия, с ее осмыслением «мнения народного» как определяющей стихии в ходе национальной истории, отвечала на существенные запросы тютчевской мысли в середине 50-х годов.

Интерес Тютчева к социально-исторической проблематике остро ощущается в период катастрофической для России Крымской войны и получает новый импульс после смерти Николая и восшествия на престол

нового царя. Размышления поэта о готовящихся преобразованиях драматичны. Так, в письме А.Д. Блудовой (сентябрь 1857 года) он предупреждает: «Истинное значение задуманной реформы сведется к тому, что произвол в действительности более деспотический, ибо он будет облечен во внешние формы законности, заменит собою произвол отвратительный, конечно, но гораздо более простодушный и, в конце концов, быть может, менее растлевающий...»⁴ Следы тютчевских раздумий о грядущих реформах зафиксированы не только в частной переписке, но и в официальных обращениях: таково письмо «О цензуре в России» (1857), в котором судьба страны уподоблена «кораблю, севшему на мель» и утверждается, что «только приливная волна народной жизни способна снять его с мели и пустить вплавь»⁵.

Внимание Тютчева приковано к мероприятиям, связанным с преобразованиями; его беспокоят медлительность и нерешительность правительственных комитетов, отсутствие в их работе ясной перспективы, равнодушие общества⁶. Февральский манифест 1861 года, судя по всему, поэт воспринимает восторженно. Одиннадцатого марта Дарья Тютчева в письме Екатерине замечает: «*Рара* пришлось переводить манифест об освобождении крестьян»⁷. Тогда же поэт пишет, адресуясь к Александру:

Ты взял свой день... Замеченный от века
Великою господней благодатью –
Он рабский образ сдвинул с человека
И возвратил семье меньшую братью.

Реакция Тютчева на великую реформу начала 60-х коренилась в эпохе 10 – 20-х годов 19 столетия. Молодой поэт читает распространяемую в списках вольнолюбивую лирику Пушкина и сам пишет полемический отклик на пушкинскую «Вольность», беседует о «свободном, благородном духе мыслей»⁸ с Погодиным, общается с некоторыми из будущих декабристов. В июне 1825 года Погодин, встретившийся с Тютчевым, после трехлетнего пребывания того за границей, запечатлевает в дневнике остроты собеседника: «В России канцелярия и казарма. - Все движется около кнута и чина. – Мы знали афишку, но не знали действия и т.п.»⁹ Подобные оппозиционные настроения были обычны в ближайшем тютчевском окружении не только в России, но и в Германии. Свидетельство тому – позднее письмо И.С. Гагарина Бахметевой (1875): «Мне было 19 лет, когда я оставил Россию с чувством живейшего отвращения к крепостничеству... и вообще к насилию». Девятнадцать Гагарину исполнилось в 1833 году. Именно тогда он и был назначен атташе при русской дипломатической миссии в Мюнхене, где вскоре сблизился с Тютчевым.

Тем не менее ни письма 20 – 30-х годов, ни лирика этого времени не удостоверяют, что социальная проблематика – предмет постоянных тютчевских раздумий. Иное – в стихах и письмах конца 40-х и 50-х годов. Возвратившись на родину в 1844, поэт был вынужден заново осваивать русскую действительность. Одно из наиболее выразительных проявлений

этого мучительно сложного и противоречивого процесса – стихотворение «Над этой темною толпой...».

2

Известен биографический повод к созданию стихотворения – впечатления поэта от церковного праздника Успения Пресвятой Богородицы, свидетелем которого, находясь в Овстуге, Тютчев бывал неоднократно. Об атмосфере этого народного религиозного праздника писала Д.Ф. Тютчева сестре Анне в августе 1855 года: «Крестьянки были счастливы, как дети. Вечером они все пришли петь и плясать... Они импровизировали песни, сопровождавшие пляски и славившие *рара* и *тата*, да еще в стихах»¹⁰. Накануне того дня, о котором идет речь в письме дочери, Тютчев пишет одно из самых проникновенных стихотворений о народной доле – «Эти бедные селенья...». Близость между произведениями 1855 и 1857 годов очевидна, и не случайно они воспринимаются исследователями как два варианта в разработке одной лирико-философской темы. Такой подход имеет и свои традиции: в уже упоминавшемся некрологе М.П. Погодин писал: «Вот какие прекрасные, трогательные строки посвятил он (Тютчев – *И.Н.*) русскому народу...»¹¹, а далее автор некролога полностью процитировал «Эти бедные селенья...» и «Над этой темною толпой...». Погодин не сопровождает стихи комментариями, не говорит о различиях между ними. Между тем уточнения необходимы.

1855 и 1857 годы относятся к разным историческим эпохам русской жизни. Соответственно, в более раннем произведении Тютчев выступает как апологет христианского смирения, в более позднем – как провозвестник веками чаемого освобождения «меньшой братьи». До нас дошла первая редакция тютчевской пьесы:

Над этой темною толпой
Непробужденного народа
Взойдешь ли ты когда, Свобода,
Блеснет ли луч твой золотой?..

Срам, безобразье, нищета, -
Тут человечество немеет –
Кто ж это все прикрыть сумеет?..
Ты, риза чистая Христа...

Окончательный вариант стихотворения – результат коренной переработки начальной редакции. Полностью, за исключением финального стиха, изменена концовка, и введено важнейшее центральное четверостишие. Перемены не косметические, а концептуального плана. Недооценка этого факта способна привести к опасным искажениям в нашем восприятии стихотворения. Еще К.В. Пигарев указывал, что начальная редакция «с большей резкостью» выражает «бесчеловечие

крепостного права»¹², чем итоговый вариант, но о причинах такого смягчения замечательный исследователь молчит.

В стихотворении «Над этой темною толпой...» звучат два голоса. В первой его части действительно речь идет о народной жизни и судьбе, но во второй заявляет о себе существенно иная тема. Звучание этого второго голоса пронизательно уловил Б.Я. Бухштаб. По мнению исследователя, Тютчев, перерабатывая первоначальный текст, не столько улучшает его, сколько меняет самый замысел произведения: монологически выдержанная антикрепостническая тема замещается темой «душевных страданий интеллигенции»¹³. Но и предложенное истолкование последней строфы далеко не единственно.

Во второй части тютчевского текста отчетливо звучит один из ведущих мотивов в лирике 50-х годов: трагическая участь личности, отчужденной от Бога и стремящейся вернуть полноту жизни в приобщении и/или возвращении к истинной вере. Амплитуда метаний Тютчева от крайнего нигилизма к христианскому смирению и обратно видна по многим стихотворениям. Самодовлеющее *человеческое я* на рубеже 40 – 50-х годов обнаруживает для поэта недостаточность и недостоверность. «Человеческое я, желая зависеть лишь от одного себя, не признавая и не принимая другого закона, кроме собственного изволения, словом, человеческое я, заменяя собой Бога, конечно, не составляет еще ничего нового среди людей; но таковым сделалось самовластье человеческого я, возведенное в политическое и общественное право и стремящееся, в силу этого права, овладеть обществом», - писал Тютчев-публицист в 40-е годы. Тогда же Тютчев-поэт сказал об этом в стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла...»:

И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,

Стоит теперь, и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной.
На самого себя покинут он –
Упразднен ум и мысль осиротела –
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...

Готовность души «к ногам Христа навеки прильнуть», по Тютчеву, является единственной возможностью обрести утраченную опору, преодолеть собственную раздвоенность, превозмочь мучительное сиротство богооставленности в социуме, истории и Вселенной. Размышления на этот счет – в таких шедеврах тютчевской лирики 50-х годов, как «Пошли, Господь, свою отраду...» (1850), «Наш век» (1851), «Памяти В.А. Жуковского» (1852), «О вещая душа моя...» (1855). Данный перечень может быть дополнен и стихотворением «Над этой темною толпой...». Во многих пьесах этого времени мы видим родственные концовки, в которых содержатся либо прямое упоминание о

Христе, либо реминисценции из Нового или Ветхого Завета. Таков, например, финал стихотворения «Наш век», которое вообще очень близко пьесе 1857 года. Не случайно в написанном позднее фактически присутствует автореминисценция: слова «не плоть, а дух растлился в наши дни....» спустя шесть лет отзовутся в строке «растление душ и пустота».

Несмотря на очевидный повод к созданию стихотворения «Над этой темною толпой...», оно не будет верно понято вне широкого контекста русской поэзии 19 века. Причем речь должна идти не только о его связях с некрасовским «Ночь. Успели мы всем насладиться...»¹⁴, но прежде всего о его историко-литературной соотнесенности с образцами пушкинской лирики.

3

Вопрос о месте Пушкина в сознании Тютчева 50 – 60-х годов освещен далеко не полно. Это естественно: последнее двадцатипятилетие жизни поэта (в отличие от эпохи 20 – 30-х), казалось бы, не предоставляет необходимых материалов для его решения, но они все-таки имеются, и их рассмотрение может стать результативным.

В тютчевской лирике этой поры имя Пушкина встречается дважды. Первый раз – в стихотворении «На юбилей князя Петра Андреевича Вяземского» (1861):

Потом мы все, в молитвенном молчанье
Священные поминки сотворим,
Мы сотворим тройное возлиянье
Трем незабвенно-дорогим.

Нет отзыва на голос, их зовущий,
Но в светлый праздник ваших именин
Кому ж они не близки, не присущи –
Жуковский, Пушкин, Карамзин!..

Тональность процитированных строк, их теплота и сердечность сближают юбилейное послание Вяземскому с пушкинскими посланиями, например, со знаменитым «19 октября» 1825 года. В обоих произведениях звучат мотивы дружеского пира, вина, «чаш, подъятых к небесам», благодарных воспоминаний об умерших, расположения Муз и т.п. Так, в «19 октября» Пушкин лаконично сопоставляет себя с Дельвигом:

...Но я любил уже рукоплесканья,
Ты, гордый, пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.

На сходной основе разворачивается и тютчевское сравнение творческой судьбы Вяземского с участием «иных»:

Иных она (Муза – *И.Н.*) лишь на заре лелеет,
Целует шелк их кудрей молодых,

Но ветерок чуть жарче лишь повеет –
И с первым сном она бежит от них.

А далее – непосредственно о Вяземском:

Досужая, она не мимоходом
Пеклась о вас, ласкала, берегла,
Растила ваш талант, и с каждым годом
Любовь ее нежнее все была.

Второй случай прямого упоминания о Пушкине в поздней тютчевской лирике – строфа из стихотворения «Черное море». Оно было написано по поводу расторжения Россией четырнадцатой статьи Парижского мирного договора 1856 года, который ограничивал русские права на военное присутствие в черноморском бассейне. Строфа, нас интересующая, звучит так:

И вот: *свободная стихия*, -
Сказал бы наш поэт родной, -
Шумишь ты, как во дни былые,
И катишь волны голубые,
И блещешь гордою красой.

Строки, выделенные авторским курсивом, - из начала известного пушкинского послания 1825 года. Однако «пушкинское» в процитированной строфе переосмыслено: у старшего поэта – пафос прощания («Прощай, свободная стихия...»), у Тютчева же, напротив, пафос возвращения, встречи с морем после вынужденной разлуки; у Пушкина торжество биографического плана, у Тютчева – переключение темы в план историко-политический. Но важно иное: по утверждению Тютчева, сказанное им мог бы произнести и Пушкин, иначе говоря, младший поэт ощущает себя не просто наследником пушкинской традиции, но как будто говорит от имени Пушкина, хотя и на мгновение, но отождествляет себя с ним.

Приведенные примеры всего лишь частные проявления громадного тютчевского интереса к Пушкину и в последние десятилетия жизни. Да и могло ли быть иначе, если круг общения поэта после его возвращения на родину составили люди, лично и хорошо Пушкина знавшие: Плетнев, Погодин, Жуковский, Вяземский, Горчаков, Чаадаев... Поэт, критик, философ, общественный деятель, дипломат, издатель, они знали Пушкина в разные эпохи его жизни, да и относились к нему по-разному. Именно поэтому из общения с ними Тютчев мог вынести представление о реально сложной, противоречивой личности «незабвенно-дорогого» поэта.

У проблемы есть еще один план. Хотя бы в некоторой степени на Тютчева должны были влиять публикации в русской периодике 50 – 60-х годов, авторы которых размышляли о его творчестве. Наиболее значительные из этих публикаций принадлежали Некрасову (1850) и Тургеневу (1854). В обеих работах бросается в глаза настойчивое стремление связать Тютчева-лирика с Пушкиным и великой поэтической эпохой начала века. Некрасов и Тургенев – представители следующего литературного поколения, их оценки уже суд «читателя... в потомстве»

(Боратынский). Тютчев же отнюдь не был безразличен к будущей судьбе собственного творчества. В этом отношении достаточно вспомнить, например, стихотворение «Михаилу Петровичу Погодину» (1868) или «Нам не дано предугадать...» (1869).

4

Стихотворение «Над этой темною толпой...» связано, как нам представляется, с двумя моментами в духовном становлении Пушкина: с периодом политического радикализма конца 10-х годов, во-первых, и с тяжелейшим кризисом 1828 года, во-вторых. Начало тютчевской пьесы перекликается с заключительной строкой пушкинской «Деревни» (1819). Сравним:

Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный
И Рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством Свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная Заря?
(Пушкин)

и

Над этой темною толпой
Непробужденного народа
Взойдешь ли ты когда, Свобода,
Блеснет ли луч твой золотой?..
(Тютчев)

Аналогия проявляется и в собственно содержательном плане (проблема социального освобождения народа путем реформ), и во множестве формальных совпадений: в синтаксической конструкции (вопрос с оттенком риторики), в метафоре («прекрасная Заря» и «золотой луч»), в общности словаря и т.д. Такое количество перекличек едва ли случайно, скорее оно результат внутренней ориентированности Тютчева на финал «Деревни». Есть и косвенное свидетельство этому: первая редакция тютчевской пьесы еще в большей степени сближается с пушкинским текстом. «Срам, безобразье, нищета» почти автоматически вызывают в памяти центральную часть пушкинского стихотворения: «Но мысль ужасная здесь душу омрачает: Среди цветущих нив и гор Друг человечества печально замечает Везде Невежества убийственный Позор» и т.д. Кстати, и тютчевское «Тут человечество немеет...» тоже созвучно стиху «Друг человечества печально замечает...».

Почти наверняка Тютчев был знаком со списком «Деревни» еще в молодости. При очень большой популярности стихотворения в кругах либеральной молодежи юный Тютчев не мог пройти мимо этого произведения. Во второй половине 50-х, в пору подготовки освободительных реформ, обличительный, антикрепостнический пафос «Деревни» снова становится актуален. Стихотворение впервые полностью публикуется в герценовской «Полярной звезде» за 1856 год. В эту пору Тютчев уже следил за деятельностью Герцена¹⁵ (не забудем, что

в 1865 году, будучи в Париже, он по собственной инициативе дважды встретится с издателем «Колокола» и «Полярной звезды»). Всего лишь через два месяца после создания стихотворения «Над этой темною толпой...» Тютчев напишет официально письмо «О цензуре в России», а весной 1858 будет назначен главой комитета по «цензуре иностранной».

В контексте предреформенной эпохи некоторые стороны пушкинского стихотворения могли быть переосмыслены. В частности – мечты увидеть «Рабство, падшее по манию царя». В конкретной обстановке конца 50-х пушкинская строка воспринималась как сбывающееся социальное пророчество: реформа сверху, обещанная Александром I, обретала реальные очертания с ведома и одобрения Александра II.

В первой строфе Тютчев как будто подхватывает вопрос, венчавший «Деревню». И тут же, в начале второго четверостишия, дает на него оптимистический ответ: «Блеснет твой луч и оживит И сон разгонит, и туманы...». В последней из процитированных строк, может быть, учтено и пушкинское послание «К Чаадаеву» (1818): «...Как сон, как утренний туман...» Тютчев утверждает, что надежды лучшей части русского общества 20-х получают наконец реальное воплощение в конце 50-х.

Однако вторая половина тютчевского стихотворения посвящена принципиально иной проблематике:

Но старые, гнилые раны,
Рубцы насилий и обид,
Растленье душ и пустота,
Что гложет ум и в сердце ноет, -
Кто их излечит, кто прикроет?..
Ты, риза чистая Христа...

Противительный союз после многоточия сигнализирует о вторжении второго голоса, другого мотива: размышлений о судьбе личности в том обществе, которое поставило под сомнение традиционные христианские ценности. Но этот мотив – один из определяющих и в позднем пушкинском творчестве. С ним связаны такие выдающиеся образцы лирики Пушкина, как «Пророк», «Дар напрасный, дар случайный...», «Анчар», «В часы забав и праздной скуки...», «Странник», так называемый «каменноостровский цикл» и др. Последняя строфа тютчевского стихотворения с двумя из перечисленных – «Дар напрасный, дар случайный...» и «В часы забав и праздной скуки...» - соотносится не только типологически, но и конкретно-исторически.

Еще в «Материалах для биографии А.С. Пушкина» Павел Васильевич Анненков писал: «Мысли его становятся тревожны и смутны в это время, и часто возвращается он к самому себе с грустью, упреком и мрачным настроением духа. Стихотворение «Воспоминание» написано 19 мая, «Дар напрасный...» 26 мая, а за ними следовало «Снова тучи надо мною...»¹⁶. В близком ключе размышляет о пушкинском кризисе 1828 года и В.С. Непомятый, утверждая, что в «Даре напрасном...» «начисто отрицается и начисто отвергается не что иное, как... «Пророк»¹⁷. Действительно, соответствия выразительны: в «Пророке» - «Как труп, в

пустыне я лежал И Бога глас ко мне воззвал...»; В «Даре напрасном...» - «Кто меня враждебной властью Из ничтожества воззвал...». Сам Пушкин в письме Е.М. Хитрово (январь 1830 года) охарактеризовал строфы «Дара...» как «скептические куплеты». Как известно, на них последовал ответ митрополита Филарета (Василия Михайловича Дроздова) с призывом вернуться к Христу: «Вспомнись мне, Забвенный мною! Просияй сквозь сумрак дум, - И созиждется Тобою Сердце чисто, светел ум». Узнавший об ответе Пушкин напишет обращенное к Филарету стихотворение «В часы забав и праздной скуки...»:

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.

Твоим огнем душа палима,
Забыла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

Однако здесь ответ не только Филарету, но и себе самому, на собственный мятеж 1828 года. Стихи эти тоже перекликаются с «Пророком»: в обоих случаях посланник Божий преображает жаждущую веры душу, очищает и возвышает ее. Не менее важно и отличие: ветхозаветная коллизия, воплощенная в «Пророке», в тексте 1830 года переведена в автобиографический план, а личная судьба увидена сквозь призму библейских ассоциаций.

Обмен репликами между Пушкиным и Филаретом имел резонанс в литературных кругах Москвы и Петербурга. Был ли об этом эпизоде из пушкинской жизни осведомлен Тютчев? Почти наверняка да. Источником информации мог служить и Вяземский, с которым Тютчев сближается в конце 30-х годов, и Александр Тургенев, знакомый Тютчеву еще по Мюнхену, и, наконец, сам Василий Дроздов. «Два раза я был... у митрополита...»¹⁸ - замечает Тютчев в письме жене от 13 июля 1851 года. А вот развернутая выписка из письма, написанного двумя неделями ранее: «Вчера вечером я был у одной молодой и красивой вдовы, госпожи Небольсиной... Сегодня вечером для разнообразия съездим в гости к митрополиту, а утром съезжу поздравить друга моего Чаадаева – он Петр и, следовательно, сегодня именинник». Посещение Филарета выглядит здесь буднично, заурядно в серии иных светских визитов.

Особое значение имеет тютчевское письмо Эрнестине Федоровне, написанное в августе 1867 года: «Я для отвлечения ездил к Троице на юбилей митрополита Московского... Маленький, хрупкий, усохший до крайних пределов своего физического существа, но со взором, полным жизни и ума, и возвышавшийся, благодаря несокрушимой нравственной силе, над всем происходившим вокруг него... Окруженный поклонением, он был совершенен в своей простоте и естественности и, казалось, принимал все эти почести лишь затем, чтобы передать их кому-то

другому, чьим представителем он случайно оказался»¹⁹. Характеристика 85-летнего Филарета, даваемая здесь Тютчевым, во многом подобна пушкинской, а местами – повторяет ее почти буквально: и упоминанием о «несокрушимой нравственной силе» юбиляра, и указанием на его духовную высоту, и самим восприятием Филарета как «случайного представителя» некой высшей инстанции, вызывающем в памяти пушкинские слова об «арфе серафима».

Драматический конфликт между верой и безверием, столь много определивший в пушкинском мироощущении конца 20-х годов, необыкновенно остро воспринят Тютчевым конца 50-х. С учетом сказанного присмотримся к финалам пушкинского и тютчевского стихотворений: у Пушкина – «Сердце пусто, празден ум...», у Тютчева – «...пустота, Что гложет ум и в сердце ноет...». По существу, десятый стих Тютчева есть отражение десятого же стиха в пушкинской пьесе, ведь старославянское неполногласное *празден* (ум) означает не только «бездеятелен», но и «пуст». Есть и косвенное свидетельство тому, что пушкинские стихи жили в сознании Тютчева на протяжении десятилетий: в письме А.И. Георгиевскому, написанном сразу после похорон Денисьевой, Тютчев скажет: «Сердце пусто – мозг изнеможен». Трагедия отчуждения личности от Бога, воплощенная в тютчевской пьесе 1857 года, была угадана и мучительно пережита в пушкинских стихах конца 20 – 30-х годов. Тютчев написал о «старых, гнилых ранах», имея в виду общественную жизнь в России середины 19 века; но и этот мотив уже встречается в пушкинском ответе Филарету: «Я лил потоки слез нежданных, И ранам совести моей Твоих речей благоуханных Отраден чистый был елей!» Другое дело, что двенадцать строк Пушкина представляют момент его частной жизни, чурающейся какой бы то ни было публичности; согласно же Тютчеву, кризис веры охватил весь современный ему мир. И на вопрос о путях выхода человека из духовных тупиков и кризисов оба поэта отвечают одинаково: возвращение к Христу.

Таким образом, стихотворение «Над этой темною толпой...» обращено не только к исторической ситуации второй половины 50-х годов, но как будто «спроецировано» на судьбу Пушкина. В нем осмыслен путь, пройденный величайшим поэтом России: от радикальной проповеди политических свобод в молодости через трагедию усомнившегося духа к обретению смысла существования в глубокой и целительной вере, в традиционной христианской этике. Более того, этот путь понят зрелым Тютчевым как некий универсальный закон, всеобъемлющая формула развития русского самосознания.

Примечания

1. Ф.И. Тютчев. Литературное наследство, т. 97, кн. 2. – М., 1989, с. 25.
2. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2. – М., 1984, с. 228.
3. Там же, с. 192.

4. Там же, с. 251.
5. Цит. по: Ф.И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма в 6-ти томах, т. 3, с. 208.
6. «Когда же приходится видеть то, что делается, или, вернее, не делается здесь, - всю эту слабость мер ввиду абсолютно реальных затруднений, - невозможно при наличии такой явной нерадивости правительства... не поддаться самым серьезным опасениям», - писал Тютчев жене 5 июня 1858 года. – Там же, с. 253.
7. Ф.И. Тютчев. Литературное наследство, т.97, кн. 2, с. 322.
8. Там же, с. 12.
9. Там же, с.13.
10. Там же, с. 273.
11. Там же, с. 25.
12. К.В. Пигарев. Ф.И. Тютчев и его время. – М., 1978, с. 268.
13. Б.Я. Бухштаб. Русские поэты. – Л., 1970, с. 51.
14. Н.Н. Скатов. Литературные очерки. – М., 1985, с. 262.
15. В уже упомянутом «Письме о цензуре» читаем: «До сих пор, когда речь заходит о русской печати за границей, имеется в виду, как правило, лишь издание Герцена. Какое значение имеет Герцен для России? Кто его читает? Случайно ли его социалистические утопии и революционные происки привлекают к себе внимание? <...> И как же скрыть от себя, что его сила и влияние определяются в нашем представлении свободными прениями, пусть и на предосудительных основаниях... на основаниях ненависти и пристрастия, но тем не менее достаточно свободных... для включения в состязание и других мнений, более продуманных и умеренных, а отчасти и вовсе разумных». – Ф.И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма в 6-ти томах, т. 3, с. 210 – 211.
16. П.В. Анненков. Материалы для биографии А.С. Пушкина. – М., 1984, с. 194.
17. В.С. Непомнящий. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. – М., 1987, с. 438.
18. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2, с. 155.
19. Цит. по: Ф.И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма в 6-ти томах, т. 6. – М., 2004, с. 249 – 250.

Тютчевская мозаика

1. О «фонетическом мышлении» Тютчева

В одной из давних уже работ С.Т. Ваймана есть замечание о «фонетическом мышлении» Тютчева. Действительно, внимание поэта к звуку настолько поразительно, что невольно вспоминается философско-поэтическое завещание А. Блока – статья «О назначении поэта». Вообще говоря, немало тютчевских текстов непосредственно обращены к музыкальным мотивам: уже «Проблеск», первое, по мнению исследователей, подлинно самобытное произведение поэта, начинается со знаменательных строк: «Слышал ли в сумраке глубоком Воздушной арфы легкий звон...» Впоследствии образ «воздушной арфы» войдет и в иные тексты («Арфа скальда», «САСНЕ - САСНЕ»). Тютчев ощущал мир как оркестр и/или хор. Причем диапазон звучаний у него очень велик: от «глухих» стенаний времени и воя ночного ветра до «поющих» волн, рек, деревьев, до «чудного еженочного гула» небесных сфер.

Изучение тютчевского языка неотделимо от самого пристального внимания к вопросам, которые связаны с областью звучания стиха. В *этой* лирике задействован едва ли не весь арсенал «фонетических» приемов - от простейших имитаций до сложных и тонких оркестровок. Примерам, как говорится, несть числа. Вот поэт передает шершавый шорох воды, ветра и талого снега в мартовский день:

Зима еще хлопочет
И на Весну ворчит.
Та ей в глаза хохочет
И пуще лишь шумит.

Скопление шипящих в этой строфе (*ч, щ, ш*) представляет собой образцовый пример звукоподражания. Думаю, по крайней мере не менее выразительный, чем кочующее по словарям и справочникам есенинское «Свищет ветер, серебряный ветер В шелковом шелесте снежного шума...». При этом у Тютчева соблюдена мера, в отличие, скажем, от нарочитой, «рукотворной» фонетики Бальмонта и его подражателей и последователей.

Работа Тютчева над стихом также нередко шла в направлении поисков большей звуковой точности и интенсивности. Об этом свидетельствует, скажем, сличение двух редакций знаменитой «Весенней грозы». Сначала напомним вариант конца 20-х годов:

Люблю грозу в начале мая:
Как весело весенний гром
Из края до другого края
Грохочет в небе голубом!

А вот – вариант окончательный, известный со школьной скамьи:

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

В кругу изменений, очевидных в сфере лексики и синтаксиса, а также затрагивающих степень тропеизации строфы, оказываются и смещения в звуковом рисунке: аллитерация на *в, с* (весело - весенний) исчезла, зато усилилось влияние *р* (первый). Однако и слово *весело* автором не забыто: оно перешло в третью строфу и через созвучие *весело* (вместо *радостно*) и *ветренная* скрепило пейзажную часть миниатюры с мифологической концовкой:

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

Вот другой, не менее показательный случай ювелирной тютчевской работы над «грозовой» оркестровкой – стихотворение «Не остывшая от зною...». В начале первого пятистишия – нагнетание глухих *с, т, к* и бокового сонорного *л*: «Не остывшая от зною, Ночь июльская блистала... И над тусклою землею...». В четвертой и пятой строках – заметный сдвиг: появляются *г, з* и *р*, то есть звуки, составляющие фонетическую ткань, или, если угодно, звуковую «плоть» слова *гроза*: «... Небо, полное грозою, Все в зарницах трепетало...». Во втором же пятистишии эти звуки уже полностью доминируют:

Словно тяжкие ресницы
Подымались над землею,
И сквозь беглые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загорались порою...

Состояние предгрозя здесь как будто растворено в самом звучании тютчевской строфы.

Слово Тютчева может быть удивительно музыкально. Примеров тютчевской эвфонии великое множество. Один из них – из стихотворения «Арфа скальда»: мотив музыки, заявленный уже самим названием, получает удивительное развитие в художественной ткани произведения:

О арфа скальда! Долго ты спала
В тени, в пыли забытого угла;
Но лишь луны, очаровавшей мглу,
Лазурный свет блеснул в твоём углу,
Вдруг чудный звон затрепетал в струне,
Как бред души, встревоженной во сне.

Два состояния арфы – до и во время лунного света – противопоставлены друг другу не только лексически и синтаксически, но и с помощью фонетики. Аллитерация на плавный, мелодичный *л* сменяется аллитерацией на *с, т, р, д*.

Порою Тютчев демонстрирует просто чудеса жонглирования словом. Вот образец роскошной инструментовки, запечатлевающей игровую ситуацию из стихотворения «САСНЕ - САСНЕ» («Игра в прятки»). Во французском варианте названия элементы дублируют друг друга. В стихах же – воссоздание этой игровой ситуации средствами звуковой организации строки:

Полуденный луч задремал на полу...

Правый и левый края зеркальны. Но эти *п* и *л* не останутся без внимания и в дальнейшем: «Как *пляшут пылинки* в *полдневных лучах...*». А следом – *пламень, упоенье, полно...*

Наряду с мелодическими построениями, восходящими к школе гармонической точности Жуковского и Батюшкова, Тютчевым был глубоко освоен и опыт державинской фонетики. Правда, у него не встретишь столь неблагозвучных стыков и зияний, которые в избытке присутствуют в барочной лирике Державина. Однако и тютчевское слово организуется не только на принципах элегической кантилены. Вот начальные строки знаменитого «Цицерона»:

Оратор римский говорил

Средь бурь гражданских и тревоги...

Здесь прежде всего за счет сквозного *р* звучание напоминает о торжественной и грозной, прокурорской, латыни.

В целом фонетическое мышление Тютчева уместно определить как «здоровое». Поэт не соблазняется внешними эффектами, не увлекается болезненными крайностями, но опирается на звучащую стихию национальной речи во всей ее полноте и мощи.

2. Немного об акцентировке

Вопросы, связанные с поэтической акцентологией, обычно находятся на периферии внимания тютчеведов. Преимущественно внимание к ним сосредоточено на стихотворении «*Silentium!*», что понятно: в зависимости от того или иного решения акцентологических проблем одно из программных произведений тютчевской лирики воспринимается или как полиритмическая композиция, в рамках которой взаимодействуют двусложные и трехсложные размеры, или как моноритмическая, написанная традиционным для эпохи четырехстопным ямбом. Иначе говоря, частный и узкий вопрос об ударениях (заходят или заходят, звезды или звезды) влияет на весь ритмико-интонационный строй произведения, на его тональность.

Между тем не только «*Silentium!*» обращает на себя внимание в связи с данной проблематикой. Любопытную возможность двух прочтений предлагает и последнее четверостишие стихотворения начала 30-х годов «Поток сгустился и тускнеет...». Напомню его:

Но подо льдистою корой

Еще есть жизнь, еще есть ропот –

И внятно слышится порой

Ключа таинственного ропот.

При традиционной интонировке логическое ударение падает на глагол присутствия *есть*: *есть* жизнь, *есть* ропот... Он акцентирован еще и своей позицией в стихе: в условиях четырехстопного ямба выделенные третий и седьмой слоги являют собой выразительнейший пример спондея. В этом случае смысл аллегорического финала прочитывается приблизительно так: беспощадное время, казалось бы, сковывает всемогущим «хладом бытия» лучшие, высокие порывы романтической души, однако под «ледяной корою» трудного, трагического опыта все-таки еще сохраняется живое начало, еще слышится беспокойная речь «таинственного ключа».

Такая трактовка, где образ ключа рассматривается как знак неисчерпаемой внутренней жизни личности, перекликается со стихотворением «*Silentium!*» («Взрывая, возмутишь ключи, Питайся ими – и молчи...») и вполне правомерна. Между тем при иной акцентировке четырнадцатого стиха проявляются немаловажные дополнительные оттенки. Логическое ударение в этом случае падает на слово *еще*, спондей же уходит:

Еще есть жизнь, *еще* есть ропот...

Выделяя *еще* и снимая ударение с соседнего глагола, этот акцентологический вариант усиливает смысловое напряжение строки. *Еще* начинает утрачивать привычное наречное значение и обретает признаки местоимения: *другая* (иная) жизнь, *другой* (иной) ропот. Так моделируется сердцевинная для романтизма дуалистическая картина бытия. Намеченное в первой части противопоставление внешних объектов: потока и ключа, статического и динамического – в этом случае не только находит во второй половине подтверждение и развитие. Это противопоставление, опрокинутое в пространство человеческой души, активно участвует в формировании романтического двоемирия. В громадной важности для Тютчева проблематики такого рода сомневаться не приходится.

3. О полиритмичности стихотворения «Сон на море»

В лирике Тютчева есть несколько произведений, которые уместно назвать полиритмическими: «Весеннее успокоение», «Последняя любовь». Многие исследователи причисляют к данному ряду и «*Silentium!*». Особое место в нем занимает пьеса середины 30-х годов «Сон на море». В ней взаимодействуют все три известных русской силлабо-тонике трехсложных размера:

И море, и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликались ветры и пели валы.
Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшебном-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой.
В лучах огневицы развил он свой мир –
Земля зеленела, светился эфир,
Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,
И сонмы кипели безмолвной толпы.
Я много узнал мне неведомых лиц,
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,
По высям творенья, как бог, я шагал,
И мир подо мною недвижимый сиял.
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
Мне слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалась пена ревущих валов.

Как видим, из двадцати двух стихов один (третий) дактилический, четыре анапестических, остальные же семнадцать представляют собой четырехстопный амфибрахий. Такая свобода в обращении с метром была настолько непривычна для консервативного читательского сознания в 30 – 40-е годы 19 века, что воспринималась как непростительная и вопиющая небрежность. Отсюда, по-видимому, и стремление «выпрямить», выровнять тютчевский текст, особенно явно выразившееся в варианте из «сушковской» тетради.

Между тем, конечно же, роль ритмических перебоев и сдвигов в стихотворении Тютчева весьма значительна. Дело не только в самоочевидном, в том, что метрические колебания замечательно передают неустойчивость, зыбкость ощущений человека, оказавшегося во время морской бури на корабле. Суть дела глубже и интереснее.

В стихотворении, несмотря на редкую для Тютчева астрофическую структуру, отчетливо выделяются три части. Они неравны по объему: в первой восемь строк, в центральной – десять, кода состоит из четырех. Отступления от основного метра (амфибрахия) приходится на границы частей. Вот демаркационная линия между первой и второй частями: «Но над хаосом звуков носился мой сон»; а вот – между второй и третьей: «Но все грезы насквозь, как волшебника вой...». В обоих случаях мы наблюдаем вторжение в текст анапеста (в какой-то степени и дактилическая строка маркирует границу между экспозицией и началом «основной» части). Композиционная роль «чужих» строк еще более возрастает в тексте, не разбитом на строфы.

Центральная часть «Сна на море» в содержательном плане очевидно противопоставлена как началу, так и концовке пьесы. Антитеза разворачивается сразу по нескольким линиям:

1. Динамика и статика: мир, запечатлеваемый в первой и третьей частях, представлен как мир движущийся (море, буря, волны и т.д.); напротив, мир сна (видения) прямо назван «недвижным». Вполне логично поэтому, что ритмические колебания отсутствуют именно в этой, центральной части произведения, тогда как в иных частях амфибрахий подвергается атакам то со стороны дактиля, то со стороны анапеста.

2. В центральной части пьесы наблюдается тотальное превосходство цвета и света над звуком, зрительных образов над слуховыми. Мир сна живописен и, если угодно, архитектурен («лабиринфы, чертоги, столпы»). С этим связано и такое количество элементов с семантикой цвета и/или света. Сон назван болезненно-ярким, что поддерживается и «лучами огневицы», и «зеленеющей» землей, и «светящимся» эфиром. Вполне закономерно, что эта часть «Сна на море» завершается указанием на «сияние» недвижимого мира.

С другой стороны, оркестровка «видения» сведена к минимуму: не случайно появление эпитетов «волшебной-немой» (сон) и «безмолвная» (толпа).

3. Все иначе в частях контрастирующих: в мире реальности решающее внимание уделено именно полифонии бытия («звучали скалы», «окликались ветры» и т.д., а в концовке – «вой волшебника» и «грохот пучины морской»). В противовес этому многоголосью цвето- и светоэффекты в первой и третьей частях практически отсутствуют. В итоге оформляется, пожалуй, ключевая оппозиция пьесы: гремящая тьма, звуковой хаос реальности, а с другой стороны - безмолвный, немой мир гармонических видений.

Было бы поспешным увидеть в этой оппозиции стандартный пример романтического двоемирия, напротив, перед нами один из первых подступов Тютчева к специфической проблеме «как бы двойного бытия», иными словами, бытия, лишь кажущегося двойным. Об этом финал:

Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
Мне слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалась пена ревущих валов.

Два мира оказываются принципиально проницаемы друг для друга, между ними непрерывно осуществляется – через человека и в силу двойственности его природы – процесс диффузии. В этом смысле метрическая неоднородность тютчевского текста проявляет еще одну, ранее не указанную функцию. Располагаясь в пограничных зонах, соседствуя и пересекаясь с господствующим амфибрахией, анапестические строки начинают играть роль своего рода агентов, проводящих мысль о единстве бытия. Они одновременно фиксируют как момент неслиянности двух миров, так и момент их нераздельности.

Кажется, что от тютчевского «насквозь» идет прямая дорога к программной пастернаковской строфе:

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет,
Пройду, как образ входит в образ,
И как предмет сечет предмет.

Понимание действительности, выраженное у Пастернака строкой «Существования ткань сквозная», уже было угадано и охарактеризовано в девятнадцатом веке, и может быть, в первую очередь – в поэзии Тютчева.

4. Анти-Лейбниц?

Итак, по Тютчеву, мир не только един, но и пронцаем. Может быть, нужно скорректировать: один из фундаментальных вопросов, волнующих поэта, - это именно вопрос о возможности или невозможности взаимопроникновения разных, а то и полярных начал: внешнего и внутреннего, природы и человека, души и мира, молчания и слова... Думаю, что философской проблематикой своей лирики Тютчев обязан не только Шеллингу и Шопенгауэру, но и Лейбницу, который, в частности, писал: «...пронцаемость противоречит природе. Предположение это разумно, но опыт показывает, что в вопросе о различиях оно не обязательно для нас. Мы наблюдаем, например, взаимное проникновение двух теней или двух световых лучей, и мы могли бы сочинить себе воображаемый мир, где тела обладали бы тем же свойством». Вообще проблематика лейбницеvской «Монадологии» должна была интересовать Тютчева. В его лирике встречаются формулы, на первый взгляд взаимоисключающие: с одной стороны, знаменитые роковые вопросы:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
«Silentium!», 1830

И – неутешительный в своей безапелляционности вывод: «Мысль изреченная есть ложь». Иначе говоря, человек здесь представлен именно в качестве «монады», у которой, по словам Лейбница, «нет окон». С другой стороны, причем в те же 30-е годы, Тютчев выдвинет, казалось бы, принципиально иную формулу: «Все во мне, и я во всем!..» Но и эта формула может восходить к известному замечанию Лейбница о том, что любая монада способна отражать весь мир и быть «зеркалом вселенной». О том, что строка из стихотворения середины 30-х «Тени сизые смесились...» не была забыта Тютчевым и через десятилетия, свидетельствует и формула-дублер (внешне сходная, но по существу глубоко отличная) из пьесы середины 50-х годов, входящей в «денисьевский» цикл, «Пламя рдеет, пламя пышет...»:

Лишь одно я живо чую:
Ты со мной и вся во мне.

Дополнительные соображения по этому поводу касаются восприятия Тютчевым двух стихий – воды (влаги) и огня (дыма). Эти стихии – важнейшие для поэта. Вода – любимейшая, огонь – враждебная. Об этом немало писалось в тютчеведении, в частности Б.М. Козыревым в его «Письмах о Тютчеве». Примеров, подтверждающих этот тезис, множество: от безотрадного, апокалиптического ландшафта из стихотворения «Безумие» (1830) до вполне конкретной картины горящего леса из пьесы 1868 года «Пожары»:

Пред стихийной вражьей силой
Молча, руки опустя,
Человек стоит уныло –
Беспомощное дитя.

Стоит заметить, что если отношение поэта к стихии огня и дыма однозначно отрицательно, если проявления знойного дня прямо названы в одном из стихотворений «дикими» и «ненавистными», то производная от огня, смежная с ним стихия света, как правило, Тютчевым приветствуется.

В связи с принципом проницаемости следует обратить внимание на целый ряд оксюморонных сочетаний, в которых вода (влага) наделяется атрибутами пламени и, наоборот, огонь – свойствами воды. Так, в миниатюре «Фонтан» читаем:

...Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.

А чуть ниже водяная струя фонтана будет названа «пылью огнецветной».

Этот пример далеко не единичен. То Тютчев упомянет о «струе» «синей молнии», то скажет о «брызнувшем» молниевидном луче солнца, то воскликнет: «Смотри, как роща зеленеет, Палящим солнцем облита...». И опять: «Вдруг солнца луч приветный Войдет украдкой к нам И брызнет огнецветной Струею по стенам». И еще: «...И по младенческим ланитам Струились капли огневые...» Конечно же, само обилие метафор такого рода свидетельствует об их неслучайности: за ними – особое, «анти-лейбницевское» видение и понимание мира, оспаривание версии о его «монадической» структуре.

5. Об анафоричности Тютчева

Мир для Тютчева иерархичен, а следовательно, организован «вертикально». Отсюда – и безусловное пристрастие поэта к анафоре. В тютчевской лирике можно встретить анафоры на любой вкус. Прежде всего, конечно, традиционные лексические:

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

«MAL'ARIA», 1830

Или – в «Полдне»:

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

С другой стороны, у Тютчева часто встречаются и анафоры синтаксические, например, в стихотворении «Я помню время золотое...»:

Я помню время золотое,
Я помню сердцу милый край...

Замечательный пример так называемой строфической анафоры явлен в стихотворении «Восток белел. Ладья катилась...»:

Восток белел. Ладья катилась,
Ветрило весело звучало, -
Как опрокинутое небо,
Под нами море трепетало...

Восток алел. Она молилась,
С чела откинув покрывало, -
Дышала на устах молитва,
Во взорах небо ликовало...

Восток вспылал. Она склонилась,
Блестящая поникла выя, -
И по младенческим ланитам
Струились капли огневые...

Итак, три строфы. В зачине каждой – слово «восток»: восток белел, восток алел, восток вспылал. На фоне системного анафорического повтора по-особому явственно выступает как движение астрономического времени (от слабого, едва зарождающегося рассвета до вырвавшейся на волю стихии солнечного блеска), так и движение человеческого чувства (от робеющего трепета до пылкой страсти). Заметим, что система повторов, идущих по всем трем строфам, не ограничивается единоначатием. Она затрагивает и уровень синтаксиса и пунктуации: скажем, на переломе каждой из строф Тютчев использует сочетание запятой и тире; каждое четверостишие начинается с двусоставного нераспространенного предложения; на конце каждого – фигура умолчания, подчеркиваемая многоточием. Кроме того, отсутствие рифмовки в нечетных строках Тютчев компенсирует сквозным созвучием - «катилась», «молилась», «склонилась» и богатством иных рифменных пар (покрывало – ликовало, выя – огневые). Да и пара *склонилась – ланитам*, которая в первой половине 19 века, конечно же, не воспринималась как рифма, во второй половине века двадцатого вполне могла бы претендовать на эту роль.

Есть в тютчевской лирике и примеры звуковой анафоры. Так, в миниатюре «Под дыханьем непогоды...» поэт совмещает звуковую

анафору с синтаксическим параллелизмом: «*Сыплет* искры золотые, *Сеет* розы огневые И уносит их поток». Или – еще более показательное:

День – сей блистательный покров –
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов.

«День и ночь», 1839

Некоторые из звуковых анафор Тютчева просто просятся в теоретико-литературные справочники. Вот пример из стихотворения «Вновь твои я вижу очи...»:

Сновиденьем безобразным
Скрылся север роковой,
Сводом легким и прекрасным
Светит небо надо мной.
Снова жадными очами
Свет живительный я пью
И под чистыми лучами
Край волшебный узнаю.

Как видим, последовательно проведенная звуковая анафора захватывает участок текста объемом в шесть (!) стихов.

Пристрастие Тютчева к анафоре настолько велико, что в целом ряде строф поэт использует как бы анафорическое удвоение. Такова концовка стихотворения «Еще земли печален вид...»:

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

То же самое видим и в последней строфе знаменитого послания «Я встретил вас...», и в начальной – стихотворения «Эти бедные селенья...», наконец, на этом же приеме анафорического удвоения построено и заключительное четверостишие пьесы «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»:

Завтра день молитвы и печали,
Завтра память рокового дня...
Ангел мой, где б души ни витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Понятно, что анафорический повтор весьма распространен в лирической поэзии, и все-таки исключительное внимание Тютчева к этому приему вызывает специальный интерес. Наряду с иными средствами системного повтора – метром, рифмой, полисиндетонами, акромонограммами и т.п. – анафора служит задаче структуризации не только текста, но и мира. В этом плане интересно отметить внимание Тютчева к «горизонтальной» сфере: им часто используются внутренние рифмы («Но ты, мой бедный, бледный цвет...»; «...Я понял, кто скрылся, зарылся в цветах...» и т.п.). Особо стоит отметить пристрастие Тютчева к лексическому повтору слова в границах одного стиха: «...Мир, мир тебе,

о тень поэта...»; «...Но с кровью в жилах, знойной кровью...»; «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...»; «...Там, там, на рубеже земли...»; «Не верь, не верь поэту, дева...»; «...Туда, туда, на теплый Юг...»; «Сияй, сияй, прощальный свет...»; «Помедли, помедли, вечерний день, Продлись, продлись, очарование...». Примеры такого рода без труда и кратко умножаются. Вся взлелеянная Тютчевым поэтика повторов на площадке лирической миниатюры была призвана максимально укреплять и утверждать как «вертикальные», так и «горизонтальные» связи между элементами и в этом отношении создавать эффект неразрушимости текста, тем самым противостоя безобразию «хаоса» и энтропии «бездны».

6. О проблемах строфики

Юрий Тынянов первым охарактеризовал такой феномен тютчевской лирики, как ее фрагментарность. Сказав о жанровой форме фрагмента, связав это явление с тютчевским «дилетантизмом», Тынянов осуществил настоящий прорыв в науке о Тютчеве. Между тем при несомненном тяготении поэта к фрагментаризации и циклизации не следует этот фактор абсолютизировать, не следует преувеличивать его значение. Тяготению к фрагменту в тютчевском мире противостоит иная тенденция: «отдельности», цельнооформленности каждого стихотворения. В этом плане показательно, что у Тютчева мы не найдем фрагментарных концовок, подобных пушкинскому «Но если...». На это обстоятельство указал в свое время М.М. Гиршман. Даже многоточия, любимые поэтом, обычно не сигнализируют о недоговоренности, а скорее – о принципиальной «невыразимости» самого процесса жизни.

Особое место в связи с тягой Тютчева оформить, «закруглить» высказывание занимает его стремление к делению текста на строфы, если угодно, «стансовое» мышление. У поэта почти нет астрофических конструкций. Если исключить некоторые ранние, еще ученические опыты («На Новый год», «Урания») и стихотворения, написанные уже в пору предсмертной болезни («Бессонница», «Бывают роковые дни...»), в оригинальной лирике 20-х – начала 70-х миниатюры, не оформленные строфически, встречаются крайне редко. Они действительно наперечет: «Сон на море», «Осенний вечер», «Все бешеной буря...», еще несколько. Стремление к строфичности, между прочим, характеризуется и почти полным отсутствием в тютчевской поэзии межстрофных переносов. Вот один из крайне немногочисленных случаев такого переноса, из позднего стихотворения «Памяти М.К. Политковской»:

О, если в страшном раздвоенье,
В котором жить нам суждено,
Еще одно есть откровенье,
Есть уцелевшее звено

С великой тайною загробной,
Так это – видим, верим мы –

Исход души, тебе подобной,
Ее исход из нашей тьмы.

Между тем тютчевская строфика весьма разнообразна и даже прихотлива. Достаточно вспомнить, например, уникальное для русской поэзии десятистрочное построение в стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...», напоминающее о необычайно сложных строфах в рыцарской поэзии средневековья.

В ряде случаев Тютчев использует средство, которое можно было бы обозначить как нарушение гармонического равновесия внутри строфы. Примером тому может служить стихотворение «Листья»(1830). Оно построено чрезвычайно изобретательно и непривычно для лирики той поры. Во-первых, Тютчев обращается к двустопному амфибрахию – размеру, крайне редкому и для более поздних времен. (На память приходит, пожалуй, лишь лермонтовское «Есть речи – значение...», но оно было написано позднее.)

Во-вторых, разбив текст на четыре восьмистишия, поэт отказывается от сквозной рифмовки. В каждой строфе имеется четверостишие, в котором нечетные строки не рифмуются, тогда как другая половина строфы скреплена традиционной перекрестной рифмой. Схема, следовательно, такова: *ababcded*. Этой схеме соответствуют первые три восьмистишия, в которых заключена, так сказать, констатирующая часть. (Между прочим, эта строфа будет повторена Тютчевым и в стихотворении 1855 года «Пламя рдеет, пламя пышет...».) В финальном же, построенном как заклинание, обращенное к «буйным ветрам», Тютчев предлагает обратный порядок, соответствующий схеме: *abcbdede*:

О буйные ветры,
Скорее, скорей!
Скорей нас сорвите
С докучных ветвей!
Сорвите, умчите,
Мы ждать не хотим...
Летите, летите!
Мы с вами летим!

Таким образом, в границах каждого восьмистишия сосуществуют две структуры. При этом, с одной стороны, нарушается рифменное ожидание, а с другой – нарушается и ожидание отсутствия рифмы. В итоге формируется эффект маятника, колебательного движения: структура каждого восьмистишия оказывается неустойчивой, несбалансированной, изнутри дестабилизированной. Может быть, такое построение понадобилось Тютчеву как раз для того, чтобы максимально точно воспроизвести в самой строфике мотив неустойчивости, зыбкости, недолговечности осенних листьев, готовых вот-вот оторваться от «докучных ветвей».

Еще один выразительный пример нарушенного равновесия внутри строфы представлен в стихотворении 1848 года «Море и утес». Оставим в стороне социально-политические аллегории, связанные с тютчевским

текстом (они давно выяснены). Обратимся непосредственно к строфической структуре.

Стихотворение состоит из четырех строф, в каждой – по девять стихов. Каждая из строф организована по схеме 4+5, иначе говоря, в ней присутствует неравновесность, несбалансированность. Композиция всего текста построена по законам симметрии: первая и последняя строфы монотемны; в первой дана картина взбешенного, бушующего моря, в последней, напротив, экспонирован образ могучего, «гигантского» утеса, олицетворяющего имперскую мощь России:

Стой же ты, утес могучий!
Обожди лишь час, другой –
Надоест волне гремячей
Воевать с твоей пятой...
Утомясь потехой злою,
Присмирееет вновь она –
И без вою, и без бою,
Под гигантскою пятою
Вновь уляжется волна...

Центральные строфы стихотворения «Море и утес» тоже построены однотипно: в обоих случаях граница между начальным четверостишием и конечным пятистишием подчеркнута противительным союзом *но*, причем начало строфы рисует картину наступающих, атакующих волн, а концовка – образ утеса, «громадного гранита», «неизменного» камня:

Волн неистовым прибоем
Беспрерывно вал морской
С ревом, свистом, визгом, воем
Бьет в утес береговой, -
Но, спокойный и надменный,
Дурью волн не обуян,
Неподвижный, неизменный,
Мирозданью современный,
Ты стоишь, наш великан!

(Попутно замечу, насколько велика близость тютчевского текста и в мотивной сфере, и в словаре, и в ритмико-интонационном отношении пушкинским «Бесам»: «Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине, Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне».)

Глубоко содержательно само построение тютчевских девятистиший, где начало строфы даже в количественном отношении «уступает» ее второй части.

7. Еще раз о Тютчеве - «мифотворце»

Есть у Тютчева стихотворение, нечасто пробуждающее специальный исследовательский интерес: миниатюра 1830 года «Конь морской». Напомню его:

О рьяный конь, о конь морской,

С бледно-зеленой гривой,
То смирный, ласково-ручной,
То бешено-игривый!
Ты буйным вихрем вскормлен был
В широком божьем поле;
Тебя он прядать научил,
Играть, скакать по воле!

Люблю тебя, когда стремглав,
В своей надменной силе,
Густую гриву растрепав,
И весь в пару и мыле,
К берегам направив бурный бег,
С веселым ржаньем мчишься,
Копыта кинешь в звонкий брег
И – в брызги разлетишься!..

Пьеса эта заслуживает внимания по многим причинам. По-мальчишески озорная, яркая, праздничная, она сродни какой-то волшебной сказке, сжатой до объема двух восьмистиший. В ее основе – так называемый локальный образ (локальный прием): последовательно проведено зооморфное сравнение морской волны с таинственным морским конем. В этом отношении стихотворение Тютчева может служить образцом, хрестоматийным примером разработки локального образа в русской лирике 19 века. Метафора, обозначенная уже заглавием, с железной логикой и одновременно с удивительным изяществом и свободой разворачивается на протяжении всего текста. Ни на мгновение читатель не забывает о центральном сопоставлении: «конь» – следовательно, «бледно-зеленая» и «густая» грива, следовательно, «копыта», «бурный бег», «веселое ржанье», следовательно, – «прядает», «играет» и «скачет». Цепочка соответствующих сигналов не разрывается до самого конца. По существу, нам рассказана история бытия морской волны-коня – с момента ее рождения («Ты буйным вихрем вскормлен был В широком божьем поле...») до момента гибели и исчезновения при соприкосновении с чуждой стихией земли («...Копыта кинешь в звонкий брег И – в брызги разлетишься!..»). Попутно замечу, как виртуозен Тютчев в инструментовке последнего четверостишия: звуковой комплекс б, г, р, з призван передать особую, праздничную симфоничность концовки.

Между тем упоминание в связи с «Конем морским» о волшебной сказке требует уточнения: эта миниатюра скорее восходит к предку волшебной сказки – к мифу. Кажется, комментаторами тютчевского текста была упущена возможность истолковать генезис центрального образа через прямую параллель с древнейшими античными зооморфными представлениями о Посейдоне. Образ этого бога – владыки подводного мира – на раннем этапе своего становления, как указывают мифологи, ассоциировался с образами морского коня и/или быка. Если принять

правомочность предлагаемой версии, то стихотворение «Конь морской», во-первых, получает дополнительную культурологическую перспективу, а кроме того, обретает еще одно подтверждение тезис о Тютчеве как о поэте - «мифотворце».

Любопытна возможность еще одной параллели: между миниатюрой Тютчева и экспериментальным текстом Иннокентия Анненского «DECRESCENDO» («Ослабеваая»). В последнем также речь идет о движении океанского/морского вала к берегу, о его, вала, рождении, росте и иссякновении:

Из тучи с тучей в безумном споре
Родится шквал, -
Под ним зыбучий в пустынном море
Вскипает вал.

Он полон страсти, Он мчится гневный,
Грозя брегам.
А вслед из пастей за ним стозевный
И рев и гам...

То, как железный, он канет в бездны
И роет муть,
То, бык могучий, нацелит тучи
Хвостом хлестнуть...

Но ближе... ближе, и вал уж ниже,
Не стало сил,
К ладье воздушной хребет воздушный
Он наклонил.

И вот чуть плещет, кружа осадок,
А гнев иссяк...
Песок так мягок, припек так гладок:
Плесни – и ляг!

У Анненского, как и у Тютчева, ощутима связь с мифом, причем, вероятно, автор «DECRESCENDO» обращается к тому же кругу древних представлений о Посейдоне. Однако он сравнивает морской вал уже не с конем, а, согласно иной версии мифа, с быком. Подобно Тютчеву, Анненский опирается на развитие локального образа: «бык могучий» - «пасти» - «рев» - «хвост» - «хребет». Конечно, образ Посейдона в позднем тексте эмоционально отличается от близкого образа в тексте 1830 года. Особенно выразительно отличие в концовках стихотворений: у Тютчева динамический образ морской волны сохранен до самого конца («...разлетишься!..»). У Анненского же в финале дана погашенная, исчерпанная динамика.

Может быть, не будет неоправданно смелым предположение, что опыт старшего поэта, пусть и в полемических целях, был учтен крупнейшим лириком «серебряного» века.

P.S. Прекрасно осознавая, насколько наивны и предосудительны оценки типа «лучше – хуже» в разговоре о нашей классике, все же рискну сказать, что у Тютчева – «лучше». Его стихотворение привлекает первородством, раскрепощенностью и даже некоторой творческой «небрежностью», миф о морском коне как будто рождается на наших глазах. У Анненского же, несмотря на мастерское проведение через весь текст и на всех уровнях (от фоники до характеристики художественного пространства) приема нисходящей градации, чувствуется заданность, схема. Это, в свою очередь, перекрывает возможность проявления непосредственного лирического чувства.

8. *Есть и нет* в стихотворении «Есть и в моем страдальческом застое...»

Тютчев любит глагол *есть* – глагол присутствия, утверждающегося наличного бытия. Нередко это слово вводится им уже в зачин стихотворения: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...», «Есть в светлости осенних вечеров...», «Есть близнецы...», «Две силы есть – две роковые силы...» и др. В этом ряду находится и стихотворение-молитва «Есть и в моем страдальческом застое...». Оно было написано в марте 1865 года и, посвященное памяти Е.А. Денисьевой, при жизни поэта не публиковалось. В этих стихах с поразительной силой и целенаправленностью проведена ключевая, по Лотману, оппозиция тютчевского мира: между бытием и небытием, между *есть* и *нет*. Начатое с утвердительного слова, произведение Тютчева в дальнейшем буквально пронизывается отрицательными элементами. Антиномия явлена уже в первой строфе:

Есть и в моем страдальческом застое
Часы и дни ужаснее других...
Их тяжкий гнет, их бремя роковое
Не выскажет, *не* выдержит мой стих.

А далее, по начальным четверостишиям, мы видим интенсивное нагнетание отрицательных элементов: частиц, предлогов, приставок: «нет доступа», «не веет легкой тенью», «без любви, без солнечных лучей»; мир «бездушный и бесстрастный», «не знающий» и «не помнящий»; и в четвертой строфе: «...Хочу сознать себя и не могу...» Мотив смерти, обусловленный биографическими обстоятельствами середины 60-х, поддержан и многими другими средствами. Мир, о котором идет речь в первых шестнадцати стихах, принципиально статичен. Сема смерти и неподвижности усиливается и упоминанием о «страдальческом застое», и сравнением минувшего с «трупом», и определением внутреннего состояния как «мертвенности души», и корневым значением ряда слов (замрет, бездушный, бесстрастный), и метафорой «разбитого челна».

Причем этот мотив – гибели, исчезновения, небытия – максимально активизирован отрицаниями, сопровождающими глаголы и отглагольные образования (причастия, существительные), которые в первую очередь предназначены для того, чтобы передавать процессуальность жизни.

Как видим, характеристика собственного состояния и «действительности ясной», составляющая содержание первой части стихотворения, вся построена на отрицательных импульсах. Иначе – в заключительных двенадцати стихах. По существу, вторая часть стихотворения – это молитва об умершей, она воплощает живую муку – «муку вспоминанья» о Денисьевой. Акценты смещаются, во-первых, от *сегодня* ко *вчера*, а во-вторых, от «героя» к «героине». Соответственно, отступают, сокращаются до минимума и отрицательные элементы. На смену им приходит интонация утверждения:

...Ты взял *ее*, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней, -

По ней, по ней, свой подвиг совершившей
Весь до конца в отчаянной борьбе,
Так пламенно, так горячо любившей
Наперекор и людям и судьбе...

Здесь также во множестве представлены глаголы и причастия, но они лишены отрицательного сопровождения, а сема «застоя» противопоставляется сема «живой муки». Только в последней строфе еще раз появятся отрицательные частицы, однако в совершенно ином контексте:

...По ней, по ней, судьбы не одолевшей,
Но и себя не давшей победить,
По ней, по ней, так до конца умевшей
Страдать, молиться, верить и любить.

Особенно значим финальный ряд глаголов. Каждый из них получает прямую или косвенную поддержку в предшествующем тексте. Так, глагол *страдать*, отнесенный к героине, подготовлен восклицанием о «жгучем страданье», глаголы *молиться* и *верить* – обращением «о Господи», а *любить* – упоминанием об «умиленье» во втором четверостишии.

В конечном счете формируется ситуация внешне парадоксальная. Тем не менее она весьма характерна для тютчевской лирики 60-х годов, истинное бытие принадлежит отнюдь не настоящему, оно осуществляется не *здесь и сейчас*. Подлинная сфера его – пространство памяти, пространство уже свершившегося и одновременно вечно совершаемого, продлеваемого воспоминанием в бесконечность будущего.

9. Тютчев и... Обломов?

В тютчевской лирике есть произведения, которым «повезло»: современники поэта обратили на них особое внимание. В круг таких

произведений входит и стихотворение 1830 года «Как над горячею золой...»:

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

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

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

Действительно, Пушкин отобрал эти стихи для публикации в третьем томе «Современника» за 1836 год; затем их полностью перепечатал Некрасов в статье «Русские второстепенные поэты» (1850), сопроводив развернутым и глубоко личным комментарием; много позднее концовку тютчевской пьесы процитирует и Тургенев в «Воспоминаниях о Белинском»; а Лев Толстой пометой Г. подчеркнет ее глубину.

В чем же секрет обаяния тютчевской миниатюры? На первый взгляд такой интерес к ней со стороны русских писателей кажется неоправданным, чрезмерным; ведь она построена на двух мотивах, вполне традиционных как для русской, так и для европейской культуры: жизнь как свиток (текст) и жизнь как горение (огонь). Может быть, разгадка в том, что в рамках трех четверостиший Тютчеву удалось предложить абсолютно органичный синтез этих мотивов в образе жизни как «тлеющего», «сгорающего» свитка. Именно этот синтез и был воспринят уже в двадцатом столетии Осипом Мандельштамом, автором стихотворения «О небо, небо! Ты мне будешь сниться...»: «...И день сгорел, как белая страница: Немного дыма и немного пепла». В стихотворении – по-тютчевски стремительное развитие лирического сюжета, в котором мотив свитка, основной в первой строфе, незаметно трансформируется в мотив огня.

На площадке малой формы любая деталь приобретает исключительное значение. В данном случае стоит задуматься над взаимодействием двух слов: «огнь» и «пламень». Будучи общезыковыми синонимами, в системе стихотворения они начинают восприниматься как величины полярные. У Тютчева действительно можно найти ряд существительных с «выпавшими» гласными – в лингвистике это явление обозначается термином «синкопа». Не только «огнь», но и «стебель» («И мертвый в поле стебель колышет...»), «пепл» («И что ж от долгого мученья, Как пепл, сберечь ей удалось?»). Но если в двух последних случаях редукция может быть объяснена требованиями метра, то применительно к

стихотворению «Как над горячею золой...» такой комментарий явно недостаточен. Сам звуковой облик синкопированного «огнь» как будто порождает представление о несвободе, скованности, то есть именно о том душевном состоянии, которое определяется эпитетами «сокрытый» и «глухой». Напротив, звучание слова «пламень», по-видимому, в сознании Тютчева порождало цепочки «вольных» ассоциаций. Нечто подобное мы встречаем и в стихотворении середины 30-х годов «Люблю глаза твои, мой друг...», где «угрюмый, тусклый огонь желанья» противопоставлен «пламенно-чудесной» игре глаз.

Универсальность, своего рода «матричность» тютчевского текста, кажется, и могла привлечь внимание русских прозаиков. Следы зависимости от миниатюры присутствуют в повести Тургенева «Поездка в Полесье», но, если я не ошибаюсь, до сих пор не отмечена выразительная перекличка между «Как над горячею золой...» и эпизодом из романа Гончарова «Обломов». Сначала несколько предварительных замечаний об историко-литературном аспекте вопроса. Тютчевские стихи почти наверняка были известны Гончарову, пристальному читателю Пушкина и его журнала, еще с конца 30-х годов. Но даже если автор «Обломова» не обратил на них должного внимания в ту пору, то статья Некрасова, а затем, в 1854, выход в свет первого тютчевского сборника, вызвавшего огромный резонанс в читательских кругах обеих столиц, сводит вероятность незнакомства прозаика с лирической миниатюрой практически к нулю.

Приведу по необходимости обширную выписку из романа (речь идет о финале четвертой главы второй части, где Обломов исповедуется Штольцу):

« – Знаешь ли, Андрей, в жизни моей ведь никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня! Она не была похожа на утро, на которое постепенно падают краски, огонь, которое потом превращается в день, как у других, и пылает жарко, и все кипит, движется в ярком полудне... и постепенно гаснет к вечеру. Нет, жизнь моя началась с погасания. <...> С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что уже гасну. Начал гаснуть я над писаньем бумаг в канцелярии; гаснул потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни, гаснул с приятелями... гаснул и губил силы с Миной... гаснул в унылом и ленивом хождении по Невскому проспекту... гаснул и тратил по мелочи жизнь и ум, переезжая из города на дачу, с дачи в Гороховую... <...> Ты сказал давеча, что у меня лицо не совсем свежо, измято, - продолжал Обломов, - да, я дряблый, ветхий, изношенный кафтан... от того, что двадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только *жег* свою тюрьму, *не вырвался на волю и угас*». Аналогия наглядна и прослеживается на разных уровнях. Дело не только в том, что лирическое стихотворение и исповедь Ильи Ильича объединяет мотив жизни-огня. И не только в том, что в обоих случаях используется ключевое слово «гасну(л)». Само построение обломовского

монолог родственно построению тютчевской миниатюры. Он начинается с указания на отсутствие «спасительного» либо «разрушительного» огня, иначе говоря, с тютчевского мотива «тлеющей» жизни. В центральной его части по-гончаровски обстоятельно, с деталями и подробностями, комментируются и иллюстрируются тютчевские строки из второго четверостишия: «...Так постепенно гасну я В однообразье нестерпимом!...» Наконец, явственна и перекличка между заключительной строкой у Тютчева и концовкой монолога: в обоих случаях речь идет о «запертом», рвущемся на волю и не могущем ее обрести душевном огне (свете). У Тютчева: «...Я просиял бы – и погас!»; у Гончарова: «...Во мне был заперт свет, который... не вырвался на волю и угас».

Система соответствий между текстами разветвлена – от совпадений в лексике до особенностей композиции и мотивной сферы. Едва ли это случайно, скорее речь должна идти не столько о прямой реминисценции, сколько об ориентации Гончарова в разработке данного эпизода на тютчевское стихотворение. Есть и дополнительные основания так полагать.

Роль обломовской исповеди в системе всего романа исключительно велика. Жизнь Ильи Ильича, проходившая до встречи с Ольгой Ильинской под знаком «нестерпимого однообразья», в истории любви Обломова достигла кульминации («просияла»), чтобы окончательно «погаснуть» на Выборгской стороне, в доме Пшеницыной. Я сознательно отвлекаюсь от иных, безусловно глубоких и значительных, интерпретаций судьбы и личности главного героя и опираюсь на суждения самого автора романа из его позднейшего критического эссе «Лучше поздно, чем никогда». Гончаров в частности писал: «Я закончил свою вторую картину русской жизни, Сна, нигде не пробудив самого героя Обломова. Только Штольц... подставлял ему зеркало обломовской бездонной лени, апатии, сна. Он истощил, вместе с Ольгой, все силы к пробуждению его – и все напрасно». Важно, что, раскрывая перед читателем историю обломовской жизни, Гончаров до самого конца удерживает в поле зрения мотив гаснущего и разгорающегося огня. Мотив этот появляется неоднократно, особенно в «дачных» главах. Последняя реплика Обломова из его финального диалога со Штольцем – вообще последние слова Обломова в романе – тоже подключены к этому мотиву: «Не забудь моего Андрея, когда меня не будет!.. – были последние слова Обломова, сказанные *угасшим* голосом».

Указанная параллель с Тютчевым не единственная в гончаровском романе: например, развивая тему любви-поединка, любви-борьбы, к которой оказывается готова Ольга и совершенно не предназначен Обломов, Гончаров, думается, учитывал опыт ранней «денисьевской» лирики, особенно стихотворения «Предопределение»:

Любовь, любовь – гласит преданье –
Союз души с душой родной –
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,

И... поединок роковой...

Но соотносительность обломовского характера и судьбы с пьесой 1830 года более важна, способна уточнить и обогатить наше представление о месте и роли тютчевской лирики в становлении русской прозы «золотого» века.

10. Об одном тютчевско-тургеневском перекрестке

В круг тургеневских повестей, имеющих связи с тютчевской лирикой, должна быть включена и повесть «Дневник лишнего человека», завершенная в начале 1850 года. Это произведение представляет собой сложное реминисцентное построение, основа которого весьма многочисленные отсылки к пушкинскому творчеству. Явные и скрытые, они затрагивают большой круг произведений Пушкина – от лирико-философских стансов 1829 года «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» до «Евгения Онегина» и «Повестей Белкина». Присутствуют в «Дневнике лишнего человека» и цитаты из Лермонтова, и упоминания о гоголевских героях (Поприщине). Вопрос же о непосредственном взаимодействии тургеневской повести с тютчевской лирикой не так однозначен: исчерпывающе аргументировать это взаимодействие с историко-литературной точки зрения едва ли возможно. Скорее в данном случае можно и должно говорить об общей для этих авторов культурно-исторической и философской почве, об их опоре на натурфилософию Шеллинга и взгляды Шопенгауэра. Именно лирико-философские отступления в «Дневнике лишнего человека» в первую очередь напоминают об образцах тютчевской поэзии.

Первые ассоциации такого рода возникают уже по прочтении первой же страницы из дневника Чулкатурина. Эту параллель отметил еще А. Лаврецкий в давней, богатой конкретными наблюдениями и замечаниями статье «Тургенев и Тютчев»: «Художник не отдается стихии, он ее тонко описывает и заключает о ее бессмысленности. А судьба человеческой личности в волнах этой стихии выражена так: «Реки вскроются, и я, с последним снегом, вероятно, уплыву... Куда? Бог весть! Тоже в море...» И далее исследователь писал: «Два года раньше Тютчев в стихотворении «Смотри, как на речном просторе...» блестяще развил то, что здесь дано в зачаточной форме». Действительно, весь образный строй тютчевской пьесы как будто окликает процитированное место из тургеневского повествования: в обоих случаях жизнь и судьба личности, *человеческого я*, уподоблена льдине, которая в пору весеннего половодья плывет в море, дабы в итоге соединиться с первоосновой, слиться с «бездной роковой». Сходство весьма красноречиво. Между тем автор статьи «Тургенев и Тютчев», по всей вероятности, опирался в датировке стихов на издание 1886 года. Она была поддержана Г.И. Чулковым «за неимением иных данных». Однако такая датировка сегодня не является единственной и даже основной. Так, К.В. Пигарев склоняется к более позднему времени создания тютчевской миниатюры: «Написано не позднее весны 1851 года,

так как появилось в июньской книжке «Москвитянина». Не исключено, что, с учетом выразительной параллели к записи Чулкатурина, можно предложить и более уверенную датировку: не ранее начала 1850 года – и установить прямую историко-литературную зависимость между тютчевским стихотворением и тургеневской повестью. Есть безусловное родство и между последними записями в «Дневнике лишнего человека» и мотивами тютчевской лирики, связанными с отношением *я* к *бездне*. Чулкатурин пишет: «До половины наклоненный над безмолвной зияющей бездной, я содрогаюсь, отворачиваюсь, с жадным вниманием осматриваю все кругом». По существу, здесь определена одна из центральных проблемных ситуаций лирики Тютчева в целом. Программно она воплощена в стихотворении «День и ночь», опубликованном в «Современнике» в 1839 году и конечно же известном Тургеневу:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!

Еще об одной переключке, связанной с этой проблематикой. В последней записи чулкатуринского дневника читаем: «Занавес падает. Уничтожаясь, я перестаю быть лишним...» Невольно, разумеется, тургеневский герой окликает тютчевские строки из текста середины 30-х годов: «Дай вкусить уничтоженья, С миром дремлющим смешай!» В этом случае говорить о возможности прямого заимствования нельзя, ибо стихотворение «Тени сизые смешались...» было опубликовано только после смерти автора.

Между тем сфера *я* и *бездны* не единственная в повести: влияние «Дневника лишнего человека» может быть прослежено и в стихотворении «О, как убийственно мы любим...» Это одно из самых значительных произведений начала 50-х, связанных с историей «любви последней, зари вечерней». У Тургенева: «...я оглянулся и вдруг увидел знакомый профиль. Я его сперва не узнал: это бледное лицо, этот погасший взор, эти впалые щеки – неужели это та же Лиза, которую я видел две недели тому назад?»

У Тютчева:

Куда ланит девались розы,
Улыбка уст и блеск очей?
Все опалили, выжгли слезы
Горючей влагою своей.

В повести: «Этот первый вечер... О, этот первый вечер! <...> Я вечно буду помнить... эту нежную веселость, этот взгляд еще детский и уже женский, эту счастливую, словно расцветающую улыбку, не покидавшую полуоткрытых губ и зардевшихся щек». У Тютчева – тот же мотив первой встречи:

Ты помнишь ли, при вашей встрече,
При первой встрече роковой,
Ее волшебный взор, и речи,

И смех младенчески-живой?

В дневнике Чулкатурина – слова героини о людском суде: «Я знаю, - заговорила она с жаром, - все меня теперь обвиняют, все бросают в меня камнями. Пусть!» В стихах – о том же:

Судьбы ужасным приговором
Твоя любовь для ней была,
И незаслуженным позором
На жизнь ее она легла!

Наконец, может быть, самое близкое и выразительное: в решающем объяснении с Бизьменковым Лиза скажет о князе: «Он никогда меня не обманывал: он не говорил, что я буду его женой... И теперь я еще не совсем несчастна: мне остается воспоминание...» Тютчев подхватывает и этот мотив:

Жизнь отречения, жизнь страданья!
В ее душевной глубине
Ей оставались воспоминанья...
Но изменили и оне.

Очевидно, что в разработке лирической темы Тютчев обращается к тем же узловым моментам, на которые опирается и тургеневский герой в своем предсмертном повествовании: первая встреча и счастливая влюбленность героини, ее контрастные портреты до и после разрыва с любимым, торжество несправедливого людского суда, наконец, спасительная роль воспоминаний, поддерживающих женскую душу в ее горе и одиночестве. Конечно, эти переключки могут быть интерпретированы и через близость (не тождество!) тех ситуаций, в которых оказалась, с одной стороны, Елена Денисьева, а с другой – героиня тургеневской повести. Но такое объяснение отнюдь не снимает вопроса о том, что Тютчев мог учитывать тот драматический душевный опыт, который был воплощен Тургеневым в повести «Дневник лишнего человека». Именно в силу родственности этого опыта тому, что было пережито самим Тютчевым и Денисьевой, и оказывается возможным претворение прозаического материала в ткань напряженного лирического монолога. Попутно замечу, что такое претворение, сродни парафразу, неоднократно встречается в тютчевской лирике: и по отношению к философской прозе Паскаля и Шеллинга, и в связи с публицистической прозой Гейне, и применительно к романтической прозе госпожи де Сталь.

Косвенное, но весомое подтверждение того, что «Дневник лишнего человека» был воспринят Тютчевым глубоко и лично, предлагает следующая переключка: 8 августа 1864 года поэт напишет под впечатлением от смерти и похорон Денисьевой А.И. Георгиевскому: «Александр Иваныч! Все кончено – вчера мы ее хоронили... <...> *Пустота, страшная пустота.* И даже в смерти – не предвижу облегчения». Выделенная курсивом фраза буквально воспроизводит реплику Лизы Ожогойной из ее разговора с Бизьменковым:

«– Как вы себя чувствуете? – спросил он ее вполголоса.

– Все так же, - возразила она, - ни хуже, ни лучше. Пустота, страшная пустота! – прибавила она, уныло подняв глаза».

Эта параллель может показаться «далековатой», но замечание о «пустоте, страшной пустоте» чуть позднее будет повторено умирающим Чулкатуриным, иначе говоря, Тургенев выделит его в качестве лейтмотива. Да и контекст повторного проведения темы близок позднему Тютчеву: «Ах, если б я мог так же пройти мыслью по всем моим воспоминаниям, как прохожу глазами по всем предметам моей комнаты! Я знаю, что эти воспоминания невеселы и незначительны, да других у меня нет. Пустота, страшная пустота! как говорила Лиза». Проблема возможности или невозможности воспоминаний поднимается Тютчевым и в концовке процитированного ранее письма Георгиевскому, причем в сходном ключе: «Сердце пусто – мозг изнеможен. Даже вспомнить о ней – вызвать ее, живую, в памяти, как она была, глядела, двигалась, говорила, и этого не могу».

Когда-то Б.М. Эйхенбаум, отмечая особую роль Тютчева в работе Толстого над «Анной Карениной», писал: «Стихотворение «О, как убийственно мы любим...» звучит как лирический комментарий к «Анне Карениной»... Дело тут, конечно, не в тематической близости самой по себе, а в философско-лирическом углублении и расширении любовной темы как «буйной слепоты страстей». Здесь художественный источник той лирической (а не только психологической) глубины, которая придана образу Анны и которой до Толстого не знала русская проза». Как я пытался показать, само тютчевское стихотворение также родилось не без прямого участия и влияния русской прозы 19 века, в сложном и многоплановом диалоге с ней.

Содержание

Реминисцентная структура стихотворения «Хоть я и свил гнездо в долине...» в системе «горного» цикла Ф.И.Тютчева	
Стихотворение Ф.И. Тютчева “Не раз ты слышала признание...” в свете реминисцентной поэтики.....	
Преломления слова «Руслана и Людмилы» в лирике Тютчева	
Об «онегинских» мотивах в «денисьевском» цикле Ф.И.Тютчева	
Повесть И.С.Тургенева “Поездка в Полесье” и контекст тютчевской лирики	
О реминисцентной структуре повести И.С.Тургенева “Фауст”	
Реминисцентные структуры в повести И.С.Тургенева «Ася».....	
О некоторых неучтенных «проекциях» образа Евгения Базарова.....	
О возможном источнике стихотворения Ф.И.Тютчева «Безумие».....	
Стихотворение Ф.И.Тютчева «Над этой темною толпой...» и вопрос о его литературных связях.....	
Тютчевская мозаика.....	