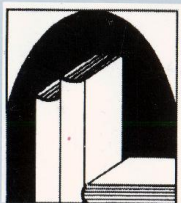


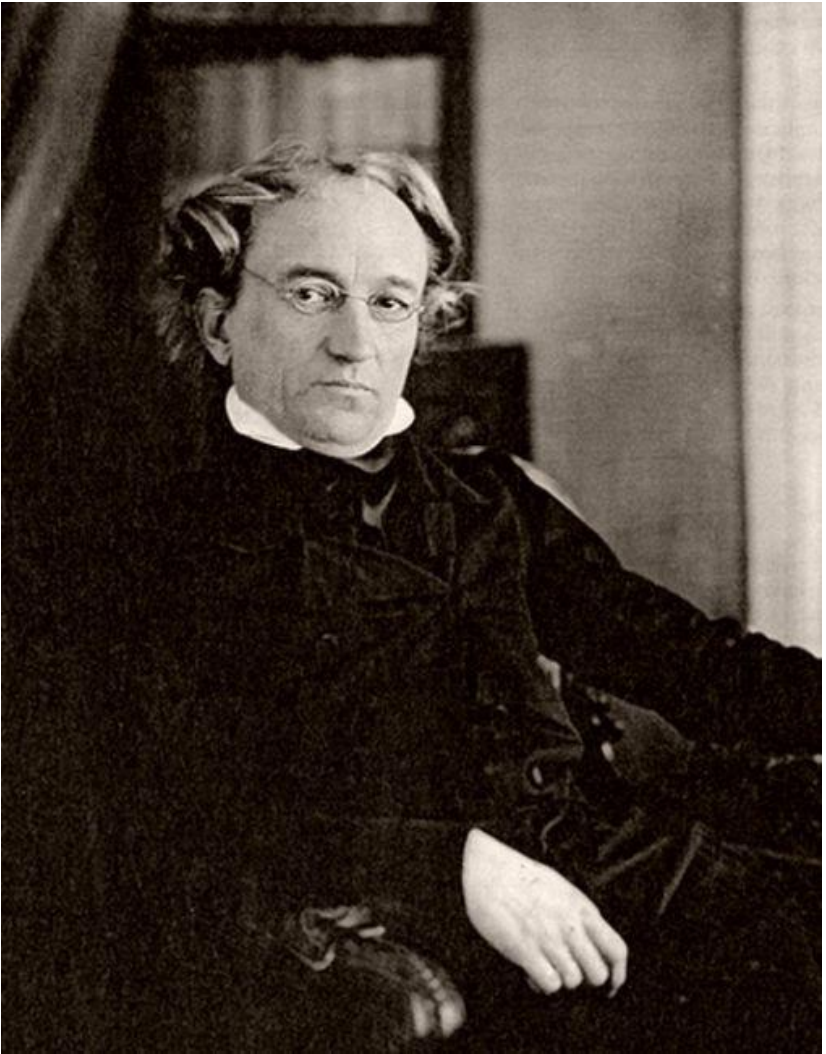
И. В. Козлик

В поэтическом мире

Ф. И. Тютчева



*К 200-летию
со дня рождения
Фёдора Ивановича Тютчева*



Министерство образования Украины
Прикарпатский университет им. В. Стефаника

И. В. КОЗЛИК

В поэтическом мире Ф. И. Тютчева

Ответственный редактор
член-корреспондент НАН Украины

Н. Е. КРУТИКОВА

Ивано-Франковск – Коломыя
“Плай” – “ВіК”
1997

ББК 83.3(4 Рус)1
К 59

*Печатается по постановлению учёного совета
Прикарпатского университета им. В. Стефаника*

Рецензенты

заведующий сектором мировой литературы Харьковского педагогического университета им. Г. С. Сковороды, доктор филологических наук, профессор **А. Г. Фризман**;
доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Прикарпатского университета им. В. Стефаника **М. В. Теплинский**

В книге рассматриваются наиболее характерные особенности лирической системы Ф.И.Тютчева – гениального поэта, который открыл новый метод философской лирики в русской литературе XIX века: исследуются его литературные взгляды, проблема тютчевского лирического психологизма, общая философско-психологическая направленность лирики поэта, взятые во взаимосвязи с ведущими жанровыми тенденциями в ней, в частности, с процессом циклизации. При этом своеобразии поэтического мира Ф.И.Тютчева представляется в широких и многообразных связях с творчеством его современников – русских поэтов середины XIX века.

ISBN 966—550—057—0

© И. В. Козлик, 1997

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Глава I. Литературные взгляды Ф.И.Тютчева	9
Глава II. Психологизм лирики Ф.И.Тютчева	48
Глава III. Циклизация в поэзии Ф.И.Тютчева	87
Заключение	109
Примечания	112
Резюме	138
Summary	139
Указатель имён и названий произведений	141
К иллюстрациям	154

ЗМІСТ

Вступ	7
Розділ I. Літературні погляди Ф.І.Тютчева	9
Розділ II. Психологізм лірики Ф.І.Тютчева	48
Розділ III. Циклізація в поезії Ф.І.Тютчева	87
Висновки	109
Примітки	112
Резюме	138
Summary	139
Покажчик імен і назв творів	141
До ілюстрацій	154

CONTENTS

Introduction	7
Chapter I. The literary views of F.I.Tiutchev	9
Chapter II. Psychologism of F.I.Tiutchev's lyrics	48
Chapter III. The cycles in F.I.Tiutchev's poetry	87
Conclusion	109
Notes	112
Резюме	138
Summary	139
Index	141
For illustrations	154

*Моей маме
Прасковье Петровне Козлик
посвящается эта книга*

Введение

Современный читатель не ошибётся, если, вслед за Л. Н. Толстым, произнесёт о Тютчеве: “Без него нельзя жить”¹, потому что тютчевский поэтический мир базируется на поиске действительных человеческих ценностей, проникнут подлинным гуманизмом, органически сочетающим в себе признание неповторимой ценности каждой отдельной человеческой жизни с искренним и глубоким сопереживанием судьбам всего людского рода. Видя, чувствуя кровную, неразрывную связь индивидуального, частного и всеобщего, поэт ставил именно те проблемы взаимоотношений Человека, Человечества, Природы, Вселенной, без понимания которых невозможно гармоническое существование людей и которые встали во всей своей остроте на повестку дня разнообразной и противоречивой эпохи конца XX века. Отсюда высокая степень нравственной значимости тютчевского творчества. “Пора, наконец, понять, — писал выдающийся русский философ П. А. Флоренский,— что похвала Тютчеву не есть слово, ни к чему не обязывающее, а, будучи сказано искренне, оно подразумевает неисчислимые, мирового порядка, последствия”².

Всякий истинный художник, как известно, неразрывно связан со своим временем, с прошедшим и современным ему опытом развития представляемой им национальной литературы. Не является исключением и гениальный русский лирик Ф. И. Тютчев, своеобразие которого можно понять только соотнеся его наследие с окружавшей его общественно-литературной и поэтической действительностью. Вот почему не теряет своего значения исследование творческой индивидуальности Ф.И.Тютчева во взаимосвязи с развитием русской поэзии и литературно-критической мысли середины XIX века.

Выбор эпохи — середина XIX века (1850 – 1860-е годы) — обусловлен тем, что именно в это время лирика Тютчева начала входить, функционировать в русском литературном процессе, причём, в своем основном объёме.

Важно учитывать также, что поэтическая эпоха 1850-х годов сыграла в русской литературе роль предэпоса, что трудно было бы себе представить без тютчевской лирики, которая хотя и не имела широкого

бытования в читательских кругах, но безусловно была предметом постоянного внимания, осмысления, может быть, была даже фактом индивидуальной духовной жизни выдающихся художников того времени — И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, А. А. Фета и др. Поэзия Тютчева влияла на их творчество и таким образом оказывала своё воздействие на литературный процесс того времени.

На основе анализа и обобщения накопленного наукой о поэте опыта³, привлекая контекст русской поэзии середины XIX века, предлагаемая вниманию читателей книга призвана содействовать выявлению художественного своеобразия, действительного богатства и философско-психологической глубины тютчевского поэтического наследия как конкретно-исторического явления. В ней определяются истоки его историко-литературного и современного значения, очерчивается реальная совокупность основных внутренних связей Тютчева с окружавшей его поэтической действительностью.

Как известно, лирике Тютчева свойственно определённое единство и целостность. Этим диктуется и потребность в таком научном изучении, которое бы их не нарушало. Одним из путей подобного исследования можно считать подход, который бы сочетал в себе теоретические, содержательные и жанровые аспекты (стороны) художественного явления, устанавливая между ними некую стержневую связь. Поэтому в данной монографии был избран путь рассмотрения в соотношении друг с другом трёх основных вопросов: литературных взглядов Тютчева — той теоретической основы, на которой стали возможными глубокие обобщения его поэзии; своеобразия психологизма лирики поэта как одной из ведущих её характеристик; циклизации как того доминантного жанрового явления, благодаря которому смогла реализовать себя идейно-эстетическая программа поэта и воплотилось новаторское содержание его творчества. Всё это позволяет уточнить принятые интерпретации ряда ключевых тютчевских текстов, а также дополнить и конкретизировать существующие представления о поэтическом мире Тютчева, о месте его творчества в истории русской поэзии XIX века.

Считаю своим долгом искренне поблагодарить доктора филологических наук Н.Р.Мазепу, доктора филологических наук В.Я.Звоняковского, доктора филологических наук, профессора И.Я.Заславского, доктора филологических наук, профессора Т.П.Маевскую, кандидата филологических наук Н.И.Чёрную за высказанные ими советы и критические замечания, которые существенно помогли мне в работе над данной монографией, а также доктора физико-математических наук, профессора Б.К.Остафийчука за содействие в продвижении этой монографии к печати и И.Я.Третьяка за предполиграфическую подготовку издания.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ Ф.И.ТЮТЧЕВА

Вопрос о воззрениях поэта на литературу является малоисследованным и достаточно проблематичным¹. Так, если литературоведы сходятся на том, что Тютчев нашёл “собственную связь” с русской литературой середины XIX века, “а нераздельно с нею и с демократической общественностью, с её новой моралью, по временам и с её эстетикой”², то, скажем, в вопросе о характере образа поэта в тютчевской лирике такого согласия не наблюдается. В. Н. Касаткина считает, что “Тютчев создал романтический образ поэта, особого, исключительного человека, служителя красоты”³, назначение которого “состоит в изображении жизни природы и земных радостей”⁴. По мнению же С. Пратт, Тютчеву более свойственно мистическое и отрешённое представление о поэте, как о погружённом в свой мир творце, чуждом заботам и интересам толпы, как о мистике, захваченном созерцанием “живой колесницы мироздания”⁵. При этом внимание исследователей привлекала преимущественно эстетика Тютчева, которая хотя и входит в общий круг литературных взглядов поэта, но всё же не исчерпывает их. Специальному исследованию проблемы литературных воззрений Тютчева, которое бы учитывало также общие историко-литературные реальности, внутренние особенности и закономерности развития мирозозерцания и лирической системы поэта и посвящена данная глава.

Под литературными воззрениями Тютчева понимается совокупность его взглядов на роль, место и назначение литературы (поэзии) в жизни общества и человека, на её природу, специфику, законы развития и соотношение с другими видами человеческой деятельности и формами общественного сознания. Частично поэт изложил их в письме “О цензуре в России”, представленном им в ноябре 1857 года министру иностранных дел России А. М. Горчакову. В этом документе понятие “литература” трактуется Тютчевым, как и большинством критиков того времени, в широком смысле слова, включающем в себя не только собственно поэзию, романы, повести, но и печать, прессу в целом.

Как известно, критика середины XIX века рассматривала литературу во взаимосвязи с развитием общества. Так, П.В.Анненков считал главным призванием литературной деятельности “быть помощницей общественного образования”⁶. “Органический продукт жизни и... её органическое же выражение” видел в искусстве Ап. Григорьев⁷. Русскую литературу как “одно из главнейших проявлений русской сознательной жизни” оценивал в 1861 году Ф.М.Достоевский⁸. И по мнению П.А.Вяземского, “в век испытаний и великих событий литература не может оставаться беззаботною, посреди озабоченного общества”, “а должна быть бдительным и откровенным, но умеренным выражением общества”⁹. “Выражением общественных интересов” считал искусство слова В. Г. Белинский, отмечавший, что “отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, ...значит — лишать его самой живой силы, то есть мысли...”¹⁰.

В некоем обобщённом виде указанные позиции выразил Я. П. Полонский, писавший в стихотворении “В альбом К.Ш...”(1864):

*Писатель, если только он
Волна, а океан — Россия,
Не может быть не возмущён,
Когда возмущена стихия.
Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражён,
Когда поражена свобода*¹¹.

Не был исключением в этом отношении и Тютчев. Поэт рассматривал современную ему литературу как органическую часть умственной жизни общества, важнейшим достоинством которой было то, что с “минуты, когда ей была дарована некоторая свобода слова, она постоянно стремилась сколь возможно лучше и вернее выражать мнение страны. К живому сознанию современной действительности и часто весьма к замечательному таланту в её изображении она присоединяла не менее искреннюю заботливость о всех положительных нуждах, о всех интересах, о всех язвах русского общества”¹². Причём связь творчества с волнениями повседневной общественной жизни не противоречит в сознании Тютчева исконному предназначению поэзии — служению идеалам Красоты и Гармонии. Более того,

сочетание в стихотворении “Н. Ф. Щербине” (1857)¹³ мотивов служения идеалу красоты, любви к родине и свободе говорит о признании Тютчевым некоей изначальной социальности и стремления к идеалу красоты, и самого этого идеала, и служащего ему искусства: ведь мечта о красоте рождается у человека как противодействие существующему безобразию, дисгармонии, порождённых рабством, насилием, злобой и человеческой враждой. А это, в свою очередь, сближает поэта с позицией А. К. Толстого, согласно которой “гражданственность может существовать без чувства прекрасного, но чувство прекрасного, в своём полном развитии, не может проявляться без чувства свободы и законности” (“Письмо к издателю”, 1862)¹⁴, и со стихотворением Полонского “Поэту-гражданину” (1864), заканчивающимся словами:

*Нет правды без любви к природе,
Любови к природе нет без чувства красоты,
К познанию нет пути нам без пути к свободе,
Труда — без творческой мечты... (161)*

В то же время позиция Тютчева достаточно самостоятельна, о чём свидетельствуют имеющиеся у поэта расхождения во мнениях, касающиеся, например, таких проблем литературной политики, как вопросы о назначении цензуры, о субъекте управления литературной деятельностью и всей интеллектуальной жизнью страны. Так, если Вяземский видел в цензуре необходимый обществу “предупредительный закон против злоупотреблений” в печати, “полицию мысли и слова”¹⁵, призванную поставить “более определённые и точные границы той свободе, которую правительство признает возможным и заблагорассудит литературе предоставить”¹⁶, то убеждённый в том, что “нельзя налагать на умы безусловное и слишком продолжительное стеснение и гнёт, без существенного вреда для всего общественного организма”¹⁷ и выступивший за свободу слова, свободу прений¹⁸ Тютчев видел в цензуре (особенно периода “мрачного семилетия”) “истинное общественное бедствие”¹⁹, обвинял её в полной неудовлетворительности “для настоящей минуты, в смысле наших действительных нужд и действительных интересов”²⁰. И в этом тютчевская позиция совпала со взглядами И. В. Киреевского, писавшего в письме к П. А. Вяземскому 6 декабря 1855 года: “...Русская

литература совсем раздавлена и уничтожена цензурою неслыханною, какой не было ещё примера с тех пор как изобретено книгопечатание...”²¹.

Что касается идеи о необходимости управления развитием литературы, то приверженность ей сближает Тютчева с Чернышевским. Расходились они лишь в том, кто именно должен осуществлять это управление. По мнению поэта, “принять на себя, в ...снoшениях с печатью, серьёзно и честно сознательное управление общественных умов и сохранять за собою право руководить умами”²² должно правительство. Революционный демократ же считал, что “управлять литературою, неотступно требуя, чтобы она была его выразительницею...”²³, должно бы общественное мнение. Конечно, побуждения у них были разные, диаметрально противоположные. Тютчев в идее правительственного руководства умами фактически обосновывал требование подчинённости литературной пропаганды интересам государственной политики и в этом, думаю, выражался призыв перехватить общественно-политическую инициативу у антимонархических сил, попытаться обрести необходимое влияние на умы и сердца широких масс читающей публики. Это была попытка Тютчева-монархиста противостоять тому, что уже со времён Белинского успешно делала (конечно, на иных идейно-политических началах) русская демократическая журналистика и критика, взявшая на себя вопросы формирования общей атмосферы в литературной среде жизни общества, воспитания идейных взглядов, социально-эстетических вкусов читающей публики и объединявшая до определённого времени лучшие литературные силы страны. Именно вокруг вопросов об основном направлении развития литературы, его характере и целях и происходила, по существу, полемика между Н. Г. Чернышевским и А. В. Дружининым, революционными демократами и теоретиками школы “чистого искусства”.

Однако более важным представляется признание Тютчевым того, что литература, печать могут содействовать решению наиболее острых проблем жизни общества и государства. Ведь не случайно Тютчев отметил, что такое управление и руководство литературой сможет существовать только то правительство, которое будет иметь нравственное влияние на общество, т.е. будет способно вселить в людей “уверенность, что по всем великим вопросам, которые озабочивают и волнуют ныне

страну, в высших слоях правительства существуют если не совсем готовые решения, то по крайней мере строго сознанные убеждения и свод правил, во всех своих частях согласный и последовательный”²⁴.

Вместе с тем Тютчев не сводил роль литературы к функции быть средством решения тех или иных проблем, понимая, что это изначально ей не свойственно. Его небрежное, как часто пишут в литературе о поэте, отношение к своему творчеству можно, видимо, трактовать и как своеобразную реакцию на наблюдавшееся им преувеличение значения и возможностей литературы в жизни общества. Будучи профессиональным политиком, Тютчев ясно понимал, что общественно-политические и даже идеологические проблемы не решаются и не могут решаться посредством стихов и романов, и поэтому не следует требовать от них слишком много. “Мне всегда казалось крайне наивным, — писал поэт 7 мая 1867 года в письме к В. И. Ламанскому, — толковать о стихах как о чём-то существенном, особливо о своих собственных стихах. — Но если вы в самом деле хотите, чтобы мои вирши были читаны, то и надобно их читать... в смысле *первого*²⁵ приветствия. ...Но всё это, конечно, не разрешит ещё славянского вопроса”²⁶. И если поэт считал всё же “уместным” публиковать свои политические стихотворения, то только исходя из тактических соображений и реальностей общественного бытия. «Ты знаешь моё отношение к стихам вообще и к своим в частности, — писал Тютчев дочери 6 октября 1871 года. — Но ведь нельзя закрывать глаза на то, что есть ещё много простодушных людей, которые сохранили суеверное отношение к рифме и полагают, что рифма всё ещё способна убеждать и поучать. Вот почему было бы уместно опубликовать в какой-нибудь газете „стихи, которые я вам недавно послал (“Ватиканская годовщина”. — И. К.)»²⁷.

Важно вспомнить при этом, что то же осознание ограниченности возможностей своей Музы мучительно переживалось А. Н. Плещеевым (см. стихотворение “Странник”, 1858²⁸), а, скажем, для Некрасова оно было источником целой духовной коллизии, так и не разрешившейся на протяжении всей его жизни. Ещё в 1845 году поэт-демократ с горькой самоиронией писал:

*“Избранники небес”, мы пели, пели
И песнями пересоздать умы,
Перевернуть действительность хотели,
И мнилось нам, что труд наш — не пустой,*

*.....
А между тем действительность была
По-прежнему безвыходно пошла,
Не убыло ни горя, ни пороков —
Смешон и дик был петушинный бой
Не понимающих толпы пророков
С не внемлющей пророчествам толпой!²⁹*

Столь же отчётливо Тютчев отграничивал служение обществу от прямого диктата над художником какого бы то ни было авторитета³⁰ и от литературного прислуживания властям, которое высмеивал (см. стихотворение “Вы не родились поляком...”, 1869). Конечно, он не отвергал возможности истины со стороны сильных мира сего и считал, что поэт должен оценить и “воспевать” любое проявление у властей “живого слова” (см. стихотворение “Живым сочувствием привета...”, 1840 — I, 115)³¹. Здесь Тютчев был ближе всего к Полонскому, писавшему в 1870 году:

*Мне, как поэту, дела нет,
Откуда будет свет, лишь был бы это свет —
Лишь был бы он, как солнце для природы,
Животворящ для духа и свободы,
И разлагал бы всё, в чём духа больше нет... (188)*

В то же время, подобно Белинскому, Чернышевскому, Достоевскому³², Тютчев видел в свободе поэтического творчества и развития мысли вообще необходимое условие реализации литературой и искусством своего высокого предназначения. В стихотворении “Живым сочувствием привета...” он прямо заявляет:

*Всю жизнь в толле людей затерян,
Порой доступен их страстям,
Поэт, я знаю, суеверен,
Но редко служит он властям.*

*Перед кумирами земными
Проходит он, главу склонив,
Или стоит он перед ними
Смущён и гордо-боязлив. (I, 115)*

Суждение же о том, что “совершенно невозможно без конца заставлять” человека “говорить не своим, а чужим голосом” (II, 288), в известном смысле роднит Тютчева с тезисом Достоевского о том, что “желать, убеждать и увещать других к общей деятельности — ...законно и в высшей степени полезно”, но «писать в “Современнике” указы, ...требовать, ...предписывать — пиши, дескать, вот непременно об этом, а не об этом — и ошибочно и бесполезно (хотя уж по тому одному, что ведь не послушаются)»³³, — и со стихами А. Н. Майкова 1872 года:

*О трепещущая птичка,
Песнь, рождённая в слезах!
Что, неловко, зная, у этих
Умных критиков в руках?
Ты бы им про солнце пела,
А они тебя корят,
Отчего под их органик
Не выводил ты рулад!³⁴*

Ведь Тютчев ценил, скажем, Н. М. Карамзина за то, что тот мог “Царю быть другом до конца И верноподданным России...” не любой ценой, а именно “не сгибая выи Пред обаянием венца”(I, 351), т.е. сохраняя полную свободу убеждений.

Таким образом, служить идеалу, а не лицам, быть верным истине, своему сердцу, своей совести, своему вдохновению — вот, по Тютчеву, назначение истинного художника. Конечно, субъективно поэту было ближе, когда писатель своим искусством “вещал святые истины” и при этом “блеска не мрачил венца” и “граждан не смущал покою” (“К оде Пушкина на Вольность” — I, 238). Но если дилемма все-таки возникала, то перевес у Тютчева оказывался на стороне гуманистического идеала и независимой сущности искусства. Именно это позволило ему дать столь высокую, тонкую, психологически и эмоционально исчерпывающую оценку подвига Пушкина, несмотря на то что пушкинская лира достаточно успешно служила омрачению “блеска венца”:

*Велик и свят был жребий твой!..
Ты был богов орган живой,
Но с кровью в жилах... знойной кровью.*

.....

*Вражду твою пусть Тот рассудит,
Кто слышит пролитую кровь...
Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!.. (I, 106)*

Всё сказанное убедительно, на мой взгляд, объясняет причину позднего по сравнению с демократической критикой признания поэзии Тютчева литераторами школы “чистого искусства”³⁵, в частности сдержанного, осторожного, может быть, даже недоверчивого отношения к поэту со стороны ведущего её теоретика А. В. Дружинина. Талантливый и компетентный в литературном деле критик не мог не видеть, что его тезис о “безотчётно-восторженном стремлении к воссозданию словом поэтических моментов нашей жизни”³⁶ совершенно не охватывал сущности Тютчева, глубоко погружённого в проблемы и волнения своего времени. Не случайно, Дружинин никак не выделил из числа напечатанных в 1850 году в “Москвитяине” произведений Тютчева стихотворение “Поэзия”, дав им общую, почти равнодушную оценку: «Стихотворения поэта, подписавшегося в “Москвитяине” тремя звёздочками, ни хороши, ни дурны, они довольно звучны, и то не всегда...»³⁷. Ведь поэзия, рождённая “среди громов” и “клокочущих страстей”, льющая свой “примирительный елей” на “бунтующее море” жизни и человеческого сознания (I, 132), но так и не примиряющая его окончательно, совершенно не соответствовала поддерживаемому Дружининым типу “артистического” поэта, созданного “не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения”³⁸.

Стихотворение “Поэзия” внутренне связано с такими тютчевскими произведениями, как “Проблеск” (1825), “Видение” (1829), “Арфа скальда” (1834), “Е. Н. Анненковой” (1859), где речь идёт о психологическом состоянии творческой личности, погружённой в стихию свободного воображения, фантазии. Разновидностью проявления этой стихии предстаёт у Тютчева поэтическое вдохновение, которое поэт и имеет в виду, когда говорит о “поэзии” в своём одноимённом произведении. Подтверждение этому можно найти, рассмотрев данное стихотворение в контексте указанной тематической группы, а также в сравнении с типологически близкими ему стихотворениями А. К. Толстого “Поэт” (1850), “Мой строгий друг, имей терпенье...” (1857 или 1858).

Все три стихотворения являются, фактически, ответом на вопрос, поставленный в стихотворении Н. Ф. Щербины “Творчество” (1846):

— Когда к тебе слетает вдохновенье, —
Приветливо толпа поэту говорит, —
Какое чувствует душа твоя волненье,
Какой восторг в душе твоей горит?..³⁹

Но в отличие от Щербины, который в своём ответе подменил поставленный вопрос другим, более частным, а именно: когда, поэт, восторгом ты горишь? — Тютчев и Толстой остались верными существу дела — теме взаимоотношений вдохновения и души поэта. Естественные же различия в её решении обусловлены своеобразием творческой индивидуальности каждого из них, выразившегося в самих подходах к освещению единой темы.

Так, внимание А. К. Толстого приковано к выражению изменений в психологическом состоянии художника, происходящих по мере приближения минут творческого вдохновения. Этим обусловлена, на мой взгляд, двухчастная композиция указанных его стихотворений, при которой в первой части (“Поэт” 1–3 строфы, “Мой строгий друг, имей терпенье...” 1–7 стихи) характеризуется состояние поэта “в жизни светской, в жизни душевной”⁴⁰, когда он пребывает во власти тяжёлого “земного бремени”, покрывающего душу “прахом”(307), а во второй выражается его внутреннее состояние “в час великий, в час неожиданный”(302), когда к нему “приходит вдохновенье”(307) и в нём “пробуждается пророк”(302). Отсюда в качестве лирического обобщения выступает понимание вдохновения как состояния наивысшего подъёма духовных и эмоциональных сил личности:

*Пожди ещё, и грянет гром,
И закружится дым кудрявый,
И пламя, вырвавшись снопом,
Польётся вниз звенящей лавой. (307)*

Именно в такой миг “Мир далекий, мир незримый Зрит его орлиный взгляд, И от крыльев херувима Струны мощные звучат!”(303). И это чувство одинаково известно многим поэтам⁴¹.

В свою очередь, Тютчев тоже не отрицает этот вывод. Ведь изображённый А. К. Толстым духовный подъём в минуты вдохновенья

— это, по сути, тот же “проблеск” истины, гармонии, полнокровной жизни души, который рождается в ней под воздействием лёгкого звона “воздушной арфы” и при котором

*Как верим верою живою,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струёю
По жилам небо протекло! (I, 33)*

Но в отличие от А. К. Толстого, Тютчева интересует прежде всего взаимосвязь между сущностью поэтического вдохновения и характером его влияния на человеческую душу вообще и сердце художника в частности. Этим обусловлена и структура стихотворения “Поэзия”, явно расчленяющегося на три небольшие части, объединённые последовательной связью и формально разграниченные знаком “тире”. В первой из них (1–4 стихи) указываются условия, среди которых появляется поэтическое вдохновение:

*Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре... (I, 132)⁴²*

По своему обобщающему характеру эти строки объединяют в себе оценку и внешнего общественного бытия⁴³, и внутреннего сознания теряющего единство духа, веру и потому тоскующего современного человека (“Наш век”), и того мира, где происходит “борьба непреклонных сердец” (“Два голоса”, 1850). Вторая часть (5–6 стихи) выражает оценку поэзии как явления вземного и надличностного: “Небесная к земным сынам, С лазурной ясностью во взоре...” (I, 132). Противоположность по духу начальным трём стихам характеристики поэтического вдохновения говорит о том, что поэзия и — шире — искусство воспринимались Тютчевым как некая альтернативная стихия раздора сила, назначение которой и выражается в третьей части стихотворения (7–8 стихи): “И на бунтующее море Льёт примирительный елей” (I, 132). Казалось бы, вновь повторяется ситуация А. К. Толстого: стихия жидкости, процессуальность (“льёт” у Тютчева, “прольёт” у Толстого), которая предстает как результат наивысшей степени активности (извержение среди громов). В то же время для Тютчева важен не только сам факт процесса, но прежде всего его направленность и характер. “Льёт примирительный елей” у него

оказывается сродни тому, как “громокипящий кубок с неба, Смеясь, на землю пролила” ветренная Геба (I, 36); или как рождённая днём ночь (“Жизнь, движенье разрешились В сумрак зыбкий, в дальний гул...” — I, 90; подчеркнуто мною. — И. К.) “в чистое стекло Вольёт елей душистый и янтарный”(I, 50), чтобы “залить” и “утишить” взволнованную душу (I, 90). Отсюда правомерно заключить, что “примирительность” поэтического вдохновения состоит в творческом излиянии души, при котором, как писал Гегель, дух освобождается “не *от* чувства, а *внутри* самого чувства” и “освобождённый” от “бессознательного тёмного единства” со страстью “внутренний мир свободно, в удовлетворённом самосознании, возвращается к себе и пребывает у себя самого”⁴⁴. А поэтому тютчевское стихотворение “Поэзия” объективно объединяет в себе и ощущения И.-В. Гете после написания им “Вертера”, о чём великий художник писал в “Поэзии и правде”: “Я чувствовал себя, точно после исповеди: радостным, ...получившим право на новую жизнь..., ...свободным и просветлённым...”⁴⁵; и наблюдения А. А. Фета, характеризовавшего процесс создания лирического произведения как “напряжённый акт”, в котором “сосредоточены все усилия духа...”, оказывающегося перед дилеммой: “Умереть — или высказаться!”⁴⁶; и, наконец, стихотворение А. Н. Майкова “Вчера — и в самый миг разлуки...” (1889), где читаем:

*Венец свой творческая сила
Куёт лишь из душевных мук!
Глубоким выхвачен он горем
Из недр души заповедных,
Как жемчуг, выброшенный морем
Под грохот бури, — этот стих! (I, 256)*

Однако образ “примирительный елей” имеет в поэзии Тютчева и более широкий смысл, связанный с представлениями поэта о природе и функциях искусства в целом. С одной стороны, как проявление стихии прекрасного, гармонии, чистого идеала, освобождённого от “неизбежной пошлости действительности, какой бы она ни была” (II, 341), воображаемый образный мир может сыграть для человека роль некоего духовного компенсатора, способного, в известной степени, восполнить потраченные в жизненной борьбе душевные силы, а также имеющийся в действительности дефицит

искреннего, способного “понять и разделить” (II, 333) человеческого общения. Поэтому-то поэтический мир в глазах Тютчева “стоит тысячи миров” (I, 396).

С другой стороны, будучи отражением внутренней жизни художника⁴⁷, искусство предстаёт в сознании поэта и как носитель человеческого бессмертия, общности и внутреннего единства во времени и пространстве всего человеческого рода, запечатлевающий и хранящий нравственный, чувственный и, в целом, духовный опыт предшествующих поколений людей. Благодаря этому, общение с искусством способно рождать в индивидууме ощущение себя органической частью всеобщего человеческого целого, служащее его душе “примири-тельным елеем” от растрепанности, злобы и гнетущего одиночества. Ведь “скудны все земные силы: Рассвирепеет жизни зло — И нам, как на краю могилы, Вдруг станет страшно тяжело”,

*Вот в эти-то часы с любовью
О книге сей ты вспомяни —
И всей душой, как к изголовью,
К ней припади и отдохни. (I, 192)*

Эти стихи, написанные Тютчевым в 1861 году по поводу “Нового Завета”, напоминают героя стихотворения И. С. Никитина “Новый Завет” (1853), который “измученный жизнью суровой” тоже “не раз ...находил в глаголах предвечного слова Источник покоя и сил”, черпал “уроки Из них, для ума и души...”⁴⁸. Но в отличие от Никитина, посвятившего стихотворение именно “Новому завету”, а от “певца” требовавшего совсем иного —

*Пусть песнь твоя меж нас, как правосудный гром,
Раздастся голосом укора!
Пусть ум наш пробудит и душу потрясёт
Твоё пророческое слово
И сердце холодом и страхом обольёт
И воскресит для жизни новой!
(“Певцу” — 101) —*

процитированные стихи Тютчева правомерно отнести не только к Святому Писанию, но и к истинной поэзии, литературе вообще, которые, по Тютчеву, тоже должны быть людям “путеводной” и “вдохновительной звездой”, светить в их “сумрак роковой, Дух целомудренно-свободный...” (“На юбилей Н. М. Карамзина”, 1866 — I, 350). По существу, именно о такого рода

“примиряющем” воздействии поэзии, т. е. просветляющем и рождающем свет надежды, писали также А. Н. Плещеев (“При посылке Рафаэлевой Мадонны”, 1853), Н. Ф. Щербина (“Стих”, 1845; “В альбом С. А. С<онцо> вой”, 1856; “В трибуне”, 1861), А. А. Григорьев (4-е стихотворение из цикла “Импровизации странствующего романтика”, 1858, 23–28 стихи), А. Н. Майков (“М. Л. Михайлову”, 1857). Примечательно, что такое же “примиряющее” воздействие оказывала на читателей и сама тютчевская поэзия. Так, процитировав воспроизведённые в тургеневском рассказе “Фауст” стихи 2-й строфы стихотворения Тютчева “День вечереет, ночь близка...” (1851), Чернышевский отметил: “Такова же сила нравственной чистоты и поэзии. Произведение, в котором веет её дыхание, действует на нас освежительно, миротворно, как природа...”⁴⁹. О подобном влиянии тютчевской лирики говорил П. А. Вяземский (“Фёдору Ивановичу Тютчеву”, 1864), а также А. Н. Апухтин, писавший в 1870-е годы в стихотворении “Памяти Ф. И. Тютчева”:

*В нём злобы не было. Когда ж он говорил,
Язвительно смеясь над жизнью или веком,
То самый смех его нас с жизнью мирил,
А светлый лик его мирил нас с человеком!*⁵⁰

Вместе с тем искусство воспринимается Тютчевым и как одна из нерационалистических, интуитивных форм познания мира, которая открывает его действительную красоту и тем самым содействует “примирению” человека с окружающей его бесконечностью Бытия и с собственной историей:

*Что нас на земле мечтою пленяло,
Как Истина, то нам и здесь предстоит*

*Токмо здесь под ясным небосклоном
Прояснится жизни мрачный ток;
Токмо здесь, забытый Аквилонем,
Льётся он, и светел и глубок! (I, 232)*

Но при этом утверждение гносеологической полноценности искусства не шло у Тютчева за счёт отвержения истинности “мысли”, т. е. всякого рассудочного познания, как иногда предполагают исследователи⁵¹. Поэту была близка идея единого гармоничного (лучше, органичного) познания (см. образ Урании в одноимённом стихотворении 1820 года), которое

сродни стихии прекрасного и благодаря пониманию которого Ломоносов, по мысли Тютчева, “Завоевал нам Просвещение, Не нас поработил ему” (I, 340). Отвергал же Тютчев отрицание гносеологической ценности искусства, а также самонадеянные попытки одним рассудком исчерпывающе объяснить извечную тайну жизни и мира — изначально бесконечную и неисчерпаемую, в чём, наряду с поэтом, был убеждён и А. К. Толстой⁵². Думается, именно об этом тютчевское стихотворение “А.Н.М<уравьёву>”(1821), а не об отрицании аналитического подхода к жизни и поэзии.

Столь же необоснованным представляется утверждение об идеалистическом характере эстетики Тютчева, выразившимся будто бы в стихотворении 1830 года “Silentium!”⁵³. И не только потому, что мотив невыразимости словом внутреннего мира человека, на основании которого делаются подобные суждения, не является признаком новаторства поэта. Он проявился не только в творчестве Н.М.Карамзина, А. С. Пушкина, С. П. Шевырёва, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова, что уже отмечалось в научной литературе⁵⁴, но также в поэзии Н. Ф. Щербини и А. А. Фета⁵⁵. Не были исключительно тютчевскими и другие мотивы стихотворения “Silentium!”⁵⁶, безусловно, важные сами по себе, но играющие в его структуре всё же “рабочую” роль, входя в эмпирическую часть семантической структуры стихотворения. Определяющим же здесь является выражение напряжённого внутреннего конфликта, благодаря чему это произведение и может справедливо оцениваться в “качестве одного из глубочайших постижений внутренней жизни человеческой души”⁵⁷.

Перед читателем разворачивается диалог рефлектирующего “я” поэта. За динамично импульсирующими “Молчи, скрывайся и таи...”, усиленными повторяющимися концовками строф “...и молчи. ...и молчи. ...и молчи!..”, отчетливо слышится иная позиция внутреннего оппонента, настойчивость которого заставляет субъекта речи в защите своего мнения прибегать к различным доводам: от непосредственного призыва к молчанию в 1-й строфе к логическому убеждению во 2-й и 3-й строфах. В роли этих доказательств и выступают указанные выше поэтические мотивы (“Мысль изречённая есть ложь”, “Лишь жить в себе самом умей” — I, 61). Именно в этом динамическом внутреннем противостоянии, так и не находящем окончательного разрешения,

заключается, собственно, сущность, источник образа-переживания в стихотворении “Silentium!”.

Более того, полемика оказывается открытой в пространстве и времени, о чём свидетельствует заканчивающий третью строфу и всё стихотворение восклицательный знак с многоточием. Он формально закрепляет не только структурную открытость данного произведения, но и возможность его внешних диалогических связей, в частности с такими стихотворениями поэта, как “Памяти В. А. Жуковского” (1852), “Другу моему Я. П. Полонскому” (1865), “Когда сочувственно на наше слово...” (1866), “Нам не дано предугадать...” (1869). Контекст этой тематической группы позволяет заключить, что слова из “Silentium!” “Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?” Тютчев обращает к себе не только как к человеку, но прежде всего как к художнику, к творческой личности, обладающей природной способностью и постоянной потребностью в художественном самовыражении. Поэт, таким образом, выразил переживаемое им реальное противоречие между естественным стремлением творческой личности быть понятой и трагической невозможностью этого, выразил драму художника, верящего в силу и возможности искусства и понимающего, что в условиях растрепанности духа (см. стихотворения “Закралась в сердце грусть, — и смутно...”, 1826-1830, “Наш век”, 1851) и разобщённости с природным миром (см. стихотворение “Певучесть есть в морских волнах...”, 1865) созидательная сила творений искусства остаётся нереализованной, чем творчество как бы обесмысливается.

Тютчев не был одинок в этом. Подобный конфликт глубоко переживали и по-своему выразили в русской поэзии также Н. А. Некрасов, Я. П. Полонский, И. С. Аксаков⁵⁸. Но для названных поэтов тема духовного одиночества художника была связана прежде всего с темой судьбы угнетённого народа, который, как писал Некрасов, “не внемлет” и “не даёт ответа” (III, 152) устремлённой к нему и искренне сострадающей ему поэтической душе. Для Тютчева же мотив “Как слово наше отзовётся...” соотнесён с другой темой — сознательного обретения человеком и людьми своей собственной судьбы как в индивидуальном, так и в общечеловеческом, фундаментальном значении этого слова, что позволило бы им преодолеть мучающий разлад их жизни:

*И этот-то души высокий строй,
Создавший жизнь его, проникший миру,
Как лучший плод, как лучший подвиг свой,
Он завещал взволнованному миру...
Поймёт ли мир, оценит ли его?
Достойны ль мы священного залога?
Иль не про нас сказала божество:
“Лишь сердцем чистые, те узрят Бога!”*
(“Памяти В. А. Жуковского”: I, 161)

И, кажется, единственным из поэтов, современников Тютчева, кто это действительно почувствовал и смог точно выразить, был А. Н. Майков, так передавший суть тютчевского призыва к людям:

*“Поймите лишь, — твердит, — и будет вам прозреньё!
Поймите лишь, каких носители вы сил, —
И путь осветится, и все падут сомненья,
И дастся вам само, что жребий вам судил!”*
(“Ф.И.Тютчеву”, 1873 — I, 469)

“Да, да, — восклицал по поводу этих строк Ф.М.Достоевский, — поймите лишь! именно, именно, только бы поняли! Да нет, не поймут!..”⁵⁹.

Сущность и объективный характер тютчевских литературных воззрений ярко отразились в его отношении к конкретным художественным явлениям своего времени. В этом плане весомое значение приобретают литературно-критические отзывы поэта. Ведь, как верно отмечал Н. Г. Чернышевский, “определительнее всего характеризует человек нравственную или умственную сторону своей личности суждениями об отдельных фактах...”⁶⁰.

Интерес к художественной литературе и, шире, к прессе, был у Тютчева глубоким и постоянным. Поэт сам говорил, что он “более всего любил в мире: отечество и поэзию”(II, 42), и даже незадолго до смерти, прикованный к постели, “требовал, чтобы ему сообщались все политические и литературные новости”⁶¹.

До нас дошла информация об отношении Тютчева к личностям и творчеству И. С. Аксакова, В. Г. Бенедиктова, В. П. Боткина, П. А. Вяземского, А. И. Герцена, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, А. С. Грибоедова, Ф. М. Достоевского, В. А. Жуковского, Н. М. Карамзина, А. Н. Островского, Н. Ф. Павлова, М. П. Погодина, Я. П. Полонского, А. С. Пушкина, Н. В. Сушкова, А. К. Толстого, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. А. Фета⁶².

Однако эти материалы различны по своему объёму, значению, степени содержательности. Поэтому целесообразно, на мой взгляд, обратиться лишь к самым важным и исчерпывающим из них, в частности относящимся к повести Н. Ф. Павлова “Ятаган”, бытописательной литературе 1840-х годов, поэме Н. В. Сушкова “Москва”, монографии П. А. Вяземского “Фонвизин”, “Запискам охотника” и “Дыму” И. С. Тургенева. Их рассмотрение в совокупности внутренних (структура каждого письма) и внешних (контекст развития русской критической мысли того времени) факторов даст возможность конкретизировать существующие представления об особенностях отношения Тютчева к развитию в русской литературе натуральной школы и социально-критического направления, а также о литературных взглядах поэта в целом.

Показательно, что первые произведения будущей натуральной школы были встречены Тютчевым однозначно положительно, даже восторженно. Это относится прежде всего к повести Н. Ф. Павлова “Ятаган”, которую Белинский воспринимал как явление новой тенденции в тогдашней русской литературе и называл “анекдотом, мастерски рассказанным и, в художественном отношении, замечательным больше частностями, нежели целостию”, “родом очерков высшего общества”(I, 159, 160, 653 (19 примечание))⁶³. В свою очередь, Тютчев писал о “Ятагане” в письме к И. С. Гагарину 7/19 июля 1836 года: “Кроме художественного таланта, достигающего тут редкой зрелости, я был в особенности поражён возмужалостью, совершеннoлетием русской мысли. И она сразу коснулась самой сердцевины общества. Свободная мысль сразилась с роковыми общественными вопросами и, однако, не утратила художественного беспристрастия. Картина верна, и в ней нет ни пошлости, ни карикатуры. Поэтическое чувство не исказилось напыщенностью выражений... Мне приятно воздать честь русскому уму, по самой сущности своей чуждающемуся риторике...”(II, 18–19).

Главное в этом отзыве — требование правдивости, объективности в изображении социальных отношений — объединяет Тютчева с оценками павловской повести ведущих деятелей литературного процесса России 1830-х годов. Тютчевское понятие “картина верна” органично трактуется и в пушкинском смысле (“Все лица живы и действуют и

говорят каждый, как ему свойственно говорить и действовать”⁶⁴), и в значении Белинского («в них есть эта верность, которая заставляет говорить: “Это точно списано с натуры”, ...верность ...в частях и подробностях», за которыми “можно узнать касту, но не человека, не индивидуума” — III, 158, 159)⁶⁵.

В свою очередь, понимание Тютчевым карикатурности и художественной беспристрастности как показателя степени соответствия изображения изображаемому, наличия-отсутствия в произведении авторских преувеличений или преуменьшений во имя каких-либо субъективных целей, симпатий, побуждений, снова сближает поэта с Белинским, для которого беспристрастие у Гоголя тоже исходило из “верности жизни”, из постоянного и неизменного стремления рисовать “вещи так, как они есть, ...без всякой цели, из одного удовольствия рисовать” (I, 175). Именно в этом беспристрастии видел критик действительную нравственность художественной литературы (см.: I, 176)

Тютчев не употребляет понятия “нравственное воздействие литературы”, но, безусловно, имеет его в виду, когда говорит о “Ятагане” Павлова. Ведь именно отсутствие карикатурности и наличие художественного беспристрастия в обращении к остросоциальным проблемам, отмеченные поэтом, обусловили то нравственное воздействие павловской повести, о котором так писала “Молва”: “Г. Павлов пристально вгляделся в жизнь, которую описывает, провёл её через своё чувство и передал верно и живо. Его нельзя обвинить в мизантропии, но он и не льстец жизни. Картины его не обливают душу смертельным холодом, не взбивают дыбом волосы на голове, не щемят сатанински сердце: но не берите их, чтоб заснуть слаще после обеда, в мягких вольтеровских креслах; не читайте, если хотите позабыться на минуту...”⁶⁶.

Указанное совпадение направленности тютчевского отзыва с общей тенденцией восприятия павловских повестей в России, в частности с оценками Пушкина, Надеждина, Белинского, наглядно свидетельствует о близости литературных воззрений Тютчева с прогрессивным течением в развитии русской эстетической мысли середины 1830-х годов. Вместе с тем однозначно положительная направленность отзыва Тютчева, как и полное предпочтение, отданное поэтом остросоциальным павловским произведениям в сравнении со своими собственными стихотворениями, в которых

не затрагивались непосредственно вопросы русской общественной жизни⁶⁷, достаточно ясно говорит о признании Тютчевым приоритетности общественной тематики в литературе вообще и в русской литературе 1830-х годов в частности, — времени жесточайшего духовного и умственного гнета, наступившего в России после поражения декабристов.

Наконец, необходимо отметить, что в “Ятагане” Тютчев оценил прежде всего органичное единство содержательных и формальных элементов — качество, значимое для поэта не только в художественных, но и в публицистических, научных, политических сочинениях⁶⁸. Вместе с тем предлог “кроме”, которым начинается тютчевская оценка повести Павлова, говорит о том, что художественная отделка была для Тютчева лишь свидетельством, которое позволяло говорить о произведении как факте искусства, чья значимость определяется содержательными характеристиками последнего: тематикой, проблематикой, идейной направленностью, концепцией и т. д.

Дальнейшее развитие “натурального” направления в русской литературе вызвало у Тютчева резко отрицательное отношение. Это выразилось в его письме к П. А. Вяземскому от ноября-декабря 1844 года. “Одна из наиболее прискорбных наклонностей, замечаемых у нас, — писал Тютчев, — это наклонность подходить ко всем вопросам с их самой мелочной и гнусной стороны, потребность проникать в хоромы через задний двор. Это в тысячу раз хуже невежества. Ибо в простой здоровой натуре невежество простодушно и забавно, тогда как эта наклонность изобличает и всегда будет изобличать одну лишь злость” (II, 101). Об этой наклонности поэт заговорил именно в связи “с теми гнусными мелкими карикатурами, якобы народными, коими мы принялись с некоторых пор прославлять нашу страну...” (II, 101).

По времени письмо Тютчева совпадает со вторым — организационным, по классификации В. И. Кулешова⁶⁹ — этапом развития натуральной школы в русской литературе, проходившим с 1842 по 1845 годы. В этот период были опубликованы альманах А. П. Башуцкого “Наши, списанные с натуры русскими”, повести В. А. Соллогуба “Аптекарьша”, “Медведь”, И. И. Панаева “Актеон”, “Тля”, “Барышня”, В. И. Даля (Казака Луганского) “Хмель, сон и явь”, “Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту”, “Вах

Сидоров Чайкин”, “Колбасники и бородачи”, П. Н. Кудрявцева (А. Нестроева) “Последний визит”, В. Ф. Одоевского “Живой мертвец”, В. Р. Зотова “Чёрный таракан” и др.⁷⁰ Данные произведения были отмечены В. Г. Белинским в качестве “лучших оригинальных повестей” своего года (VII, 53, 212), а альманаху А. П. Башуцкого критик посвятил отдельную рецензию (IV, 501-503). Причём в глазах Белинского указанные произведения отражали прогрессивное стремление литературы “быть выражением действительности, а не пустых фантазий” (V, 214).

Видимо, именно подобные сочинения назвал Тютчев “гнусными мелкими карикатурами”, изобличающими “одну лишь злость” (II, 101). Значит, они не устраивали его со всех сторон: с художественной (карикатурность как искажение действительности, как одностороннее изображение только отрицательных сторон жизни); с нравственной (“злость” как следствие карикатурности); с идеологической (ими нельзя “прославлять нашу страну”).

Конечно, в отношении к “физиологической” литературе 1840-х годов достаточно сильно отразились социально-политические, исторические взгляды и симпатии Тютчева. Поэт так резко отверг “физиологические” очерки именно потому, что увидел в них (и вполне обоснованно) тенденцию подать описываемые явления жизни как характерные, существенные, определяющие стороны русской действительности как таковой. Тютчев отчётливо сознавал, что свидетельства социального неблагополучия, которые представляла в массовом порядке бытописательная литература, метят не только в крепостническую систему, но и в российское государственное устройство в целом. Не случайно поэт сравнивает “гнусные мелкие карикатуры” со статьёй С. Робера, в которой самодержавная Россия представлена как органическая часть некоего “особого” “греко-славянского мира” (II, 376, примечание 60). Отсюда очевидно, что под карикатурностью русской бытописательной литературы 1-й половины 1840-х годов Тютчев понимал отсутствие в ней того, что было, по его мнению, в статье С. Робера, а именно: “точного понятия” и “исторического” взгляда на настоящее и будущее монархической России, “понимания” её величия и “симпатии” к ней. Именно поэтому, говоря о “якобы народных карикатурах”, поэт отметил прежде всего изобличаемую ими “злость”, отражающую действительное полное неприятие

существовавшей тогда государственной, социальной системы отношений. А это, в свою очередь, было неприемлемым ни в каких формах для убеждённого монархиста Тютчева, считавшего самодержавную Россию всё же “хоромами”, сущность которых нельзя определять по “заднему двору” (II, 101). Тут, видимо, срабатывали те политические симпатии Тютчева, о которых он упоминал в разговоре с П. В. Быковым. «Я, — вспоминал Быков, — спросил его, почему, недолюбимая Наполеона, он ...говорит: “И ум людей великой тенью полн” и вообще как будто со скорбью упоминает о кончине его. Тютчев взглянул на меня со снисходительной улыбкой, скривившей его губы, и протяжно ответил мне:

— Неужели вы не поняли, что тут говорит во мне самый упорный, неизменный *монархист*, — он сделал ударение на последнем слове, что для меня всякий монарх несравненно лучше десяти диктаторов и республиканских президентов»⁷¹.

Отсюда понятно, что Тютчева — политика и дипломата, знавшего и наблюдавшего процесс буржуазно-демократических революций в Западной Европе, — волновало прежде всего не внешнее политическое лицо России, а возможное социально-действенное влияние “физиологических” очерков на сословно разнородную читательскую публику и его непосредственные социально-политические последствия⁷². Именно поэтому Тютчев в карикатурности бытописаний 1840-х годов увидел “гораздо менее плод творческой фантазии, чем потребность самой природы, а это совсем не одно и то же. Тут такая же разница, как между остроумием Аристофана и тем родом остроумия, которое, за неимением подходящего иносказания, можно было бы назвать просто-напросто площадным...” (II, 101). Что такое “плод творческой фантазии”? Это, безусловно, указание на фактор преимущественно художественный, связанный с процессом творчества. “Потребность же природы” означает, очевидно, уже наличие внелитературной цели, побуждения, которым призвано служить в таком случае произведение и литературная деятельность в целом.

Однако объяснять неприятие Тютчевым русских “физиологий” 1-й половины 1840-х годов исключительно политическими, идеологическими причинами было бы неправильно. Об этом говорит, в частности, проводи-

мое поэтом сравнение “площадного” остроумия бытописательной литературы с остроумием Аристофана. Думается, сам факт обращения Тютчева к древнегреческому комедиографу как альтернативе русским “физиологиям” свидетельствует о том, что поэт не отвергал права на существование в литературе жанра политической сатиры и социально-критического направления как такового. Ведь творчество Аристофана отличается “ярко выраженной политической направленностью”, благодаря чему само имя комедиографа, начиная с XVIII века, “становится символом нелицеприятной сатиры, бичующей общественные пороки (так его оценивали, например, Фильдинг и Гейне, Гоголь и Герцен, Белинский и Чернышевский)”⁷³.

В то же время представляется очевидным, что дело здесь не в самом факте признания правомерности существования в художественном творчестве политической направленности, но именно в характере последней. Так, в комедии “Всадники”, характерной во многих отношениях для творчества Аристофана вообще, подвергается критике не демократия как существовавший тогда общественный строй, а лишь её недостойные вожди и конкретные неполадки в государственном организме. При этом идеал автора лежал не в будущем, а в прошлом⁷⁴. Здесь важно вспомнить, что тютчевский монархический идеал объективно тоже лежал в прошлом и что поэт критиковал не самодержавный строй России, а лишь конкретные пороки русской действительности, государственной жизни, ставя их в вину не системе отношений как таковой, а опять-таки неумелой политике правящих кругов и отдельных власть имущих чиновников. Но главное, видимо, было в том, что существо аристофановских комедий не сводилось только к критическому отрицанию и обличению социальных пороков того времени. Значение его пьес неизмеримо шире и, как проявление подлинного искусства, неоднозначно. Созданные в них образы представляют собой модели, в которых органически соединены частное и общее, единичное и характерное, чего, кстати, не было в очерках А. П. Башуцкого⁷⁵. Отсюда “остроумие Аристофана” было глубоким, наполненным не только частным, временным, но и общечеловеческим. При наличии авторского идеала такой подход к жизни был лишён безысходности, прямолинейности, а сатира наполнялась созидательным содержанием. В сравнении с этим “площадное остроумие” сводится, в

глазах Тютчева, лишь к однозначному прямолинейному осмеянию, обличению, отрицанию. Поэтому логично предположить, что под “площадным остроумием” Тютчев подразумевал не только сам подход к жизни лишь с точки зрения её отрицательных сторон, но и действительно присущие “физиологическому” очерку поверхностный комизм и не всегда высокий художественный уровень⁷⁶, о чём писала и та часть критики, которая сочувственно относилась к русским бытописателям. Например, по мнению “Финского вестника”, авторам “физиологий” “следовало бы знать, что в голых рассказах внешних походов ещё нет юмора, а есть довольно неблагоприятная насмешка. У Гоголя и его последователей жалкая внешность всюду в борьбе с проблесками лучшего внутреннего, в чём состоял и будет состоять истинный юмор”⁷⁷. Видел карикатурность “физиологических” очерков и не считал её их достоинством и В. Г. Белинский (см.: VIII, 460). Он, в частности, “с большим удовольствием” отмечал, что во второй книжке “Петербургских вершин” “г. Бутков реже впадает в карикатуру, меньше употребляет странных слов, что язык его стал точнее, определённое, и содержание ещё более проникнулось мыслью и истиною”(VIII, 212). Прекрасно видя все недостатки бытописательской литературы, Белинский не акцентировал на них внимание публики, руководствуясь прежде всего тактическими соображениями, что было уже связано с особенностями общественно-литературной борьбы в России 1840-х годов⁷⁸.

Наконец, о карикатурности ранних русских “физиологий”, в частности альманаха А. П. Башуцкого “Наши, списанные с натуры русскими” с рассчитанным на цензуру недовольством писала в 1842 году “Северная пчела” Ф. В. Булгарина и Н. И. Греча⁷⁹. Однако стоит учитывать, что Тютчев обвиняет бытописателей в частном письме, а не в газете или каким-либо другим официальным путём. Ведь обвинение в попытке карикатурно изображать Россию, прозвучавшее в печатном отзыве “Северной пчелы”, в реальных условиях николаевского режима превращается фактически в политический донос, имеющий целью побудить соответствующие учреждения к применению власти к “карикатуристам”, что было совершенно неприемлемым и недопустимым для Тютчева. Кроме того, наличие отзыва поэта о “физиологиях” именно в частном письме позволяет более конкретно объяснить

резкость тютчевских выражений (“гнусные мелкие карикатуры” — II, 101; “гнусная клика”, “дурное семя” — II, 124). Дело в том, что частное письмо даёт пишущему известную свободу в высказываниях, которые благодаря этому приобретают совсем иной смысл, чем если бы они были употреблены в печатной статье. Именно поэтому доброжелательный анализ “Водовоза” Башуцкого, содержащийся в опубликованной в 1842 году “Отечественными записками” рецензии Белинского на указанный альманах (см.: IV, 501–503), не помешал критике в его письме к М. С. Щепкину от 14 апреля того же года назвать данный очерк Башуцкого “пошлой глупостью”(IX, 509), что по резкости выражения ничем не уступает тютчевским определениям, с которыми эта оценка Белинского имеет общую черту — указание на значительные художественные несовершенства сочинения Башуцкого. Ведь и Белинский считал, что «“Наши”, вместо того чтоб быть зеркалом современной русской действительности, с первого же раза начали отражать в себе миражи» (IV, 502). В этом смысле “нетипичность” очерков Башуцкого, признаваемая Белинским, в определённой степени сродни “карикатурности”, отмеченной Тютчевым и противопоставленной поэтом творчеству Аристофана. Корень же различия лежал не столько в литературной, сколько во внелитературной сфере, а именно — в их отношении к русскому самодержавию и его судьбам. В этом плане доброжелательность Белинского, как и негодование Тютчева, были подтверждением одного — известной оппозиционности “физиологических” описаний. А, значит, отмеченная Тютчевым их “антинародность” является критерием более общественно-политической, чем художественной оценки подобного рода литературы.

Суть своих претензий к “натуральному” направлению развития русской литературы Тютчев конкретизировал в письме к П. А. Вяземскому от марта 1848 года, где противопоставил “физиологиям” вышедшую в это время книгу Вяземского “Фонвизин”. Поэт, в частности, писал: “Ваша книга, князь, доставила мне истинное наслаждение, ибо действительно испытываешь наслаждение, читая европейскую книгу, написанную по-русски, книгу, к чтению которой приступаешь, не спускаясь, так сказать, с уровня Европы, тогда как почти всё, что печатается у нас, как правило, стоит несколькими ступенями ниже.

А между тем именно потому, что она европейская, ваша книга — в высокой степени русская. Взятая ею точка зрения есть та колокольня, с которой открывается вид на город. Проходящий по улице не видит его. Для него город, как таковой, не существует. Вот чего не хотят понять эти господа, воображающие, что творят национальную литературу, утопая в мелочах. Наибольшего, чего можно пожелать... публике, которая будет её читать — это, чтобы она сумела уразуметь то, что пишется между строк. Достигнув этого, она уже достигнет многого”(II, 142).

Монография Вяземского “Фонвизин” была заметным явлением своего времени, вызвав после выхода в целом доброжелательные критические отклики ряда ведущих русских журналов⁸⁰. Она получила также положительную оценку А. С. Пушкина, который читал её ещё в рукописи⁸¹. В этом отношении отклик Тютчева не расходился с общей тенденцией, отличаясь разве только отсутствием каких-либо критических замечаний. При этом в характеристике Тютчева есть черты, которые объективно объединяют его (как, впрочем, и Вяземского) с демократической журналистикой и новым поколением русских общественных деятелей 1840-х годов. Это, во-первых, высокая оценка Вяземским (а, значит, и Тютчевым) злободневности, публицистического накала и обличительного характера русской комедии XVIII века, успешно развивавшейся во времена “просвещённой монархии” Екатерины II⁸². Возможно, что именно эту скрытую оппозиционность определённых мест в книге Вяземского по отношению ко времени царствования Николая I и имеет в виду Тютчев, когда говорит о необходимости для публики при чтении “Фонвизина” “уразуметь то, что пишется между строк”(II, 142). И, во-вторых, признание и высокая оценка целостного, всестороннего исследования истории литературы во взаимосвязи с историей развития общества, при котором положение литературы рассматривается как производное от глубинных исторических процессов — т.е. признание того, что отмечал в 1841 году и В. Г. Белинский. В своей рецензии на “Утреннюю зарю”, где были помещены IX и X главы из монографии о Фонвизине, критик писал: “В русской литературе нет ничего подобного в этом роде, — и нет сомнения, что только один князь Вяземский мог бы у нас написать историю литературы русской в отношении к обществу, так, чтоб это была история литературы

и история цивилизации в России от Петра Великого до нашего времени” (III, 468-469, 470).

Ключом к реконструкции эстетической позиции Тютчева выступает здесь, на мой взгляд, тезис о необходимости для полноценного общения с литературой встречных интеллектуальных усилий со стороны читателя. Если соотнести это положение с отзывом Тютчева о “Ятагане” Н. Ф. Павлова, где воссоздаваемая картина “верна” именно потому, что “свободная мысль сразилась с роковыми общественными вопросами и, однако, не утратила художественного беспристрастия” (II, 18), и с высокой оценкой присутствия в художественном произведении “сочетания реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного” (отзыв о “Записках охотника” И. С. Тургенева — II, 192), — то правомерно предположить, что речь идёт о понимании Тютчевым многозначности художественного образа и обусловленной ею специфической особенности художественного познания как такового. Искусство, по Тютчеву, должно таким образом смоделировать действительность, т.е. представить такой момент сцепления связей и действий различных сил в изображаемом предмете, чтобы не исказить, не свести его сущность исключительно к субъективному представлению о ней писателя или к намеренному выделению какой-то одной из составляющих явление сторон. А это возможно лишь тогда, когда избранный предмет воссоздаётся всесторонне, т.е. с учётом его места и роли в том целом, частью которого он является (соотношение: прохожий — улица — город). По сути, Тютчев говорит о той точке (угле) зрения, с которой становится возможным полноценное художественное познание. Подняться над уровнем повседневной бытийности, как коршун оторваться сознанием от положения, когда “царь земли прирос к земле” (I, 92) — вот суть эстетического требования поэта. Причём таково же, в принципе, пространственное положение и тютчевского героя⁸³, и самого Тютчева-поэта, что, например, позволило ему взглянуть на человека, его судьбу и внутренний мир сквозь единство конечных и бесконечных, земных и космических элементов-стихий. Соображения Тютчева об организации пространственной модели мира, о месте в её структуре авторского сознания художника принципиально важны. Они не являются случайно брошенной мыслью в частном письме. Фактически,

только в их русле возможно создание художественных обобщений общечеловеческого характера, реализация в изображении единства частного, особенного и всеобщего (соотношение: “остроумие Аристофана” и “площадное остроумие”).

Установка на сотворчество читателя, т. е. признание его доли в процессе продвижения к истине, свидетельствует, думается, также о том, что Тютчев считал важным в писателе осознание относительности, достаточно весомой условности своих творений и ограниченности их познавательного потенциала. Отсюда художественное творчество, как и общение с его результатами, предназначено быть прежде всего побудителем мысли, активности индивидуального сознания, познавательного процесса в целом, а не его концом или окончательным приговором над жизнью. Действительность, таким образом, выступает у Тютчева самоценным объектом познания, а сознание (самосознание), мировосприятие и мироотношение художника предстают одним из средств (условий) гносеологического процесса. Только в этом случае писатель не превратит бесконечно разнообразную и сложную жизнь в “убогую хижину”, наполненную “томительной скукой” (I, 242). В свете всего сказанного ориентированность на сотворчество читателя, заложенная уже в самой структуре повествования, в самом способе художественного отображения, является, по Тютчеву, показателем эстетического уровня произведения и характеризует его специфический гносеологический потенциал.

Все эти вопросы столь важны для Тютчева именно потому, что они были связаны с центральной проблемой — о путях дальнейшего общественного развития России. Поэтому не случайно во второй части анализируемого письма к Вяземскому от марта 1848 года поэт ведёт речь о Цивилизации, Западе и России, в центре внимания оказывается тезис о том, что “теперь никакой действительный прогресс не может быть достигнут без борьбы” (II, 142). “Вот почему, — развивает свою мысль Тютчев, — враждебность, проявляемая к нам Европой, есть, может быть, величайшая услуга, которую она в состоянии нам оказать. ..Нужна была эта враждебность, чтобы принудить нас углубиться в самих себя, чтобы заставить нас осознать себя. А для общества, так же как и для отдельной личности, — первое условие всякого прогресса

есть самопознание” (II, 142–143). Причём эти слова относятся не только к отношениям России с Западной Европой, но и к самой русской действительности, о чём свидетельствует признание поэта о том, что есть “между нами люди, которые говорят, что в нас нет ничего, что стоило бы познавать” (II, 143).

Но к этим-то людям и не относятся русские бытописатели, столь разгневавшие Тютчева и в 1844, и в 1847 (см.: II, 101, 124) году. Даже наоборот, именно “Финский вестник”, являвшийся “самой главной базой физиологической продукции в 40-е годы”⁸⁴, ещё в 1845 году обосновывал идею о необходимости самопознания русским обществом самого себя. «Мы дожили до эпохи самосознания,— писала его редакция о программе нового раздела “Нравоописатель”,— мы начинаем обращаться к критическому исследованию нас самих; таковы непременно должны быть первые шаги на поприще истинной цивилизации»⁸⁵. Корень же различия между ними лежал, как видно, в сфере практической реализации общей теоретической посылки.

Для изменения поэтом отношения к современной ему литературе существовали объективные предпосылки и в самом общественно-литературном процессе. К марту 1848 года натуральная школа начала давать уже первые значительные результаты. Был напечатан “Петербургский сборник”, где, помимо всего прочего, помещён роман Ф. М. Достоевского “Бедные люди”, увидели свет “Кто виноват?” и “Доктор Крупов” А. И. Герцена, “Обыкновенная история” И. А. Гончарова, 14 рассказов из “Записок охотника” И. С. Тургенева. Живя уже в России, будучи истинным любителем, ценителем словесности и страстным, увлечённым читателем, Тютчев не мог не быть знаком хотя бы с частью из названных произведений, которые по своим объективным характеристикам никак не могли быть названы имеющим художественный вкус человеком “гнусными мелкими карикатурами” или чем-то в этом роде. И естественно, что они не были названы таковыми, хотя известная доля неприязни к демократической литературе у Тютчева остаётся, как, впрочем, остаётся и упрёк её представителям в антинациональности.

Более того, в тютчевской фразе “эти господа, воображающие, что творят национальную литературу, утопая в мелочах” (II, 142),

слышится некая скрытая полемика с неназванным оппонентом. Не исключено, что им мог быть В. Г. Белинский, который в статье “Взгляд на русскую литературу 1847 года” писал: “...В лице писателей натуральной школы русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов и через это сделалась и современной и русскою. С этого пути она, кажется, уже не сойдёт, потому что это прямой путь к самобытности, к освобождению от всяких чуждых и посторонних влияний” (VIII, 370). При этом Белинский видел народность и самобытность литературы в “исключительном” обращении и верном, истинном изображении “русской действительности”, под которой понимал повседневную (“помимо всяких идеалов” — VIII, 351) жизнь русского народа.

Для Тютчева же с его верой в “хоромность” царской России представления об истинно национальном, народном, русском, патриотическом связывались прежде всего с идеей монархической государственности. Всё остальное, т.е. противопоставляющее себя принципу консерватизма, Тютчевым отвергалось, было для него неприемлемым. «Мы хорошо понимаем, — писал он 21 ноября 1866 года в письме дочери Анне о газете И. С. Аксакова “Москва”, — что из всех общественных направлений, представленных в русской печати, его (Аксакова — И. К.) направление носит наиболее ярко выраженный национальный характер и именно потому представляется наиболее откровенно консервативным, наиболее искренне преданным самому принципу власти в России»⁸⁶.

По этой же причине Тютчев назвал народной (“печать народности” — II, 124) поэму Н. В. Сушкова “Москва”, превознося прежде всего её язык (см. письмо к Н. В. Сушкову от января-апреля 1847 года — II, 124). И это тоже не случайно. Язык поэмы Сушкова фактически копировал по своим ритмико-стилистическим характеристикам язык кольцовской поэзии⁸⁷. О таком поэтическом языке Тютчев с полным основанием мог сказать: язык “живой”, “имеющий корни в родной почве”(II, 124), т.е. в народнопоэтической традиции. Но главным, по-моему, было для Тютчева всё же другое. Его, как и Вяземского, о котором он вспоминает в письме к Сушкову как о единомышленнике, больше всего обрадовало то, что таким простым, близким к народному стилю языком можно было выражать исконно

русскую, по его мнению, “консервативно-патриотическую точку зрения”, проводимую автором “Москвы”⁸⁸. Думается, именно в “ярком” и “благоухающем” выражении консервативно-дворянской идеологии увидел Тютчев “печать народности”. Отсюда вполне оправданным является предположение поэта о том, что такая “народность” сушковской поэмы “навлечёт” на её автора “ругань со стороны гнусной клики, состоящей из нескольких здешних журналистов, которые инстинктивно ненавидят всё, что имеет вид и привкус народности”(II, 124). Стоит, однако, отметить, что журналы “Отечественные записки”, “Современник”, “Финский вестник” нападали «на язык поэмы, осуждая его впрочем не за “привкус народности”, а за несоответствие “характеру действующих лиц, времени, в которое они жили и их положению в свете”»⁸⁹.

В отношении Тютчева к сушковской поэме, её языку просматривается определённый отход от тех эстетических принципов, которые он реализовал в своём отзыве о “Ятагане” Павлова. Ведь без соответствия речи персонажей их времени и положению невозможна правдивость изображаемой картины, которую сам Тютчев определял в 1836 году понятием “картина верна”(II, 18).

Следовательно, народность литературы во многом определялась для Тютчева соответствием её идейно-художественных характеристик консервативно-монархической идеологии. Конечно, Тютчеву не было чуждым “выражение в литературе гуманного отношения к крестьянству и обращение к фольклорным традициям и народной речи”⁹⁰. Однако недооценивать роль идеологических симпатий поэта, их влияния на его литературно-критические суждения тоже нельзя. К тому же, говоря о критерии народности в эстетике Тютчева, не следует забывать о том, что сам поэт не придавал какого-то особенного значения этой характеристике литературы. “Жизнь народа, — писал он по этому поводу в 1848 году, — никогда не проявляется в книгах, для него писанных, разве, быть может, у германского народа; жизнь народа проявляется в его инстинктах и его верованиях, а книги (нельзя в том не сознаться) скорее способны ослаблять и разрушать их, чем возбуждать и поддерживать”⁹¹. Оснований же полагать, что Тютчев в дальнейшем изменил эту позицию, пока нет.

Образец всестороннего и потому правдивого изображения жизни человека и природы увидел Тютчев в вышедших отдельным изданием

в начале 1852 года “Записках охотника” И. С. Тургенева — произведении, которое воспринималось представителями всех общественно-литературных направлений как характерное проявление натуральной школы и даже жанра “физиологического” очерка⁹². «...Я только что прочитал два тома Тургенева “Записки охотника”, — писал Тютчев жене 13 сентября 1852 года, — где встречаются чудесные страницы, отмеченные такой мощью таланта, которая благотворно действует на меня; понимание природы часто представляется вам как откровение» (II, 189). “Полнота жизни и мощь таланта в ней поразительны, — продолжает поэт в письме к жене от 10 декабря 1852 года. — Редко встречаешь 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 её поэзией” (II, 192).

Эти высказывания показательны в нескольких отношениях. Во-первых, когда Тютчев говорит об органическом сочетании в “Записках охотника” чувства глубокой человечности и чувства художественного, то надо полагать, что это относится прежде всего к изображению русского крестьянства, поскольку, как известно, именно оно находится у Тургенева на первом плане, а владельцы крепостных служат объектом сатиры⁹³. В таком случае характеристика Тютчева как бы подтверждает реализацию Тургеньевым известного положения Белинского о том, что мужик тоже человек и интересными “в грубом, необразованном человеке” могут быть “его душа, ум, сердце, страсти, склонности” (VIII, 357). Не противостоят друг другу поэт и критик и в оценке мастерства Тургенева в изображении природы. Так, суждение Тютчева о способности романиста “чувствовать прекрасное, благодаря которой ему открывается вся интимная поэзия природы даже там, где эта поэзия не выступает явно, как в наших краях, с их грустной и неяркой красотой...” (II, 196), перекликается с высказыванием Белинского о том, что Тургенев “любит природу ...как артист, и потому никогда не старается изображать её только в поэтических её видах, но берёт её, как она ему представляется. Его картины всегда верны, вы всегда узнаете в них нашу родную, русскую природу...” (VIII, 401).

Во-вторых, однозначная положительность отзыва Тютчева говорит, на мой взгляд, о принятии им общей изобразительной манеры “Записок охотника”, которая, по словам А. И. Герцена, носит спокойный, не памфлетный, несубъективизированный со стороны автора характер⁹⁴, т. е., если говорить тютчевскими понятиями, отличалась художественным беспристрастием и отсутствием риторики. Ведь именно благодаря этому были возможны отмеченные поэтом у Тургенева полнота выражения жизни, реалистичность и поэтичность изображения человека и природы.

В-третьих, оценка Тютчева “Записок охотника” явно противоположна цензурным отзывам и высказываниям критиков так называемого правого крыла. Так, чиновник Главного управления цензуры Е. Е. Волков отметил в своём рапорте министру народного просвещения от 5 (17) августа 1852 года острую антикрепостническую, сатирическую направленность книги Тургенева, которая, по его мнению, “сделает более зла, чем добра” и оставляет “по себе какое-то неприятное чувство”⁹⁵. Столь же отрицательно восприняли “Записки охотника” Ф. В. Булгарин и С. П. Шевырëв. Первый квалифицировал изображение “сельской жизни” в “картинах” Тургенева как “грязь” и “безграмотность”⁹⁶, а второй считал тургеневское произведение антигуманистическим и нехудожественным, противопоставляя демократической гуманности натуральной школы всепрощающее христианское чувство. “Любовь,— писал С. П. Шевырëв в 1848 году,— налагает на нас обязанность любить ближнего в каждом человеке, каков бы он ни был. Гуманность же сортирует людей, — и к большинству их питает даже ненависть, а из ненависти не может выйти ничего изящного, ничего глубокомысленного, ничего возбуждающего...”⁹⁷. Во всём этом интересным является то, что высказанные Булгариным и Шевырëвым упреки в “грязи” и “ненависти” очень напоминают известные тютчевские определения произведений “физиологической” литературы 1840-х годов. Значит, противоположность и несовместимость тютчевской оценки “Записок охотника” с оценками этого произведения Булгарина и Шевырëва означает одновременно и качественное различие собственных позиций Тютчева по отношению к литературе натуральной школы периодов 1844 и 1852 годов. И для такой эволюции у Тютчева были все необходимые основания: и субъективные (стремление стоять “на

почве действительности⁹⁸), и объективные (качественные изменения в развитии натуральной школы, отразившиеся в “Записках охотника”).

И. С. Тургенев, обратившись к художественному познанию жизни крепостного крестьянства, освободился от многих издержек и недостатков русских “физиологий” 1840-х годов, и прежде всего от известной однообразности, односторонности в подходе и изображении жизни, которые Тютчев назвал карикатурностью и которые признавал также и Белинский⁹⁹. Отсюда отсутствие в “Записках охотника” чувства “злости”, как сказал бы Тютчев, а также чувства безысходности судьбы России, её народа. Поэтому в отличие от “типов простолюдинов” и “маленьких людей”, которых изображали в русских “физиологиях” 1840-х годов и с которыми трудно было серьёзно связывать надежды на будущее возрождение страны¹⁰⁰, тургеневские крестьянские герои по своим нравственным и личностным характеристикам способны были “представлять весь народ в его наиболее высоких чертах”¹⁰¹ и рождали в душе читателя надежду и веру в возможность лучшего будущего России.

Вместе с тем Тургенев изображает не только эту видимую сторону жизни крестьянина. Он обращается и к таинственным сторонам характера человека из народа и крестьянства в целом, выражая этим “ощущение огромной содержательности и таинственности духовного мира простого человека”¹⁰². Данную особенность произведения Тургенева — изображение жизни и человека в единстве “дневной” и “ночной”, познанной и непознанной сторон — и имеет в виду Тютчев, когда говорит о поразительном сочетании в “Записках охотника” “реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного” (II, 192). Для Тютчева было принципиально важным, что мир, действительность в изображении Тургенева не упрощались, а, значит, не извращались, не теряли своего естественного многообразия, неисчерпаемости, извечной таинственности, видимой и невидимой красоты, человечности и нравственной силы — почему и представляли перед читателем как

*...цельный мир разнообразный,
Исполненный видений и чудес.*

*Лучи сквозили, трепетали тени;
Не умолкал в деревьях птичий гам;
Мелькали в чаще быстрые олени,
И ловчий рог взывал по временам.*

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

*Какая жизнь, какое обаянье,
Какой для чувств роскошный, светлый пир!
Нам чудились нездешние созданья,
Но близок был нам этот дивный мир.
(“Дым”, 1867—I, 355)*

С этим, в свою очередь, связана и “антиплощадность” (говоря производным от тютчевского термина 1844 года понятием) “Записок охотника”, на которую указывал в своё время также и В. Г. Короленко, писавший: «Меня точно осияло. Вот они, те “простые” слова, которые дают настоящую, неприкрашенную “правду” и всё-таки сразу подымают над серенькой жизнью, открывая её шири и дали»¹⁰³.

Именно этого многообразия действительности, несущего в себе всегда оптимистическое начало, веру и надежду на возможность лучшего будущего, и не нашёл Тютчев в романе Тургенева “Дым”, почему и отнёсся к нему отрицательно. “Вчера я был у Ф. И. Тютчева, — писал по этому поводу В. П. Боткин в письме к И. С. Тургеневу 23 апреля 1867 года, — он только что прочёл — и очень недоволен. Признавая всё мастерство, с каким нарисована главная фигура, он горько жалуется на нравственное настроение, проникающее повесть, и на всякое отсутствие национального чувства”¹⁰⁴. Сам Тютчев высказал своё отношение к тургеневскому “Дыму” в стихотворении “Дым”(5—7 строфы), эпиграмме «“И дым отечества нам сладок и приятен!”...» (1867), письме к А. Ф. Аксаковой от 20 сентября 1867 года. Полностью солидаризируясь с раздражением Достоевского по отношению к изложенной Тургеневым главной мысли “Дыма” в фразе: “Если б провалилась Россия, то не было бы никакого ни убытка, ни волнения в человечестве”¹⁰⁵, — Тютчев писал дочери: “Это *русофобия* некоторых русских людей — кстати, весьма почитаемых... Раньше они говорили нам, и они,

действительно, так считали, что в России им ненавистно бесправие, отсутствие свободы печати и т. д., и т. п., что потому именно они так нежно любят Европу, что она бесспорно обладает всем тем, чего нет в России... А что мы видим ныне? По мере того, как Россия, добываясь большей свободы, всё более самоутверждается, нелюбовь к ней этих господ только усиливается. В самом деле, прежние установления никогда не вызывали у них столь страстную ненависть, какой они ненавидят современные направления общественной мысли в России. И напротив, мы видим, что никакие нарушения в области правосудия, нравственности и даже цивилизации, которые допускаются в Европе, нисколько не уменьшили их пристрастия к ней. ... Словом, в явлении, которое я имею в виду, о принципах как таковых не может быть и речи, здесь действуют только инстинкты, и именно в природе этих инстинктов и следовало бы разобраться”¹⁰⁶.

Под “современными направлениями общественной мысли в России” Тютчев понимал прежде всего журналистскую деятельность И. С. Аксакова (см. его письмо к А. Ф. Аксаковой от 21 ноября 1866)¹⁰⁷. Отсюда, как представляется, исходит и источник прямого совпадения эпиграммы Тютчева на роман “Дым” с отзывом об этом тургеневском произведении М. П. Погодина, писавшего: «...Что это значит повесть г. Тургенева “Дым”... Дым ли это отечества, который нам сладок и приятен? Или это угар, наносимый с Запада, оружие русского, направленное против России?»¹⁰⁸ Ведь Тютчев, как и Погодин, ясно уловил антиславянофильскую направленность романа Тургенева¹⁰⁹, и их обоих вполне естественно не могло радовать появление такого произведения в самый разгар подготовки и проведения Всероссийской этнографической выставки и Славянского съезда. Тютчев, как известно, активно интересовался этими мероприятиями и даже написал стихотворение “Славянам” (“Привет вам задушевный, братья...”, 1867; см. также письма поэта к В. И. Ламанскому от 7 мая 1867 года и Ю. Ф. Самарину от 15 мая 1867 года — II, 299-301). Строки же из эпиграммы «“И дым отечества нам сладок и приятен!”...» о том, что “сам талант всё ищет в солнце пятен”¹¹⁰ говорят о сохранении Тютчевым своих прежних представлений о “хоромности” самодержавной России.

Вместе с тем было бы не совсем правильным трактовать весь комплекс тютчевских отзывов о “Дыме” только с точки зрения идеологических симпатий поэта. Признание Тютчевым в “Дыме” художественного таланта Тургенева, несмотря на полную неприемлемость его идейных позиций (“сам талант”, “мастерство, с каким нарисована главная фигура”), роднит поэта с позициями Некрасова, находившего “художественную часть” тургеневского романа “безусловно прелестною”¹¹¹, Плещеева, назвавшего “Дым” “высокохудожественной вещью”¹¹², М. В. Авдеева, считавшего, что в романе Тургенева “выполнение осталось прежним и об ослаблении таланта нечего и думать”¹¹³, — и, наоборот, существенно отличает Тютчева от однозначно отрицательной оценки Фета, который видел в “Дыме” со стороны формы только “уродство и несообразность целого”¹¹⁴. А это, в свою очередь, свидетельствует о непредвзятости Тютчева в его подходе к данному художественному произведению.

Своеобразие тютчевского отношения к “Дыму” наиболее ярко отразилось в его одноимённом стихотворении (см.: I, 355), которое построено на антитезе двух поэтических пейзажных зарисовок: “зелёного волшебного леса” (1–4 строфы) и леса, уничтоженного огнём пожара (6–7 строфы). Они символизируют собой эмоциональную реакцию поэта на два произведения Тургенева разных периодов — “Записки охотника” и “Дым”. Изображённые в стихотворении поэтические картины полностью контрастны по своим характеристикам: первая — это полнота и многообразие жизни, просветляющие человеческую душу; вторая — “дымный призрак” ушедшей жизни, за который нельзя человеку ухватиться и который оставляет в сердце отчаяние. Тютчев не приемлет этот призрачный мир именно из-за его безотрадности. Перенося это лирическое переживание на источник, его побудивший, можно предположить, что в стихотворении “Дым” Тютчев выразил, во-первых, своё неприятие социального пессимизма в литературе, которая при этом не смогла бы выполнять свою гуманистическую функцию — быть духовной поддержкой человеку в жизни (“примирительным елеем”), и, во-вторых, выразил мысль, что жизнь всегда разнообразна и в ней всегда есть человеку и обществу исход. А потому реалистическое, всестороннее её изображение, по Тютчеву, даже при обращении к болезненным

социальным вопросам, не может быть безотрадным и всё отрицающим¹¹⁵. Поэтому-то Тютчев и взял для сравнения с “Дымом” именно “Записки охотника”, посвящённые тоже остросоциальной тематике, но при этом не теряющие оптимизма, веры и надежды на возможность решения поставленных проблем, исполненные любви к человеку, а потому и поэзии¹¹⁶. Такое скрытое сравнение в стихотворении “Дым” двух разных тургеневских произведений при признании его, Тургенева, художественного таланта в обоих случаях¹¹⁷, закономерно обусловило оптимистический характер лирического обобщения-концовки в данном произведении, выраженного в его 8-й строфе. В отличие от Н. П. Огарёва, посвятившего “Дыму” эпиграмму и пропевшему в ней автору романа “панихиду”¹¹⁸, Тютчев верил и надеялся, что в последующих своих произведениях Тургенев всесторонне покажет сложность и многообразие русской действительности, в изображении которой вновь сможет органически соединить чувство художественное и чувство глубокой человечности, реалистическое изображение жизни России со всем тем, что в ней есть сокровенного и поэтического. Тогда-то, считал Тютчев, перед глазами читателей Тургенева “опять наш лес зазеленеет, Всё тот же лес, волшебный и родной” (I, 356).

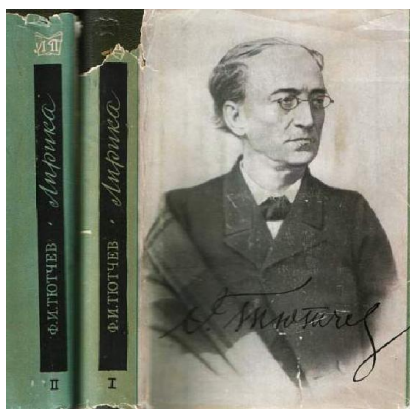
Таким образом, Тютчев неприязненно воспринял тургеневский “Дым” именно потому, что в нём, по мнению поэта, талантливый художник не смог в отличие от Н. М. Карамзина “всё совокупить В ненарушимом, полном строе, Всё человечески-благое, И русским чувством закрепить...” (I, 351). Находясь в общем русле восприятия русской критикой тургеневского “Дыма”, о чём сам романист писал: “...Знаю, что меня ругают все — и красные, и белые, и сверху, и снизу, и сбоку...”¹¹⁹, — отзывы Тютчева тесно переплетаются с позициями представителей самых разных, порой противоположных общественно-литературных сил России второй половины 1860-х годов. В этом, на мой взгляд, отразилась независимость и самостоятельность данных тютчевских оценок, да и всего круга его литературных воззрений.

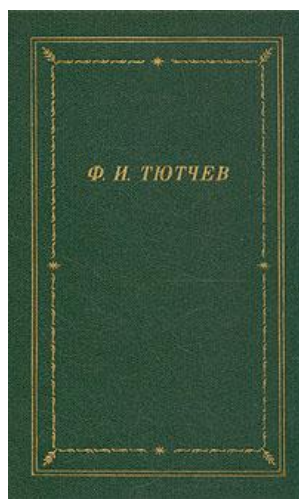
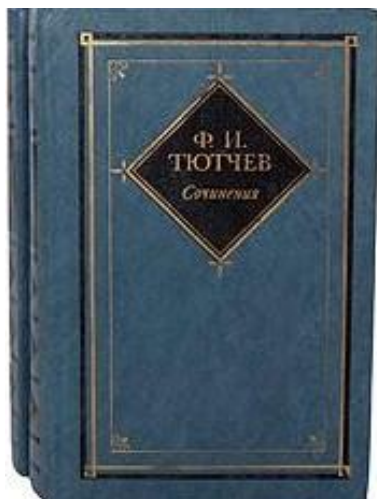
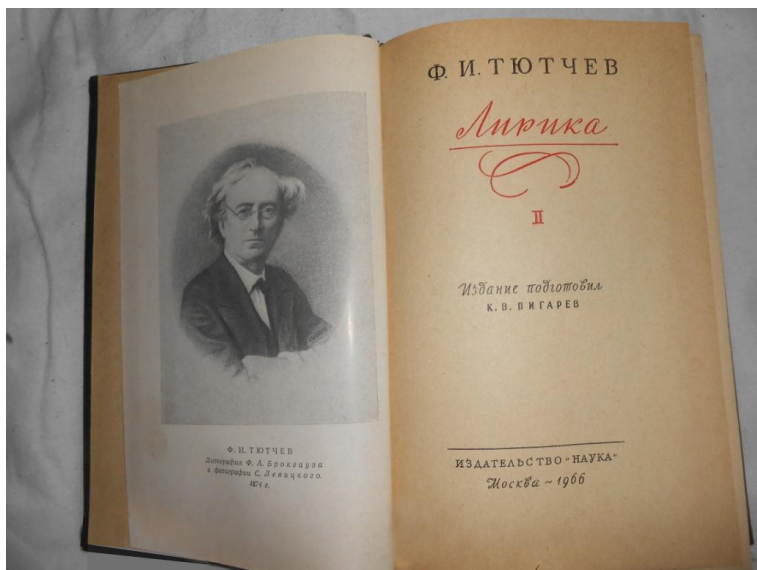
* * *

Итак, главными критериями ценности художественного произведения Тютчев считал полноту и объективность изображения,

органичное сочетание чувства художественного, зрелости мысли и чувства человечности. И здесь поэт не противостоял некоторым существенным положениям демократической критики, в частности В. Г. Белинского, ценившего Гоголя прежде всего за умение видеть и схватывать “свой предмет во всей его глубине и широте” (VIII, 311), и Н. Г. Чернышевского, считавшего самым ценным у писателя органическое соединение таланта и “живого сердца”, таланта и мысли, что и дает “жизнь и красоту его произведениям”¹²⁰.

Вместе с тем литературно-критические отзывы Тютчева были естественным следствием, реализацией его общих взглядов на литературу. Они основываются на восприятии искусства слова, поэзии как одной из важнейших форм проявления внутренней жизни, самопознания личности и общества, как способа непосредственного духовного общения с миром и другими людьми, как хранителя нравственных ценностей человечества. Эта полифункциональность исходит, по Тютчеву, из глубокой изначальной гуманистической сущности поэзии, которой и определяется её высшее общечеловеческое предназначение — быть “примирительным элементом”, т. е. всегда положительным, вселяющим участие, надежду, возрождающим и просветляющим, нравственно совершенствующим, наконец, объединяющим людей вокруг высших человеческих идеалов воздействием. Из указанных идейно-эстетических позиций исходил Тютчев и в собственном поэтическом творчестве.





ПСИХОЛОГИЗМ ЛИРИКИ Ф.И.ТЮТЧЕВА

Впервые на способность Тютчева выражать внутреннюю жизнь личности в её многообразии указывал в 1859 году ещё Н. А. Добролюбов. В отличие от И. С. Тургенева, обратившего внимание прежде всего на то, что поэту знаком и даётся “язык страсти, язык женского сердца”¹, критик отметил более широкие познавательные возможности тютчевского таланта, которому, по его мнению, кроме “уловления мимолётных впечатлений от тихих явлений природы”, доступны “и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни”². “Зеркалом души” считал поэзию Тютчева В. П. Мещерский³. Непосредственно “общую психологию” назвал “исключительной специальностью” поэта П. Крот⁴. Собственно “психологической” — употребляя именно этот термин — впервые, видимо, назвал тютчевскую поэзию Е. Я. Архиппов в своём “Опыте системы для изучения философской лирики Тютчева”⁵.

Не отрицается наличие психологизма в творчестве поэта и современными литературоведами⁶. Более того, стихотворения “Бессонница” (1829 и 1873 годов) вызывают профессиональный интерес у некоторых современных психофизиологов, “настолько точно передают они состояние автора”⁷. Однако в рассмотрении тютчевского психологизма как художественного явления, значение которого определяется глубиной познания отражаемой им реальности и потому не могущего быть объяснённым лишь теми или иными “необратимыми изменениями в организме”⁸, исследователи в большинстве случаев либо ограничиваются общими утверждениями, типа: Тютчева “по праву можно назвать поэтом нюансов, ...ему удаётся передать тончайшие переживания души, её томление, её смятение по любому поводу”⁹, — либо довольствуются указанием на “элементы типизации и реалистического психологизма в любовной лирике (Тютчева — И. К.) 50-х годов...”¹⁰, за которым обычно следует то или иное рассмотрение “денисьевского” цикла поэта. Предметом же специального всестороннего изучения данный вопрос так и не стал. Между тем есть все

основания утверждать, что в отношении к лирике Тютчева проблема психологизма должна занять особое место, поскольку именно она, как “сокровенная проблема и содержания, и формы”, во многом поможет раскрыть своеобразие художественного метода поэта¹¹, сущность его творческой индивидуальности, новаторство и значение его творчества. И здесь на первый план выдвигаются три основных вопроса, которым и посвящена данная глава. Это: место психологизма в системе определяющих черт тютчевского поэтического мира; предпосылки его возникновения и развития; конкретные формы функционирования и эволюция психологизма в поэзии Тютчева.

Неизученность рассматриваемой темы является, очевидно, следствием недостаточной разработанности общей проблемы психологизма в художественной литературе, в частности в аспекте внутренних закономерностей литературного развития, на что уже обращали внимание исследователи¹². Отсутствует общепризнанный, научно выверенный и апробированный на практике категориальный аппарат, с чем, не в последнюю очередь, связано отсутствие отдельных статей о психологизме в литературе и в “Краткой литературной энциклопедии”, и в “Литературном энциклопедическом словаре”¹³. Не рассмотрен в достаточной мере и вопрос о специфике, формах, разновидностях, объективных пределах психологизма в лирике как роде литературы. Возможность же обрести необходимую теоретическую основу для исследования тютчевской лирической системы дают труды классиков философско-эстетической мысли Г. В. Ф. Гегеля, Ф. В. Шеллинга, Н. Г. Чернышевского¹⁴, а также работы М. М. Бахтина, Г. Д. Гачева, Л. Я. Гинзбург, А. Б. Есина, А. Н. Иезуитова, В. В. Компанец, Б. О. Кормана, Д. С. Лихачёва, О. Н. Осмоловского, Т. И. Сильман¹⁵.

Прежде всего стоит условиться относительно категориального аппарата, поскольку понятия *психологизм*, *психологичность*, *психологическое изображение*, *психологический анализ* часто имеют у разных авторов разное смысловое наполнение¹⁶.

Известно, что литература всегда стремилась к выражению душевной жизни человека, его чувствований, переживаний, размышлений, эмоциональных откликов на внешние явления¹⁷, запечатлевая определённое мировосприятие, мироотношение своих творцов как представителей конкретных исторических поколений и

исторических эпох. Это имманентное свойство искусства слова, не зависящее, как верно заметил В. В. Компанеец, от субъективной воли писателя¹⁸, правомерно, вслед за Н. П. Кодаком¹⁹, определять понятием *психологичность*. В этом смысле психологичными являются в разной степени все художественные системы.

В то же время появление *психологического*, т.е. непосредственно направленного на раскрытие психологии личности²⁰, *изображения* в роли важнейшего, ведущего принципа художественного освоения объективной реальности свидетельствовало не только об усложнении общественных и межличностных отношений, требовавших для своего познания соответствующих способов и приёмов, но также и готовности литературы к такому познанию, достаточной развитости её гносеологического потенциала²¹. И только в XIX веке, когда во главу угла становится неповторимая в своей индивидуальности, духовно самоценная и внутренне саморазвивающаяся личность с её сложными, противоречивыми взаимосвязями с окружающей её действительностью²² и когда, параллельно этому, различные приёмы психологического изображения “сложились в систему”²³, — только тогда в русской литературе реально проявился тот качественный процесс, который привёл к возникновению русского психологического романа²⁴. Именно в творчестве романтиков, позднего Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Фета, Толстого, Достоевского исконная черта литературы — психологичность — превратилась в осознанный эстетический принцип²⁵, который и можно обозначить категорией *психологизм*. Он направлен на моделирование динамики душевной жизни человека, психических состояний как процессов в его душе и сознании, выступающих в восприятии художника “как некая самоценность”²⁶. Имея в роли субъекта и объекта “самосознание индивида и сознание им другого (объективного бытия, времени)”²⁷, психологизм позволяет “найти способ, канал” для соединения “истинной, чуть ли не непостижимой” действительности внутреннего мира души и “существующей действительности”²⁸. Совершение этого “трансцензуса”, как пишет Г. Д. Гачев, этого “прорыва в объективный мир” при “сохранении высоты, чистоты и точки зрения идеала, полностью открываемого ...лишь в субъективном внутреннем мире” и было важнейшей задачей психологизма в русской литературе XIX

века²⁹. Отсюда закономерно, что психологизм затрагивает не только сферу художественного метода, формы, стиля произведения³⁰, но характеризует также и специфику мировосприятия, мироотношения художника, особенности его идейно-эстетических установок³¹. В то же время, будучи конкретным идейно-художественным качеством литературного произведения, сформировавшимся в роли его структурной доминанты лишь на определённом этапе развития литературы, психологизм свойственен только определённой разновидности художественных систем, представляющих собой практическое воплощение психологического способа видения и художественного освоения действительности³². Определённую совокупность средств и приёмов последнего вполне правомерно охватить категорией *психологический анализ*³³.

Формирование психологизма как качественно нового явления в русской литературе XIX века происходило, помимо всего прочего, на основе новаторского использования писателями природных резервов слова, в частности его исконной диалогичности. Как показал М. М. Бахтин, слово, с одной стороны, “рождается в диалоге, как его живая реплика, формируется в диалогическом взаимодействии с чужим словом в предмете”, и, с другой, оно “направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова”³⁴. При этом “разноречивая среда чужих слов дана говорящему не в предмете, а в душе слушателя, как его апперцептивный фон, чреватый ответами и возражениями”³⁵. Поэтому говорящий и “стремится ориентировать своё слово со своим определяющим его кругозором в чужом кругозоре понимающего и вступает в диалогические отношения с моментами этого кругозора”³⁶.

В литературе, где всё подчинено созданию художественного образа, диалог и общее явление диалогичности как определённой разновидности отношений между элементами чего-либо, имеют свою специфику. В наиболее общем виде её описание таково: “Путём абсолютного разыгрывания между чужой речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор становится рядом с героем и их отношения диалогизируются”³⁷. Однако всё зависит от того, какую роль, функции, место, содержательное назначение имеют диалогические отношения в

каждом отдельном случае, достижению каких художественных целей и задач они служат. И здесь диалогичность в литературе может проявляться двояко: как общая черта художественного произведения, образа, слова, и как средство, приём стилиевой организации художественного целого. При этом диалогичность как стилиеобразующий фактор реализуется в условиях естественной диалогичности художественного произведения (как разновидности высказывания), образа, слова и, более того, является примером максимального художественного использования внутренних резервов последних. Взаимодействием этих двух сторон диалогичности в литературе во многом и определяется характер той или иной художественной системы. Поэтому употреблять термины *диалог*, *диалогичность* в анализе литературных произведений следует, думается, лишь в том случае, когда обозначаемое ими явление играет роль доминанты стиля, т.е. является художественным творческим приёмом³⁸. Ведь именно в этом случае диалогические отношения служат ведущим средством раскрытия психологических процессов, динамики психологических состояний человека.

Наряду с термином *диалогичность* широкое распространение в литературоведении получил и бахтинский термин *полифоничность* (*полифония*) в художественном произведении, который в научной практике зачастую утрачивает свой первоначальный смысл. Это обстоятельство, видимо, и побудило современного исследователя указать на необходимость вкладывать в понятие полифонии “именно тот смысл, который ему придан в работах” М. М. Бахтина³⁹. Так, если понимать под полифонией только наличие множественности голосов, точек зрения в художественном произведении, то полифоничным окажется любое произведение. Кажется, именно так подходит к явлению полифонии Ю. М. Лотман, когда отмечает: “В тексте всё время идет полилог различных систем, сталкиваются различные способы объяснения и систематизации мира, разные картины мира. Поэтический (художественный) текст в принципе полифоничен”⁴⁰.

Другими словами, если бы речь шла о столкновении только двух единиц (точек зрения и т.п.), то вместо слова “полилог” можно было бы употребить слово “диалог”, а, следовательно, положение о принципиальной полифоничности поэтического текста становится равносильным положению о диалогической природе текста как

разновидности высказывания. Но суть вопроса, думается, всё же в другом, поскольку лишь наивысшая степень интенсивности художественной реализации диалогических отношений порождает то, что М. М. Бахтин назвал полифонией или полифонизмом⁴¹. Это явление возникает лишь на определённой стадии развития литературы и является отличительной чертой жанрово-стилевого новаторства художественного произведения, важнейшим средством создания его художественной структуры, художественного образа.

Психологизм и диалогичность, как и реалистический метод в целом, наиболее полно, ярко и всесторонне проявились в прозаических жанрах литературы, что позволило Л. Я. Гинзбург вполне обоснованно утверждать: “Реализм XIX века — это прежде всего социально-психологическая проза”⁴². В то же время данные явления были присущи и другим литературным родам, в частности лирике, где, как уже отмечалось в науке, в силу её родовой специфики они приобретали специфическое существование и развитие, почему и должны рассматриваться отдельно⁴³.

Специфика психологизма в лирике обусловлена особенностями её места в системе литературных родов, и прежде всего известной противоположностью лирики эпосу, о чём ещё Гегель писал: “...Другую, обратную эпической поэзии, сторону образует *лирика*”, занимающая “позицию, противоположную эпической поэзии”⁴⁴. Отсюда закономерный вывод Л. Я. Гинзбург о том, что “лирика вовсе не располагает теми средствами истолкования единичного характера, какими располагает психологическая проза, отчасти и стихотворный эпос нового времени”⁴⁵. В то же время нельзя не учитывать объективных родовых преимуществ лирики, её природной противоречивости, а также того, что в историко-литературном процессе литературные роды не изолированы друг от друга, а находятся в постоянном и непрерывном взаимодействии и взаимообогащении, благодаря которому и возможно их внутреннее качественное развитие и историческое функционирование.

Поскольку изначально лирика предназначалась для самовыражения субъекта⁴⁶, ей всегда была доступна чувственная сторона человеческой жизни. Более того, “сама душа, субъективность как таковая” и “являются подлинным содержанием лирики”⁴⁷. Такая изначальная установка свидетельствует о больших потенциальных возможностях лирики в

сфере изучения “сокровеннейших законов психической жизни, игра которых открыта перед нами только в нашем собственном самосознании”⁴⁸. Однако для практической реализации указанной потенции необходимо было время, определённая эволюция как художественного мышления вообще, так и стилевых и стилистических принципов лирического рода в частности.

О психологизме как самостоятельном явлении в лирике, как и в литературе в целом, можно говорить лишь тогда, когда, при прочих необходимых условиях, предметом художественного познания становится исторически сложившийся тип сознания и восприятия человеком себя, своей сущности, всего спектра своих личностных отношений с окружающей действительностью. В истории русской литературы возникновение такой разновидности поэтического мироотношения было связано преимущественно с появлением романтизма, а затем с развитием и утверждением реалистического метода, в условиях которого самоуглубление, стремление художника “к неутомимому наблюдению над самим собой”⁴⁹ непосредственно сопрягалось с общей задачей познания литературой социальных отношений людей и сущности человека как такового. “Кто не изучил человека в самом себе, — писал Н.Г.Чернышевский, — никогда не достигнет глубокого знания людей”⁵⁰.

Романтики, как и реалисты, увидели самоценность и известную автономность внутреннего мира отдельной человеческой личности, увидели его сложную внутреннюю динамику, осознали его как противоречивый, неоднозначный, бесконечно многообразный психологический процесс. Причём это обращение к тайнам внутреннего мира личности (внутреннего человека) было не случайным, а отражало насущные тенденции тогдашнего русского общества в целом. “Россия послепушкинской поры, — отмечает Г. Д. Гачев,— вступила в свою критическую эпоху...: она впервые задумалась над тем, как становится возможным всякое действие и познание, и увидела не только несовпадение, но бездну, отделяющую сознание и бытие общества и человека; их идеал, сущность и их осуществление”⁵¹. Открытие же раздвоения бытия и человеческой души привело, в свою очередь, к обнаружению в самой душе, индивидуальном сознании источника “самодвижения,

самоопределения, относительно независимого от окружающей среды⁵². Тем самым, как считает Г. Д. Гачев, был “открыт исходный пункт для диалектики души (т. е. психологизма — И. К.), энергия, которой она непрерывно будет питаться”⁵³.

Новый предмет познания — “процессная мысль-настроение, захватывающая в орбиту своего напряжённого становления весь мир”⁵⁴ — требовал соответствующих путей своего художественного воплощения. Лирик-психолог воспроизводит внутреннюю жизнь изнутри, представляет в произведении сам её ход, течение, «“объектив” поэта ...переносит нас в её сердцевину, откуда ... видна ...вся её “механика”»⁵⁵. В то же время психологизм в лирике следует отличать от поэтического “самоедства”, которое было свойственно, например, стихам И. П. Клюшникова. Создаваемый в них “образ рефлектирующей личности”, по словам Л. Я. Гинзбург, отражал лишь “причудливый нрав самого поэта”⁵⁶, не решая при этом никаких иных задач. Психологизм же в лирике связан не просто с наличием у поэта интереса к своей внутренней жизни или особенного субъективного взгляда на вещи как такового⁵⁷, но — и это главное — с уровнем лирического обобщения, т. е. с тем, насколько глубоко личностное, индивидуальное переживание выходит на сущностный, общезначимый, общечеловеческий план.

Наконец, благоприятной для возникновения психологизма в лирике является и доминирующая в ней ориентированность на реализацию нормативной функции литературы⁵⁸. “Лирика, — отмечает Б. О. Корман, — ...сосредоточилась (...открыто, заявлено) на нравственной стороне проблемы и, верная своей преимущественно нормативной установке, стремилась помочь читателю выбрать достойную позицию в ситуации, когда понимание того, что “в тайник души проникла плесень” (Блок), уже неотменимо”⁵⁹. Причём эта установка лирики на определение ценности выражаемого, думается, играет для лирического психологизма ту же роль, что и “чистота нравственного чувства” для психологизма у Льва Толстого 1850-х годов⁶⁰: они служат неким критериальным базисом, той фундаментальной точкой опоры, без которой никакой анализ, в том числе и психологический, невозможен.

Вместе с тем не все родовые начала лирики благоприятствуют возникновению в ней психологизма. Так, известный консерватизм в этом отношении несут в себе и устремлённость лирики “к общему,

к изображению душевной жизни как всеобщей⁶¹; и отрывочность (не непрерывность) изображения, фиксирующего в идеале только одно мгновение внутренней жизни, а потому не позволяющего лирическому стихотворению дойти “до раскрытой полноты и развёрнутости”⁶²; и “абсолютная краткость”⁶³, лаконичность лирических произведений. Наконец, оппозиционной по отношению к психологизму является определяющая тенденция этого рода литературы — монополия в нём органически единого поэтического сознания, ставка на единый и единственный язык, единое, монологически замкнутое высказывание, в котором, как считал М. М. Бахтин, слово должно утратить “свою связь с определёнными интенциональными пластами языка и с определёнными контекстами”⁶⁴. А это, в свою очередь, решительным образом исключает возможность полного использования в качестве стилиобразующего фактора естественную внутреннюю диалогичность слова, с которой, собственно, связано рождение стиля психологической прозы⁶⁵.

Однако консерватизм указанных характеристик лирического рода литературы не носит абсолютный характер. Во-первых, ставка на субъективное восприятие позволяет лирике дать максимальные возможности самовыражению имманентного, относительно независимого и замкнутого в себе внутреннего мира личности. Через воссоздание индивидуальных психологических моментов лирика сосредоточивается на выявлении личностно конкретных и в то же время сущностных закономерностей духовной жизни человека, воссоздаёт их путём внутренне обусловленного потока ассоциаций. Более того, взгляд на объективную действительность сквозь призму индивидуальной субъективности отдельного человека позволяет рельефнее выразить существующее противоречие между внутренней жизнью личности и её внешним, социальным поведением, показать реальное несовпадение внутреннего человека и его характера.

Во-вторых, стремление к общему, известная суммарность в изображении при обязательном сохранении “конкретной определённости настроения или ситуации”⁶⁶ дают возможность лирике проследить диалектику соотношения общечеловеческих и временных, бесконечных и конечных начал в душевной жизни

исторически и психологически конкретного типа человеческой личности.

В-третьих, «абсолютная краткость, сведение к “мигу постижения” мыслимы лишь в своей имплицитной, не выраженной словами, то есть чисто теоретической, форме. Как только состояние лирической концентрации (т. е. совершенно особое состояние лирического героя в момент совершаемого им некоего открытия — И. К.) обрело выявленное вонне словесное выражение, оно перестаёт быть “мгновением”. Словесное высказывание протекает во времени — и здесь основа противоречивости и внутренней напряжённости лирического жанра как рода искусства»⁶⁷, одновременно сопрягающего разнонаправленные стремления к краткости и “к известной описательности, к коммуникативной оформленности”⁶⁸.

В-четвёртых, следует различать возможности психологизма в пределах одного лирического произведения и лирики вообще. Одно стихотворение может воспроизвести процессность субъективного восприятия поэтом той или иной стороны объекта познания, может выразить диалектику формирования поэтической мысли-переживания. В свою очередь, изначальное стремление лирики к контексту, к объединению стихотворений в группы даёт качественно новые возможности для психологического изображения, которые позволяют преодолеть изобразительную ограниченность отдельного стихотворения, не нарушая при этом его родовой сущности. Стихотворения, объединяясь в циклические образования, не утрачивают своих родовых качеств и в то же время в своей совокупности способны воспроизвести душевную жизнь субъекта как цепь внутренне взаимосвязанных динамичных импульсов единого психологического процесса, происходящего во времени и пространстве. При этом выражаемое в отдельном стихотворении субъективное переживание приобретает, помимо имеющегося у него контекста единичного стихотворения, также и более широкий — циклический контекст, не только более конкретно проясняющий его смысл, но указывающий на его внешние побудители.

В-пятых, трудно согласиться с суждением, что лирика “в принципе не терпит диалогических отношений”⁶⁹. На случаи употребления форм диалога в лирике указал ещё Гегель.

Лирическое стихотворение, писал немецкий философ и эстетик, “становясь разговором, может принять внешнюю форму диалога, не переходя при этом к действию, движимому внутренними конфликтами”⁷⁰. О внутренней близости природы диалога и природы лирики, исходящей из диалогической сущности (природы) самого сознания (самосознания), говорил Шеллинг. “Диалог, — писал он, — по своей природе и предоставленный себе тяготеет к лирике, ибо он преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание”⁷¹. Отсюда можно предположить, что Шеллинг видел некую предрасположенность лирики к психологизму.

Характерность диалога для поэзии вообще показали последующие работы об этом явлении в лирических системах поэтов XIX и XX веков⁷². Теоретическое обоснование данной характерности разработал в своих трудах М. М. Бахтин, убедительно показавший, что художественное творчество, куда входит и лирика, диалогично по самой своей природе. Необходимо только учитывать, что функционирование диалога в каждой определённой области всегда специфично. Своеобразие диалогических отношений в лирике, как и реализация в ней психологизма, определяется её родовыми особенностями. Тут диалог может проявляться и на субъектном уровне, и на уровне диалогической природы самого поэтического образа.

Как убедительно показали В. В. Виноградов и Б. О. Корман, не противоречит лирике и проникновение в неё чужого сознания и чужого слова⁷³. Приведя суждение М. М. Бахтина об определённости поэта “идеей единого и единственного языка и единого, монологически замкнутого высказывания”⁷⁴, Б. О. Корман справедливо заметил: “Приведенная характеристика точна и бесспорна, если ограничиваться поэтическими системами Ломоносова или Сумарокова, Карамзина или Жуковского. Что же касается русской поэзии последующего периода, то в ней действуют иные законы субъектной организации и словоупотребления”⁷⁵. При этом также важно помнить, что, говоря о не использовании в лирике внутренней диалогичности слова⁷⁶, Бахтин, подобно Гегелю⁷⁷, сделал очень важную оговорку: “Мы всё время характеризуем, конечно, идеальный предел поэтических жанров; в действительных произведениях возможны существенные прозаизмы, ..особенно распространённые в эпохи смен литературных поэтических

языков”⁷⁸. Этим исследователь обращал внимание на то, что при рассмотрении вопроса о диалоге в лирике необходимо прежде всего опираться на анализ реального конкретного случая с учётом общих закономерностей данного литературного рода.

Лирика, как и вся литература, находится в состоянии постоянного развития, совершенствования, изменения, осваивая всё новые сферы и глубины человеческой жизни. В этом плане её развитие, как и других литературных родов и жанров, есть не что иное как постоянное стремление к преодолению своей родовой ограниченности, как фактическое нарушение своих прежних пределов и возможностей, точно так же, как социально-психологический роман XIX века является расширением границ эпоса, а драматургия А. Н. Островского, например, — нарушением принципов классической драмы. Таким же диалектическим отрицанием представляется и выдвижение на передовые позиции в развитии русской поэзии XIX века психологической лирики. Это, видимо, понял ещё в конце 1890-х годов П. Крот, назвавший поэтов, которые изображают “не только общий фон чувства..., но — самое это чувство во всех его мельчайших изгибах”, эпическими лириками и отнёсший к “первостатейным” из них Ф. И. Тютчева⁷⁹. Ведь именно на путях к психологизму, к более глубокому и полному раскрытию, выражению и познанию тревог, мыслей, чувств, духовных исканий, мучений мыслящей личности последекабрьской и послепушкинской эпох русская поэзия решала новые актуальные художественные задачи общественно-литературного развития, важнейшей из которых было — “изучение *природы* человека во всей сложности, изображение самых душевных *процессов* (а не только результатов) во всей их противоречивости”⁸⁰.

Под психологической лирикой Тютчева понимается определённое количество его стихотворений, часть его поэтического наследия, где наиболее глубоко воплощена внутренняя жизнь личности и где сам психологический процесс (будь то формирование мысли, течение чувства-переживания или психологического состояния) является основным предметом поэтического выражения.

Явление психологизма не случайно в творчестве поэта. Предпосылки его возникновения находятся, помимо всего прочего,

в определённых свойствах, наклонностях личности Тютчева, проявившихся ещё в период её формирования. В университетские годы Тютчев неоднократно перечитывал стихотворения В. А. Жуковского⁸¹. Причём в отличие от А. С. Пушкина, интересовавшегося преимущественно “слогом” поэта-романтика, «Тютчева властно влекли не стихи Жуковского как таковые (правильнее, видимо, сказать не только стихи — И. К.), но его поэтическая личность, его “душевный строй”, который он стремился ещё раз пережить, пристально вглядываясь в стихи»⁸². Тогда же в 1821 году поэт с увлечением знакомится с романом Ж.-Ж. Руссо “Исповедь”. «Пришлите продолжение “Исповеди”, — пишет он М. П. Погодину. — Никогда с таким рвением и удовольствием я ещё не читывал. — Сочинение это всякому должно быть знаменательно. Ибо, поистине, Руссо прав: кто может сказать о себе: *я лучше этого человека?*» (II, 10). Важность данной оценки станет очевидной, если вспомнить, что Руссо в своём романе стремился показать себя “таким, каким был в действительности”⁸³, не только посредством изложения внешней событийной канвы своей жизни, но, что самое главное, путём раскрытия своего внутреннего мира. «Я обнажил свою душу и показал её такую, какую Ты видел её Сам, Всемогущий, — писал Руссо в “Исповеди”. — Собери вокруг меня неисчислимую толпу мне подобных: пусть они слушают мою исповедь... Пусть каждый из них у подножия Твоего престола в свою очередь с такой же искренностью раскроет сердце своё и пусть потом хоть один из них, если осмелится, скажет Тебе: “Я был лучше этого человека”»⁸⁴.

К “овладению своими темами и методами Тютчев” шёл также “с помощью Гейне”, обратясь в период своего становления к переводам стихотворений этого немецкого лирика. В связи с этим показательно, что позже, в 1840-е годы, русские поэты именно у Гейне учились, помимо всего прочего, “капризной лирической фрагментарности” и “методу описания природы, как выражения настроений лирического *я*”⁸⁵. Наконец, постоянство интереса Тютчева к законам внутреннего мира человека ярко отразилось в письмах поэта, где немалое место занимают наблюдения над психологическими закономерностями. Вот характерное из них: “Раны душевные, как и раны физические, не так остро чувствуются в первый момент, — это наступает позже, некоторое время спустя.

Жизнь должна войти в обычное своё русло, и тогда потеря станет ощутимой”⁸⁶.

Однако указанные предпосылки сами по себе не привели бы к развитию психологизма в лирике Тютчева, не трансформируясь они в конкретные внутренние идейно-эстетические установки поэта. В их числе важно отметить прежде всего восприятие Тютчевым поэзии как естественной (органичной) формы проявления и самоанализа духовной жизни личности, художественного познания истоков её судьбы и отношений с окружающим миром, другими людьми. Возможно, именно поэтому разговор о внутренней жизни человека часто переплетался у Тютчева с раздумьями о поэзии и великих поэтах. Вспоминая о своей встрече с Тютчевым в 1864 году, Фет писал: “Каких психологических вопросов мы при этом не касались! Каких великих поэтов мы при этом не припоминали!”⁸⁷

Вместе с тем интерес к внутренней жизни личности органически взаимосвязан с другими характерными чертами творческой индивидуальности Тютчева и с её общей эволюцией, что во многом обусловило своеобразие художественного психологизма поэта. Так, именно движением Тютчева от глобального космического мировосприятия к осмыслению, переживанию реальных, конкретных социальных, нравственных коллизий тогдашней русской жизни и от них снова к широким обобщениям во многом обуславливается и диапазон тютчевского психологизма. Он реализуется не только в поэтическом выражении конкретных душевных состояний личности, но и в лирическом познании психологии межличностных отношений.

В лирике Тютчева проявились разные формы психологизма. К простейшим из них можно отнести небольшие поэтические зарисовки картин природы (“Летний вечер”, 1828; “Вечер”, “Поддень”, конец 1820-х; “Песок сыпучий по колени...”, 1830; “Неохотно и несмело...”, “Тихой ночью, поздним летом...”, 1849; “Не остывшая от зною...”, “Как весел грохот летних бурь...”, 1851). Они во многом типичны, в частности тем, что состояние природы характеризуется категориями, отражающими психологическое, эмоциональное состояние человека, а также подчёркнутой эмоциональностью поэтической речи (ударное наречие “как” в стихотворении “Тихой ночью, поздним летом...” или восклицание

“Как увядающее мило!” в стихотворении “Обвеян вещею дремотой...” — ср. с произведениями И. С. Никитина “Вечер ясен и тих...”(1851), “Утро”(1854, 1855), “В тёмной чаще замолк соловей...”(1858) и А. А. Фета “Летний вечер тих и ясен...” (1847), “Заря прощается с землёю...”(1858)). Но в отличие от Никитина, у которого природа “не психологизована, а дана в объективном описании” и которого интересуют “не столько настроения, создаваемые ландшафтами, сколько красота самого пейзажа”⁸⁸, у Тютчева, как и у Фета, описание природы больше ориентировано на индивидуальное восприятие и потому чаще всего отчётливо психологизировано. При этом в тютчевских пейзажах природное и человеческое слиты нерасчленимо (“сладкий трепет”, “лениво дышит поддень”, “лениво тают облака”, “лениво катится река”, “грозные зеницы” — I, 39, 47, 150). В стихотворении “Песок сыпучий по колени...” слово “меркнет” отражает и состояние природы, и определённое психологическое движение в душе героя, которая вполне конкретно начинает переживать то, что “Ночь хмурая, как зверь стокий, Глядит из каждого куста” (I, 64). Эпитет “хмурая” обозначает реакцию души, отражение нарастающей в ней настороженности, которая вызывается таинственной неизведанностью открывающейся ночной бездны (см. “День и ночь”, 1839).

Это стремление “слить” человеческое переживание с “душой природы” во многом обуславливает, как показал Б. Я. Бухштаб, и своеобразие поэтического словоупотребления Тютчева, в частности использование поэтом двух любимых своих слов “сумрак” и “мгла”⁸⁹. “Вслед за Жуковским, но гораздо более смело и явно, — отмечает исследователь, — Тютчев переносит смысловой центр слова на его эмоциональный ореол, настолько, что словоупотребление иногда уже противоречит предметному смыслу слова, чего Жуковский избегал”⁹⁰. В то же время, стремясь «как бы слить воедино в слове элементы материального и психического, Тютчев в словах психологического значения освежает восприятие “материального” значения корня»⁹¹. Однако в стихотворениях указанного типа психологическое состояние, эмоциональное настроение выражаются без элементов анализа, т.е. без одновременного осмысления субъектом речи своих чувств, своего настроения. Первый шаг к такому внутреннему самоанализу сделан

в другой группе стихотворений, в которых проявила себя следующая форма психологизма в тютчевской лирике. Это стихотворения, построенные по принципу художественного параллелизма, где устанавливаются конкретные соответствия, аналогии между природными явлениями и состояниями человеческой души. Этот принцип был, как известно, издавна распространён ещё в народной поэзии. Встречается он также в творческой практике русских поэтов середины XIX века, в частности у Я. П. Полонского (“Тени”, 1845; “Не мои ли страсти...”, 1850; “Свет восходящих звёзд — вся ночь, когда она...”, 1855), А. К. Толстого (“Звонче жаворонка пенье...”, “Дробится, и плещет, и брызжет волна...”, “Не пенится море, не плещет волна...” — все 1858; “Вздываются волны как горы...”, 1866; “Прозрачных облаков спокойное движенье...”, 1874), Н. П. Огарёва (“Немногим”, 1856; “Среди сухого повторенья...”, 1859-1860; “У моря”, 1862), А. А. Фета (“Вчера расстались мы с тобой...”, 1863), Н. А. Некрасова (“Я не люблю иронии твоей...”, 1850; “Как ты кротка, как ты послушна...”, 1856), А. Н. Плещеева (“Облака”, 1861), Н. П. Грекова (“Когда неожиданная утрата...”, 1856). В большинстве данных произведений художественный параллелизм используется в традиционном виде, формулируя тождество природных явлений и психологических состояний человека, как, например, у А. К. Толстого:

*Не пенится море, не плещет волна,
Деревьa листьями не двинут;
.....
Сижy я на камне; висят облака,
Недвижные в синем просторе;
Душа безмятежна, душа глубока —
Сродни ей спокойное море! (96), —*

или как у Н. А. Некрасова:

*Я не люблю иронии твоей.
.....
Не торопи развязки неизбежной!

И без того она недалеко:
Кипим сильней, последней жаждой полны,
Но в сердце тайный холод и тоска...
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны... (I, 75)*

В свою очередь, Тютчев в стихотворениях “Поток стужился и тускнеет...” (нач. 1830-х), “Фонтан” (1836), “Ещё земли печален вид...” (до 1836) посредством параллелизма не только устанавливает соответствия между миром природы и миром своей души, но прежде всего формулирует конкретные проблемы внутренней жизни человека, предстающие здесь в форме индивидуального душевного переживания субъекта речи:

*О смертной мысли водомёт,
О водомёт неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятёт? (I, 99);*

или:

*Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,
Твой сон ласкает и целует
И золотит твои мечты?.. (I, 103)*

Более того, природа и внутренний мир человека предстают в названных стихотворениях Тютчева как два равных по значению предмета художественного познания: картине природы, играющей базовую роль в сравнении-параллели, посвящена первая строфа, человеческой душе — вторая. И здесь примечательно у Тютчева изменение функции образов природы в разных частях стихотворения: если в первой строфе они обозначают реальные явления внешнего мира (например, луч фонтана, низвергающийся водяной пылью, коснувшись “высоты заветной”, — I, 99; “елей ветви”, “мёртвый в поле стебель” — I, 103), то во второй строфе образы природных явлений символизируют определённые процессы, происходящие во внутреннем мире субъекта речи, и служат для пробуждения определённого ряда ассоциаций. Так, не о фонтане, а о неутомимом движении стремящейся к познанию, но изначально обречённой человеческой мысли говорит Тютчев в стихах:

*Как жадно к небу рвёшься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты. (I, 99)*

Не наступление весны в природе, а процесс духовного возрождения человека (или возрождения человеческой души) передан в тютчевских строках:

*Блестят и тают глыбы снега,
Блестит лазурь, играет кровь... (I, 103)*

И это уже не простое использование Тютчевым известной поэтической традиции. Перед нами, по существу, одна из первоначальных, но полноценно и своеобразно развитых сторон того художественного явления, которое позднее проявилось в творчестве И. Ф. Анненского и было названо Вяч. Ивановым ассоциативным символизмом, а Л. Я. Гинзбург определено как символизм психологический⁹². В этом отношении суждения исследовательницы о том, что “сцепление человека с природой и, шире, с окружающим миром — это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая её психологический символизм, „самоё строение поэтического образа”⁹³, а «символы для него — не средство познания “непознаваемого”, а скорее соответствия между психическими состояниями человека и природной и вещной средой его существования»⁹⁴, столь же относимы и к творчеству Тютчева. Лирика обоих поэтов находится в едином русле развития русской поэзии XIX века⁹⁵.

В рассмотренных формах психологизма в лирике Тютчева для реализации художественной задачи — выражения единичных проявлений психологического процесса — достаточными оказываются пределы одного стихотворения, а следовательно, и “традиционные” возможности, обычные сферы функционирования лирики как рода литературы. В то же время наблюдаемая в указанных группах общность, родство между стихотворениями, написанными в разные периоды творчества поэта, ещё раз подтверждает изначальность и постоянство интереса Тютчева к внутреннему миру личности. Более того, именно этим стремлением к познанию собственной духовной сущности, скрывающей в себе истоки человеческой жизни и судьбы, обуславливается отношение поэта к внешнему природному миру. Ведь, как справедливо отмечает Г. Д. Гачев, “душу мы видеть не можем, о ней узнаём лишь по таинственным движениям тела и чего-то внутри его”, или “вдруг снаружи замечаем какую-то вещь и в её жизни в пространстве улавливаем сродство с нашей душой и творим по ней представление о себе: то есть вещь в мире внешнем есть нам подсказка о том, что в нашей нутри творится”⁹⁶. В этом, собственно, и выражены истоки того сосредоточенного, углублённого,

проницательного взора, с которым Тютчев всматривается в окружающий его естественный мир:

*Как ведать, может быть, и есть в природе звуки,
Благоухания, цвета и голоса,
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней нашей муки.
(“Mal’aria”, 1830 – I, 70)*

Отсюда становится очевидной определённая упрощённость того взгляда на эволюцию Тютчева, согласно которому она заключалась в том, что до 1850 года акцент был направлен на природу, а после данного рубежа “главное внимание” поэта обратилось “на человеческую душу с её грехами и искуплениями, радостями и страданиями”⁹⁷. Видимо, речь нужно вести несколько о другом — о внутреннем движении в самой структуре поэтического сознания Тютчева, об изменении соотношений между различными его пластами, об изменении акцентировки в нём. Это, в свою очередь, связано и побуждается другим важнейшим процессом — последовательностью индивидуального освоения Тютчевым конкретных сфер реальной действительности, которые в ходе его жизни как бы поочерёдно, в некоем объективно устанавливаемом порядке становились на первый (передний) план личностного восприятия поэта, а, значит, переживались им с особенной напряжённостью. Эти открывающиеся сферы жизни несли для Тютчева в известной степени новую психологическую (мыслительную и чувственную) информацию, которая, проникая в уже сложившийся тютчевский внутренний мир, закономерно вызывала в нём определённые структурные изменения. Они-то, как представляется, и находятся в основе всей тютчевской творческой эволюции. Целостному выражению этого индивидуального поэтического сознания и служит синтетическая форма психологизма в лирике Тютчева.

Важнейшим её отличием является то, что предметом познания здесь служит не только единичное проявление психологического процесса, но протяжённая во времени цепь взаимосвязанных переживаний, внутренних импульсов единого потока душевной жизни человека, для выражения которой пределы и возможности одного стихотворения оказываются явно недостаточными. Не случайно, поэтому, синтетическая форма тютчевского психологизма реализует себя только на основе того или иного вида циклических образований.

При этом психологическое изображение строится на органичном сочетании возможностей отдельных стихотворений-компонентов и появляющегося нового потенциала циклического контекста. В состав такого циклического образования входят и стихотворения, в которых психологическое изображение играет доминантную роль, и стихотворения, где внутренние процессы указаны лишь намёком, так сказать, в “рабочем” порядке. Это позволяет воссоздать психологический мир личности в его сложности и в связях с внешней действительностью.

Примером синтетической формы психологизма в лирике Тютчева выступает группа так называемых космических стихотворений поэта, ядро которой, на мой взгляд, составляют такие из них, как “Проблеск”, “Арфа скальда”, “Лебедь”, “Как океан объедает шар земной...”, “Silentium!”, “Сон на море”, “О чём ты воешь, ветр ночной...”, “Поток стужился и тускнеет...”, “Душа моя, Элизиум теней...”, “День и ночь” (все до 1848), “Святая ночь на небосклон взошла...”, “О вещая душа моя...”, “Е. Н. Анненковой”(после 1848). Основной посылкой здесь служит восприятие Тютчевым индивидуальной душевной жизни как второй нетелесной действительности человека, не менее реальной для него, чем внешний объективный мир. Обе эти действительности являются у поэта “разными воплощениями одной сути”⁹⁸ — того “Божьего лика”, о котором говорится в стихотворении “Последний катаклизм”. Отсюда становятся возможными органичные параллели и переплетения между явлениями человеческого и природного миров, позволяющие характеризовать их одними и теми же образами (ночи, дня, тени, весны и др.). Причём данное тютчевское переплетение “людского и природного” не является только данью известной поэтической традиции, но существует реально, всерьёз; оно для поэта “так и есть”⁹⁹. Поэтому исследовать “состав человека” означает у Тютчева установить, “как происходит воображение природы в человека? как первообразы составляют его сущность?”¹⁰⁰, и как постоянные атрибуты душевной жизни человека, сохраняя известную схожесть с одноимёнными природными явлениями, приобретают совершенно иной (особый) смысл и значение.

Вместе с тем индивидуальная духовная реальность в восприятии Тютчева обладает и определённой самостоятельностью, замкнутостью,

независимостью как от внешнего мира, так и от субъективной воли личности, она живёт по своим законам. Так, поэт уподобляет человеческую душу Эоловой арфе (“Проблеск”, “Арфа скальда”, “Е. Н. Анненковой”¹⁰¹), звуки которой, как писал он в письме к Н. В. Сушкову от 24 сентября 1858 года, вызываются “своенравным дуновением мимолётного ветерка, но предумышленной мелодии в них искать не следует...”¹⁰². Эта ставка на “непредумышленность” звуков арфы, как и многозначность данного образа в лирике поэта, означающего не только некий аналог человеческой души¹⁰³, но и внешний по отношению к ней голос космической вечности, отличают тютчевскую пару арфа-душа от подобного соотношения в стихотворении Н. Ф. Щербини “Лес” (1853), где подчёркивается прежде всего способность “душевных струн” чувствовать присутствие существ, “которых Зренье и слух не уловят” (146), и от стихотворения А. Н. Майкова “Эоловы арфы” (1856), где образ “безмолвного” “грустного ряда” эоловых арф использован для обрисовки душевной тоски певца, страдающего от наблюдаемого им “в родной стороне” жизненного застоя (I, 109–110).

Известная многозначность поэтических образов Тютчева имеет особое значение для тех из них, которые связаны с формированием тютчевского поэтического сознания как такового. Это образы бездны, тени (теней), сна, порога, души, дня, ночи. Сами по себе они, конечно, не являются открытием поэта. Большинство из них широко распространены в разных значениях и степени в творчестве многих поэтов России середины XIX века. Естественно, при этом неизбежно возникают сходства и переклички в употреблении одноимённых образов в различных лирических системах, обусловленные и единством объекта отражения, и приверженностью поэтов общей поэтической традиции, и близостью отдельных элементов их мировосприятия. Так, образ морской и воздушной бездны, помимо Тютчева, встречается в стихотворениях Фета “Море и звёзды” (1859), “Вчера расстались мы с тобой...” (1863), “Как нежишь ты, серебряная ночь...” (1865). “Сумрачной бездной” определял женское сердце Бенедиктов (“Бездна”, 1837¹⁰⁴); как “знойную бездну” воспринимал свою душу герой стихотворения Полонского 1850 года “Ночь”. В наиболее часто употребляемом образе тени (теней) близкими к тютчевскому являются такие его

значения, как отражение в свете телесности предмета¹⁰⁵, как признака приближения, воцарения и движения ночи в природе¹⁰⁶, как форма бытия душ умерших или души в чистом её виде, освободившейся от телесных оков¹⁰⁷, как символ призрачности человеческого существования¹⁰⁸, как видения, душевного призрака, образа прошлого в памяти человека¹⁰⁹, как выражения особенностей субъективного восприятия лирического героя, его психологического состояния¹¹⁰.

Такие же сходные с тютчевскими значения можно обнаружить в употреблении русскими поэтами середины XIX века почти всех указанных образов. Но в разных творческих системах они, эти образы, всё же не играли доминантной роли, а потому их функционирование чаще всего было эпизодическим, не имело сколько-нибудь устойчивого, концептуально обусловленного характера. У Тютчева же, наоборот, образы бездны, тени, сна, дня, ночи, порога, души играют роль ключевых точек в структуре его поэтического мышления. Этим, в частности, объясняется, с одной стороны, их сквозной характер, известная смысловая глобальность, высокая степень обобщённости, определённая внутренняя системная взаимосвязанность, и, с другой, показательная для Тютчева сконцентрированность в его лирике множества разнообразных трактовок, которые, органически сочетаясь, вступают здесь в определённые иерархические отношения, упорядочиваются в структуре тютчевского поэтического сознания. Став его опорными художественными категориями, данные образы проникаются единым концептуальным стержнем, благодаря чему не только отношения между ними, но и многозначность каждого из них приобретает заметную степень внутренней соотнесённости, интуитивной диалогической ориентированности.

Итак, индивидуальный внутренний мир представляет собой у Тютчева некий психологический космос. Подобно внешней Вселенной, космос души тоже обладает как бы двумя безднами — ближней и дальней. Ближняя душевная бездна — “целый мир... Таинственно-волшебных дум” (I, 61), “Элизиум теней ..безмолвных, светлых и прекрасных”, призраков “минувших, лучших дней” (I, 86) — подобно “горнему выспренному пределу”, где горят “звёзды чистые” душ ушедших с “земного круга” людей (см.: I, 135, 33, 326,

180), родной, не враждебный человеку. Это сфера духовного инобытия той части объективной реальности, которая непосредственно пережита конкретной личностью, превратившись в её индивидуальный психологический опыт. Слагаемые элементы этого опыта символизирует употребляемый Тютчевым в качестве атрибута внутренней жизни человека образ тени. В отличие от образа одноимённого физического явления в природе¹¹¹, тень в душе более автономна по отношению к реальному существованию породившего её внешнего объекта и представляет собой запечатлённое в сознании героя устойчивое отражение чего-либо, неизменное для него в своей сущности и значении. На основе идеи призрачности быстротечного человеческого бытия (“Я помню время золотое...”, 1836, 6 строфа; “Как дымный столп светлеет в вышине...”, 1848 или 1849) образ души как “царства теней” органически объединяет у Тютчева мотив минувшего (тени как “образы усопших” в стихотворениях 1834–1855 годов: “Из края в край, из града в град...”, 6 строфа; “Графине Е. П. Ростопчиной”, 1 строфа; “Графине Ростопчиной”, 2 строфа) и тему настоящего, в частности мотив разлуки. “Считается, — писал поэт дочери 9 сентября 1868 года, — что царство теней, в котором пребывают умершие, находится за пределами здешней жизни, и все ещё при жизни мы неизбежно вступаем в это царство всякий раз, когда разлука вынуждает нас братья за перо, чтобы побеседовать с теми, кто находится вдали от нас. Ибо что может быть более бесцветным, неполным и призрачным, чем письмо? А между тем добрая часть нашей жизни проходит в этом призрачном её подобии...”¹¹². “Царство теней”, таким образом, предстаёт в восприятии Тютчева той сферой в жизни личности, где возможно сохранение её постоянной связи, общения со всем тем, что дорого ей в жизни. Именно поэтому у тютчевского героя со временем исчезает волновавший его ужас перед грозной бездной ночи:

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

*Крылом своим меня одень,
Волненья сердца утиши,
И благодатна будет тень*

Для очарованной души.
(“День вечереет, ночь близка...”, 1851 – I, 152)

Эта способность поддерживать присутствие в индивидуальной субъективной реальности отсутствующих для человека в настоящем явлений внешнего мира и определяет у поэта роль душевной действительности как внутренней точки опоры в жизни личности:

*Твой милый взор, невинной страсти полный,
Златой рассвет небесных чувств твоих
.....
Как жизни ключ, в душевной глубине
Твой взор живёт и будет жить во мне:
Он нужен ей, как небо и дыханье.*
(1824 – I, 35)

Отсюда, собственно, исходит то бережное, прагматическое отношение тютчевского героя к своему прошлому, которое, с одной стороны, сближает его с героем “панаевского” цикла Некрасова (см.: “Да, наша жизнь текла мятельно...”, 1850, 17–27, 36–39 стихи), героем стихотворения Огарёва “Ты сетуешь, что после долгих лет...” (1856) и цикла Фета, посвящённого Марии Лазич (см.: “Страницы милые опять персты раскрыли...”, 1884), а, с другой, явно отличает всех четверых от лирического героя Бенедиктова, “проклинающего” своё прошедшее и восклицającego:

*Я не люблю воспоминаний — нет!
О, если б всё, всё сердце позабыло!
Пересмотрев ряды минувших лет,
Я думаю: зачем всё это было?
 (“Прежде и теперь”, 1850 и 1856 – 348)*

Но если для Некрасова и Огарёва, как, впрочем, и для героя цикла А. А. Григорьева “Борьба” (см. 16-е стихотворение, 1857, 5 строфа), лирическое переживание определяется конкретным содержанием прошлого как таковым, то в “денисьевском” цикле источником страданий предстаёт некий общий психологический процесс, свидетельствующий об угасании жизни в герое. Для его души страшнее “истомы смертного страданья” является прежде всего следить, “как вымирают в ней Все лучшие воспоминанья...” (I, 212). Ведь без воспоминаний душа остаётся один на один со второй, дальней, душевной бездной — “пропастью тёмной” (I, 131), которая подобно “ночной беспредельности неба” (I, 296),

этой “бездны безымянной” (I, 113), таит в себе враждебную, губительную для человека стихию. Погружение в неё грозит герою полным одиночеством, изолированностью от его жизненной сферы, опустошённостью, вечной разлукой с образами дорогих ему людей, то есть духовной смертью. А, значит, для него, как и для самого поэта, остаётся только одна-единственная надежда, выход-восклицание:

*О Господи, дай жгучего страданья
И мертвенность души моей рассей:
Ты взял её, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней...
 (“Есть и в моём страдальческом застоге...”, 1865 – I, 201)*

В качестве синонима образа душевной тени может выступать у Тютчева и образ сна (см.: “Над русской Вильной стародавней...”, 1870, 3–4 строфы; ср. также стихотворения П. А. Вяземского “Ночь на Босфоре”, 1849, А. А. Фета “Сны и тени...”, “Прежние звуки, с былым обаяньем...”, 1862, 2 строфа). Однако основной смысл этого образа в психологической лирике Тютчева, при котором его роль не сводится только к “психологической мотивировке сюжета”¹¹³, обуславливается его связью с ведущим элементом в космическом сознании поэта — образом порога.

В целом образ порога и синонимичные ему образы края, берега (берега) символизируют некую пространственную точку, отведённую для человека в мирозданье, в которой он оказывается постоянно подверженным осознаваемому и неосознаваемому воздействию множества земных и вселенских, внешних и внутренних стихий: “И мы плывём, пылающею бездной Со всех сторон окружены” (I, 52).

Тютчевский герой, таким образом, предстаёт не только “сбиралищем мира”¹¹⁴, но и результатом его. Однако определяющей для образа порога является его связь с познанием духовной действительности человека, в частности с функционированием в ней ещё одной, кроме “Элизиума теней”, силы — индивидуального самосознания личности, благодаря которому, собственно, и происходит открытие человеком сложности своего внутреннего “я”.

В обобщающем виде стихия индивидуального самосознания воплощена Тютчевым в образе “вещей души” в стихотворении 1850 года “О вещая душа моя...”. Эпитет “вещая” сразу же указывает на то, что речь идёт не о душе как чувственно-образной памяти человека, а о чём-то другом, сходном (всё же *душа*, хоть и *вещая*), но и достаточно самостоятельным. Показательно также употребление Тютчевым условно-предположительного сравнения “как бы”, “сближающего до взаимопроникновения, но никогда не допускающего тождества”¹¹⁵. Оно служит выделению специфической точки нахождения самосознания в духовном пространстве индивида. Быть “на пороге Как бы двойного бытия” — это не одно и то же, что находиться “между двойною бездною” (см.: “Лебедь”, “Как океан объёмлет шар земной...” — до 1848; а также стихотворения Фета “Заря прощается с землёю...”, 1858, “Море и звёзды”, 1859). Тютчевское “как бы” указывает на многомерность двойственности самосознающей себя, а потому и “вещей”, души, когда наличие двух противоположных, но неразрывно связанных сторон — “дневной” и “ночной”, открытой и скрытой, внешней и внутренней, конечной и бесконечной, познаваемой и таинственной — характерно не только для самосознания в целом (“день души” — “сон души”), но и для каждого из его полюсных состояний в отдельности.

В то же время следует подчеркнуть, что образная пара “день-ночь” изменяет у Тютчева свой первоначальный смысл по отношению к “вещей душе”, становится символом двух разных сфер и соответствующих им психологических состояний её бытия, не совпадающих по своим характеристикам с одноимёнными явлениями природного мира. Так, “день души” — это осознание личностью себя как части объективного мира, в котором ей одинаково доступны и счастье и горе, и гармония и дисгармония, и наслаждение красотой природы и страдания от сознания несовершенства собственного “я” и несправедливости человеческих отношений в обществе. Отсюда закономерно, что в отличие от дня природы, который, по Тютчеву, “Души болящей исцеленье, Друг человеков и богов...” (I, 113; ср. также стихотворение “Ночь и день” Н. Ф. Щербины, 1854), “день души” является “болезненным и страстным” (I, 173). Но во всех случаях в “дневном самосознании” любые переживания побуждаются разнообразным воздействием

извне. Потому-то и “мир души ночной”, который “жадно... Внимает повести” ночного ветра про “древний хаос, про родимый” (“О чём ты воешь, ветр ночной...”, нач. 1830-х — I, 78), и “глухая ночь” в душе тютчевского героя, явившаяся результатом постигшей его жизненной трагедии (“Другу моему Я. П. Полонскому”, 1865), как и состояния, выраженные в стихотворениях Фета “На стоге сена ночью южной...”(1857), “Встаёт мой день, как труженик убогой...”(1865), — это тоже проявления стихии “дневного самосознания”, несмотря на свои наименования.

Для обозначения же второго полюса внутренней жизни личности Тютчев использует образ “сна души” — именно сна, а не ночи, как это делалось им по отношению к природе, поскольку самосознание (“вещая душа”) само от себя уйти, скрыться не может. Образ сна и его различные модификации (полусна, полузабытья, видений, дремоты) — это у Тютчева “высшие гносеологические состояния” человека, в которых для него оказываются “размыты все координаты пространственно-временного континуума: различия природы и истории, мысли и вещества; не на чем остановиться как на твёрдом — всё переходит во всё”¹¹⁶. В их власти личность не только как бы освобождается от всего того, что угнетает её в жизни, обретает гармонию, свободу, покой (см.: “Так, в жизни есть мгновенья...”, 1855, а также письмо Тютчева к А. Ф. Аксаковой от 3 апреля 1870 года¹¹⁷), но и начинает слышать “глухие времена стенанья”, его “пророчески-прощальный глас” (“Бессонница”, 1829: I, 41), которые, наоборот, способны вселять в сердце тревогу, вещая о неумолимом движении жизненного потока, когда каждое мгновение очередная человеческая душа навсегда сходит с “земного круга”. Но в слышимой “томительной повести ночи” (I, 41) “Слова неясны роковые, И смуглен замотильный сон...” (“На новый 1855 год”: I, 168). Здесь и кроется смысл заключающих вторую строфу стихотворения “О вещая душа моя...” строк:

*Твой сон — пророчески-неясный,
Как откровение духов... (I, 173)*

При этом “день” и “сон” души не изолированы друг от друга. Их обоюдное присутствие и возможность проявления одного в другом постоянно ощущаются тютчевским героем (“...все грёзы насквозь, как волшебника вой, Мне слышался грохот пучины

морской, И в тихую область видений и снов Врывалася пена ревущих валов” — “Сон на море”, 1833 – I, 74). И здесь показательна сама противоречивость его чувственных стремлений в том или ином полюсном состоянии: с одной стороны,

*...долго звук неуловимый
Звучит над нами в вышине,
И пред душой, тоской томимой,
Всё тот же взор неотразимый,
Всё та ж улыбка, что во сне.*
(“Е. Н. Анненковой”: I, 186), —

а с другой,

*...всё грезится сквозь немую тьму —
Где-то там, над ней, ясный день блестит
И незримый хор о любви гремит...*
(“Мотив Гейне”, 1869: I, 216).

Мотивы памяти о “страшном” или “светлом” сне встречаются и у других поэтов середины XIX века. Так, у Случевского они связаны с темой греховности человека¹¹⁸, у Бенедиктова с темой слияния души с космосом (“Сон”: 301), у Огарёва (“Ночью”, “Среди сухого повторенья..”: 292, 300–301) и Григорьева (5, 6 стихотворения из цикла “Борьба”)¹¹⁹ с темой любви. У Тютчева же эти мотивы соединились и, став одним из элементов его единого мировосприятия, приобрели новые оттенки, а также обобщающий, синтезирующий характер. В частности, указанное противоречивое отношение “вещей души” к своей двойственности явно напоминает тютчевскую характеристику духовного “растления” современного человека, данную в стихотворении “Наш век” (1851):

*Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвётся из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует. (I, 149)*

Значит, тема “растления” духа получает у Тютчева не только социально-нравственную, но и философско-психологическую мотивировку, представая как следствие потери некоего внутреннего равновесия, как чрезмерное преобладание в человеке изначальной “пороговости” его сознания.

Но в этом терзающем действии разрозненных сил, в жизни “на пороге Как бы двойного бытия”, порождающей бесконечные и не находящие себе окончательного разрешения сомнения,

заключается, по Тютчеву, не только внутренний источник человеческих страданий, но и сама сущность человеческого бытия, дающая личности реальную возможность найти необходимый, спасительный исход. Ведь именно столкнувшись с бездной собственной души, тютчевский герой сознаёт, что полное погружение в неё (к чему призывает, скажем, “Silentium!”) так же губительно для него, как и окончательный отрыв от “земного круга”, как и полное поглощение чёрным вселенским космосом. Ибо душа оказывается столь же таинственной и бесконечной, как и Вселенная. Поэтому перед обеими безднами — внешней и внутренней — человек оказывается в одинаковом положении: в полном одиночестве и обнажённой незащитности. Сравним, к примеру, стихотворения “День и ночь” и “Святая ночь на небосклон взошла...”:

*И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна! (I, 113)*

*И, как виденье, внешний мир ушёл...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью тёмной.
На самого себя покинут он —
Упразднен ум, и мысль осиротела —
В душе своей, как в бездне, погружён,
И нет извне опоры, ни предела... (I, 131)*

Отсюда закономерность вывода, содержащегося в заключительной, третьей строфе стихотворения “О вещая душа моя...”:

*Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть. (I, 173)*

И здесь известная библейская легенда о раскаявшейся грешнице Марии Магдалине использована Тютчевым для того, чтобы чётче оттенить смысл первых двух строк¹²⁰, а именно то, что поэт однозначно отделил свой призыв к реальной полноценной жизни от вседозволенности и мнимой безнаказанности зазнавшегося в своём эгоизме человеческого “я”, не признающего вне себя никаких иных ценностей и авторитетов¹²¹. Становится очевидным, что слова “Пускай страдальческую грудь Волнуют страсти

роковые” являются продолжением и развитием того, о чём Тютчев писал ранее в стихотворении “Два голоса” (1850):

*Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звёздные круги,
Под вами немые, глухие гроба.*

*Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побеждённый лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец. (I, 142)¹²²*

То, что в стихотворении “Святая ночь на небосклон взошла...” в отличие от стихотворения “День и ночь” речь идёт не об индивидуальном восприятии природного явления ночи, а именно о внутреннем самосознании человека, подтверждает анализ его образной системы и композиционной структуры. Данное произведение объективно расчленяется на три части. Первая часть (1–4 стихи) — это обозначение внешнего побудителя психологических движений, в качестве которого служит природный процесс воцарения ночи (ночь уже “взошла”). Для его изображения поэт употребляет те же образы “покрова дня” и “бездны ночи”, что и в стихотворении “День и ночь”. При этом “златотканый покров” дня — не “просто ...видение человека, ...его умственная иллюзия”, как считает Б. М. Козырев¹²³, поскольку ночью “упраздняется” не самосознание, мысль как таковые, а лишь “ум”, рассудок, материалом для которого служит только “дневной”, видимый и слышимый, природный мир и который стремится покорить “законам тесным И воздух, и моря, и сушу” (“А. Н. М<уравьёву>” — I, 242).

Вторая часть (5 стих) — переломная. Употребление в ней вместо образа “покрова дня” собирательного понятия “внешний мир”, включающего в себя и “день” и “ночь” природы, наряду с многоточием в конце стиха указывает на то, что речь о предыдущем предмете, т.е. внешнем мире, уже закончилась и далее разговор пойдёт о другом. Думается, именно поэтому Тютчев произвёл редакцию 8 стиха. Дело в том, что, оставь поэт неизменным его первоначальный вариант (человек стоит “Лицом к лицу пред *этой бездной тёмной*”¹²⁴), то стихотворение потеряло бы единство смысла и с содержательной, и с формальной точек зрения. Ведь если герою противопоставит не его собственная душевная бездна (т.е. “пропасть

тёмная”, появившаяся в окончательной редакции 8 стиха), а тот же ночной природный космос, что и в стихотворении “День и ночь”, то совершенно непонятно: в чём же состоит художественное открытие в новом обращении к данной теме? что подразумевается под “внешним миром”, который “ушёл” (куда?), почему вызывающая ужас, страх ночь определяется всё же как “святая”? почему тютчевский герой оказывается “гол” (“немошен и гол” — 7 стих) и что даёт эта характеристика? как можно одновременно созерцать космическую бездну и быть погружённым “в душе своей, как в бездне” (11 стих)? Замена же “этой бездны тёмной” на “пропасть тёмную” всё расставляет на свои места, поскольку позволяет разграничить в чём-то схожие (“бездна” и “пропасть” синонимы, плюс оставшееся неизменным определение “тёмная”), но всё же принципиально различные явления.

Наконец, третья часть (6–16 стихи) — открытие тютчевским героем космоса в собственной душе, представшим перед его самосознанием (внутренним взором) “чуждой, неразгаданной, ночной” бесконечностью. Именно в сравнении с душевным космосом природная ночь в восприятии тютчевского героя приобретает определение “святая”, т. е. величественная, обладающая Божественной благодатью, способная рождать в человеке проблеск жизни. Не случайно поэтому и то, что первоначально Тютчев назвал анализируемое стихотворение “Самосознание”. Этим он сразу указывал предмет лирического выражения. И если поэт потом всё же изменил заглавие (вернее, снял заглавие вообще), то, думается, не потому, что “отказался от субъективизма и попытался перейти к близким Платону взглядам на природу”, как считает Б. М. Козырев¹²⁵, поскольку неизменным остался окончательный текст стихотворения, а значит, и предмет лирического выражения в нём, и само его объективное содержание.

Таким образом, обращение Тютчева к своему внутреннему “я” не изолировало его от реальной человеческой жизни, а, наоборот, позволило приблизиться к познанию ведущих тенденций душевной жизни личности. В этом плане образ “порога Как бы двойного бытия”, где “бьётся” “вещая душа”, как раз и символизирует некую общую, изначальную внутреннюю ситуацию, характер и законы которой предопределяют во многом постоянно преследующую

тютчевского человека двойственность. Эта двойственность существенно отличается и от двойничества личности, раздвоенности её внутреннего “я” (см.: “Двойник” А. Н. Майкова, 1843, 1844; “Двойник” Я. П. Полонского, 1862; “Нас двое” К. К. Случевского, 1880), и от противостояния в сознании индивида стремлений к прошлому и к будущему (“Кораблики” Я. П. Полонского, 1870), и от “двойного бытия” героя А. А. Фета, “вручённого” ему “чистым лучом” его возлюбленной (“Томительно-призывно и напрасно...”, 1871).

Двойственность у Тютчева — это характеристика самой противоречивой природы мыслящей и чувствующей человеческой личности, проявляющей себя поэтому “неизбежно и неуничтожимо”¹²⁶. Познание роли этой сущностной двойственности и стало одним из открытий тютчевской психологической лирики и, шире, тютчевского космического сознания, которые, конечно, отражали воздействие комплекса социально-исторических, психологических причин и обстоятельств первых трёх четвертей XIX века¹²⁷, но в то же время были закономерным результатом всего развития индивидуального мировосприятия и мироотношения поэта. В этом качестве космическое сознание Тютчева сыграло роль той основы, на которой стали возможны творческие достижения поэта во второй период его творчества и прежде всего его вершины — “денисьевского” цикла.

В несобранном цикле поздней любовной лирики Тютчева развитие психологического метода достигает нового уровня. Это произошло не только благодаря синтезу всего ранее накопленного арсенала художественных форм и средств (например, использование психологизованного лирического пейзажа — “Сияет солнце, воды блещут...”, “Утихла биза... Легче дышит...”), но и путём расширения границ психологического изображения, когда в пределах одного стихотворения становится осуществимым сложнейший психологический анализ. Сюда относятся: во-первых, стихотворения, в которых на основе воссоздания природных явлений познаются психологические особенности личности (“Ты, волна моя морская...”) или переживаемое ею душевное состояние (“Пламя рдеет, пламя пышет...”); во-вторых, стихотворения, где в форме диалогизованного внутреннего монолога непосредственно воспроизводится мыслительно-ассоциативный поток индивидуального сознания

(см.: монолог-обобщение “Предопределение”; монолог-самообличение “О, как убийственно мы любим...”; монолог-самонаблюдение “Нет дня, чтобы душа не ныла...”, “О, этот Юг, о, эта Ницца!..”, “Есть и в моём страдальческом застое...”; монолог-реплика в незримом духовном диалоге героя с умершей героиней “Накануне годовщины 4 августа 1864 г.”, “Опять стою я над Невой...”); в-третьих, психологические стихотворные новеллы, явившиеся у Тютчева, как и у Некрасова в “панаевском” цикле, следствием драматизации лирического монолога, когда в стихотворении рисуется сцена, «в которой оба участника даны и зрительно, и с “репликами”, и в сложном душевном конфликте»¹²⁸. Наконец, важно отметить использование в “денисьевском” цикле и небольших циклических образований для получения дополнительных художественно-изобразительных возможностей, в частности, для того, чтобы представить главный конфликт цикла — человек и судьба, человек и среда — одновременно с внешней (зримой) и индивидуально-внутренней сторон (диалог стихотворений-реплик “Не говори: меня он, как и прежде, любит...” и “О, не тревожь меня укорой справедливой...”), а также чтобы наиболее полно, целостно воссоздать переживаемое личностью психологическое состояние в присущем ему многообразии проявлений (выделяемая А. С. Коганом в качестве авторского цикла группа из 4-х стихотворений — “Весь день она лежала в забытьи...”, “О, этот Юг, о, эта Ницца!..”, “Как хорошо ты, о море ночное...”, “Утихла биза... Легче дышит...”)¹²⁹. Сами по себе эти разновидности стихотворных жанров не являются исключительной особенностью одного Тютчева. В разной степени и роли они встречаются и у Я. П. Полонского, Н. А. Некрасова, Н. П. Огарёва, А. Н. Майкова, И. С. Никитина¹³⁰. Но для Тютчева показательна сама концентрация, целенаправленная интенсивность их использования, которые тоже свидетельствуют о психологической ориентированности его творческого метода. А новаторское значение жанровые формы, как известно, приобретают лишь в связи с тем содержанием, которое они призваны реализовать в каждом конкретном случае.

Точно так же ни тема, ни жанр (о нём подробно в третьей главе), ни общие приёмы изображения героев в “денисьевском” цикле не являются чем-то принципиально новым в русской поэзии середины XIX века. Так, тема трагической любви (мотив губительности,

фатальности) встречается у Бенедиктова (“Прежде и теперь”, 1850–1856), Полонского (“Подойди ко мне, старушка...”, 1856; “Рассказать ли тебе, как однажды...”, 1864), К. Павловой (“Ты, уцелевший в сердце нищем...”, 1854; “утинский” цикл), Щербины (“Песня века”, 1848; “Айлуда”, 1843, 1856), Ап. Григорьева (“Борьба”, 1857), Некрасова (“панаевский” цикл). Темы “последней любви” касались в своём творчестве Вяземский (“Моя вечерняя звезда...”, 1855), Полонский (“Что, если”, 1864; “Поздняя молодость”, 1866), Бенедиктов (“Довольно”, 1860-е). Достаточно распространённым в русской поэзии середины XIX века был и приём повествования от лица женщины¹³¹, имелись случаи переключения внимания на неё в лирическом изображении¹³².

Особо отмечу принципиальную, на мой взгляд, общность “денисьевского” цикла Тютчева с “панаевским” циклом Некрасова. Она заключается в новой для лирики того времени художественной трактовке любви не только как блаженно-рокового чувства одного человека, рождающегося в нём по отношению к другому, но прежде всего как противоречиво развивающихся взаимоотношений между двумя любящими друг друга людьми, между их душевными мирами, которые имеют свою независимую самоценность, обладают своей индивидуальной судьбой. Отсюда закономерно появление в интимной лирике обоих поэтов не традиционно одного, а двух образов — героя и героини (но не характеров, подобным характерам русского психологического романа, на что вполне справедливо указала Л. Я. Гинзбург¹³³) что, в свою очередь, обуславливает необходимость употребления в лирическом стихотворении (и цикле) вместе с формой исповеди (монолога) формы драматической сцены (диалога)¹³⁴. Развитость, интенсивность, эффективность и органичность использования указанных художественных форм отличает тютчевский и некрасовский циклы не только от “протасовского” цикла Жуковского, “ивановского” цикла Лермонтова, на что указывает Н. Н. Скатов¹³⁵, но и от любовных циклов всех русских поэтов середины XIX века¹³⁶.

Однако эта общность “денисьевского” и “панаевского” циклов совершенно не означает их одинаковости. Вместе с другими указанными выше общими для русской поэзии середины XIX века чертами она лишь ещё раз показывает, что новаторство Тютчева следует, видимо, искать прежде всего в самом способе, методе, подходе

к теме “денисьевского” цикла, в своеобразии аспекта её воплощения, в характере и глубине художественных обобщений.

Трагичность любви постигается в “денисьевском” цикле как бы в единстве трёх взаимосвязанных уровней: общего, особенного и частного. Базисное значение приобретает здесь ассоциативно-образная пара “любовь-сон”. «Когда он (Тютчев — И. К.) любовь называл “сном” или “духовным обмороком”, — пишет А. Е. Горелов, — в этом сказывалось понимание им любви как чудодейственного “мига” безраздельного слияния со всеобщим, величайшего проявления духовных сил. “Убийственность” любви — в роковом перенапряжении ощущений, вслед за которым и возникает расплата смертью: “в избытке ощущений... кипит и стынет кровь”. Демонической двойственности процесса бытия подчинено и величайшее проявление духовных возможностей человека. В любви с наибольшей яркостью проявляется его способность “просиять на миг”»¹³⁷.

Но всё дело в том, что “просиять на миг”, как и “вкусить уничтоженья”, “смешаться с дремлющим миром” (I, 90), можно, по Тютчеву, только один — первый и последний — раз, за чем неизбежно последует исчезновение, уничтожение (“Я просиял бы — и погас!” — I, 62; точно так, как “конь морской”: “Люблю тебя, когда стремглав, ... С весёлым ржаньем мчишься, Копыта кинешь в звонкий брег И — в брызги разлетишься!” — I, 53). Отсюда полное подчинение души только стихии любви (“слиянью” душ, т.е. двух “пропастей тёмных”: I, 131) уже само по себе таит угрозу убийственности. Вот одна из причин того, что сон видится поэту как “близнец” смерти, а любовь, которая тоже “есть сон” (I, 151), оказывается “близнецом” самоубийства (см.: “О, как убийственно мы любим...”, 1851, 5 строфа; “Близнецы”, 1852).

Однако тютчевский цикл посвящён не просто теме трагической любви. Предметом художественного исследования предстаёт в нём не собственно чувство, а некий внутренний, психологический процесс — любовь, понимаемая как

*Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетание,*

*И роковое их слиянье,
И... поединок роковой... (I, 153)*

Здесь “союз душ” является только исходным (и обязательным) пунктом неизбежного движения к их “поединку”. Причём роковой характер последнего характеризует не только какой-то один конкретный жизненный случай (как, например, в стихотворении “1-ое декабря 1837”), а приобретает теперь значение некоей объективной закономерности, неизбежно проявляющей себя в жизни тютчевского человека:

*О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей! (I, 144)*

«В тютчевской лирике, — пишет Н. Н. Скатов, — утвердилось фактическое неравенство героев: отношения палача и жертвы, сильного и слабого, виновного и невинного. Правда, неравенство это осознаётся героем великодушно не в его пользу, но всё же это неравенство. Тютчевский герой выслушивает упреки..., но не делает их. Герой Некрасова упрекается, но и упрекает. Он утверждает фактическое равенство своё этим. ...Их поединок не “поединок роковой” уже потому, что это поединок равных. У Тютчева же “в борьбе неравной двух сердец” погибает то, которое “нежнее”»¹³⁸.

Всё-таки, думается, фактическое неравенство тютчевских героев значительно сложнее, глубже и многомернее, чем предполагает Н. Н. Скатов, и оно у поэта не зависит от субъективной воли героя. Уже в любви как “соединеньи, сочетаньи” душ герои “денисьевского” цикла участвуют далеко не в равной степени. По сути, происходит не равное слияние двух сердец, а однонаправленное растворение души героини в душе героя. Об этом в цикле упоминается дважды: до смерти героини —

*Я брожу как бы во сне, —
Лишь одно я живо чую:
Ты со мной и вся во мне. (I, 169),*

и после рокового события —

*Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло
С того блаженно-рокового дня,
Как душу всю свою она вдохнула,
Как всю себя перелила в меня. (I, 203)*

В такой ситуации вполне закономерной является самоотверженность любви героини, её способность “до конца ... Страдать, молиться, верить и любить” (I, 201). У неё просто нет другого выхода. “Всецело” отдавшись “только одной заветной любви” (I, 200), избрав тем самым для себя лишь один-единственный источник жизни (“им, им одним живу я”: I, 154), героиня, естественно, требует от этого источника столь же полной отдачи, без которой её существование становится невозможным. Вот где кроется весь трагический смысл её вполне справедливого обвинения герою в том, что он становится её палачом¹³⁹:

*Он мерит воздух мне так бережно и скудно...
Не меряет так и лютому врагу...
Ох, я дышу ещё болезненно и трудно,
Могу дышать, но жить уж не могу. (I, 154)*

Ведь без этого “воздуха” пламень её любви не может развиваться “по воле” (I, 62), не может ярко сиять, а значит, жизнь её — молодая, полная сил, “предназначенная”, готовая “к бою” и “жаждущая бурь” (I, 191) — неизбежно начнёт “тлеть”, “уходить дымом”, “гаснуть” (I, 62) и станет тем самым недоступной счастью. Здесь же находится и причина постоянно возникающих у героини сомнений, которые она выражает в своём монологе-реплике “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”(1852), отразившем не только её спор с “чужим сознанием”, но и напряжённую внутреннюю борьбу в её собственной душе. Всё это и вмещает в себя тютчевское “изноет наконец”, заключающее стихотворение “Предопределение” (I, 153).

В то же время отказ героини от жизненной альтернативы оказывается губительным для неё и с точки зрения глубинных законов человеческого существования. В условиях двойственности самой природы человеческой личности, предопределившей её жизнь “на пороге Как бы двойного бытия” (I, 173), индивиду необходимо в любой плоскости существования иметь всегда две опоры, два источника, центробежное воздействие которых обеспечит ему нужную, объективно требуемую жизненную устойчивость и равновесие. Сознательно же избрав единственным источником существования только “жизнь сердца” и направив только на неё энергию своей личности, героиня в условиях социального неравенства, существующего в обществе, оказалась

беззащитной перед окружающей “толпой”, которая, “нахлынув, в грязь втоптала То, что в душе её цвело” (I, 145). При отсутствии адекватной поддержки чувству со стороны достаточно самостоятельной “жизни ума” или, говоря по-некрасовски, “святыни убеждений” (I, 157), неизбежным следствием столкновений с “толпой” является для героини только “злая боль ожесточенья, Боль без отрады и без слёз” (I, 145). В таких условиях “Суд людской” закономерно приобретает для героини характер “роковой силы”, такой же губительной, как и Смерть (I, 217)¹⁴⁰. Этим, в частности, обуславливается то важное значение, которое приобретает в “денисьевском” цикле образ “толпы”, импульсивно возникающий на протяжении всего цикла: в начале (“О, как убийственно мы любим...”), в середине (“Чему молилась ты с любовью..”, 1852) и в финале (“Две силы есть — две роковые силы..”, 1869). Не являясь главной виновницей разворачивающейся трагедии героев, “толпа” символизирует ту общую атмосферу социального неравенства мужчины и женщины, в которой живут герои и которая ещё более усугубляет изначальный трагизм “неравной любви”, ожесточает “роковой поединок”. Ведь в условиях активной и постоянной враждебности общества, как писал Тютчев в письме к А. И. Георгиевскому от 8 июня 1866 года, «и сон (а любовь тоже “есть сон” — I, 151. — И. К.), и жизнь, и смерть — всё это явления равно случайные и призрачные... Всё это Маја, а по-русски — марево»¹⁴¹.

В не менее трагичном, по-своему обречённом положении оказывается и герой “денисьевского” цикла. Он “мерит воздух” героине “так бережно и скудно” (I, 154) не потому, что сам является путником и идёт по совсем другой жизненной дороге, как, например, в “утинском” цикле К. Павловой¹⁴², а потому, что его чувство — это именно “последняя любовь”, любовь “на склоне наших лет” (I, 166), когда “скудеет в жилах кровь, Но в сердце не скудеет нежность...” (I, 166). “Взрыв страстей”, “страсти слёзы” (I, 191), по словам самого героя, уже не для него¹⁴³. Ему важно не дать погаснуть её чувству и “продлить очарованье” (I, 166) своей последней любви, означающей для него последний проблеск жизни. Не потому ли герой, по словам героини, жизнь её “бесчеловечно губит”, но “нож в руке его дрожит” (I, 154)? И в этом тоже проявляется неравенство тютчевских героев, обуславливающее

как противостояние между ними, так и “поединок роковой” внутри каждого из них¹⁴⁴.

Вместе с тем роль героя в судьбе любимой женщины никак не сводится в “денисьевском” цикле только к “палачеству”. Она тоже неоднозначна и противоречива. Так, именно с героем, с его любовью и любовью к нему связан “Великий праздник молодости чудной”(I, 122) его возлюбленной, связано “утро” её “жизненного дня”(I, 68). Об этом говорит и сам герой:

*Я слышал утренние грёзы
Лишь пробудившегося дня... (I, 191)*

Поэтому он и называет свою любимую “моё создание” (I, 148), “волшебным миром, мной созданным” (I, 155)¹⁴⁵. Но в то же время он всё более отчётливо сознает себя её палачом, не имеющим сил отменить ужасный приговор судьбы. Отсюда “ревнивая досада”, чувство стыда в герое (“И самого себя, краснея, сознаю Живой души твоей безжизненным кумиром” – I, 155; “Пусть она моё создание — Но как я беден перед ней” – I, 148)¹⁴⁶. Отсюда же его горькая самоирония (“И, жалкий чародей, перед волшебным миром, Мной созданным самим, без веры я стою” – I, 155), которая свидетельствует о наличии в душе героя процесса самоосуждения, самообличения. В ходе этого процесса своё душевное бессилие герой осознаёт и как частное проявление общей духовной обречённости современного ему человека. В этом отношении “Не плоть, а дух растлился в наши дни, И человек отчаянно тоскует...” (I, 149), по справедливому суждению А. Е. Горелова, “как бы раскрывает тайну покаянного смирения”, поскольку «любовь должна была испытывать иссушающее воздействие “векового” неверия»¹⁴⁷.

Таким образом, трагическая любовная коллизия героев получает в “денисьевском” цикле сложную, многоплановую мотивировку. Тютчев художественно исследовал и показал внутренние закономерности развития человеческого чувства, интимных отношений между людьми в конкретной индивидуально-психологической, социально-нравственной ситуации, органично соотнося её со всеобщими изначальными тенденциями противоречивой природы человека и с его местом в космическом мироздании. Это стало возможным благодаря высокой степени развития синтетического, философско-психологического метода Тютчева, формирование которого затронуло все стороны его лирической системы.

ЦИКЛИЗАЦИЯ В ПОЭЗИИ Ф.И.ТЮТЧЕВА

Среди наиболее характерных черт тютчевской лирики, неразрывно связанных с развитием психологизма, заметно выделяется цикличность, на что давно обратили внимание исследователи¹. Однако конкретные формы циклизации в поэзии Тютчева, их соотношение между собой и с общим процессом циклизации в русской поэзии середины XIX века рассмотрены явно недостаточно, что, в свою очередь, никак не способствует объективному раскрытию богатого эстетически-нравственного потенциала тютчевского поэтического наследия. Более детальному изучению указанного круга вопросов и посвящена данная глава.

В центре изучения поэтической циклизации стоит сегодня проблема лирического цикла. Ей посвящено множество работ, где рассматриваются вопросы определения лирического цикла как литературной формы, его основных характеристик, генезиса, эволюции, классификации, внутренней структуры, соотношения с другими литературными формами². И при всех спорных и нерешённых окончательно вопросах, имеющих в данных исследованиях, обобщение их положительного опыта даёт сегодня возможность выработать определённую теоретическую платформу, необходимую для изучения конкретного историко-литературного материала по проблеме литературной циклизации.

Поскольку циклизация как форма объединения произведений по тем или иным признакам известна в литературе с древнейших времён и охватывала все её роды³, то закономерно предположить, что она должна иметь некие общие внутренние, типологические особенности. А, значит, и цикл как конкретная форма проявления циклизации тоже должен обладать не только специфическими родовыми чертами (например, эпический, лирический, драматический), но и общими признаками как явление литературной формы вообще. Отсюда, думается, правомерно рассматривать его с учётом соотношения в нём общего, особенного и частного.

Лирический цикл в том виде, как он сложился в XIX — XX веке, представляет собой одну из разновидностей литературного жанра, понимаемого как исторически складывающийся тип литературного

произведения и являющего собой систему иерархически организованных содержательно-формальных компонентов⁴. Как и любое жанровое явление, он, во-первых, обладает художественной структурой, организующей все его компоненты в определённую систему, во-вторых, обладает хронотопом⁵, в-третьих, представлен не одним образцом, а целым рядом произведений и потому обозначает некую видовую общность, а не уникальную единичность⁶. Главным же доказательством жанровости лирического цикла является то, что он имеет своё единое, целостное содержание, что он в результате своего формирования порождает “целостный образ — модель мира (мирообраз), который выражает определённую эстетическую концепцию действительности”⁷ или одной из её сфер, областей. Это единое, целостное содержание цикла возникает из его идейно-художественной организации как художественного целого, в частности из его композиционного строения, структуры и т.п. Если цикл не имеет целостного содержания, как это утверждает Ю. К. Руденко⁸, то он не может иметь и чётко определённой организационной структуры, а, значит, не может выражать и целостный взгляд художника на изображаемый предмет, основывающийся на наличии авторской концепции. Если же всего этого нет, то цикл как литературная форма лишается всякого смысла своего существования. Авторская концепция может быть прямо сформулирована в цикле, а может присутствовать в нём в снятом виде, заключаясь в самых принципах организации художественного целого цикла или рождаясь из всей совокупности взаимодействий составляющих его компонентов.

Как и общепризнанные жанры, лирические циклы могут подразделяться на виды. В науке уже предложен вариант теоретической классификации циклов в зависимости от создателя и по способу создания цикла⁹. В то же время природа лирического цикла неоднородна и зависит, в частности, от характера, происхождения составляющих цикл компонентов, т.е. самостоятельных в идейно-эстетическом плане стихотворений. Поэтому цикл не правомерно полностью отождествлять с художественным произведением как жанровой единицей. Отдельное художественное произведение и цикл как жанровое явление — это две разновидности конкретного проявления литературы. Отсюда наличие у них множества общих основополагающих черт и характеристик,

в частности той, что цикл, как и всякое отдельное произведение, представляет собой “осознанный творческий акт, идейно-художественный замысел и его воплощение”¹⁰. В поэтической практике это сходство могло приводить к отождествлению поэтами свойств цикла и отдельного произведения. “Надо полагать, — пишут в этой связи об Огарёве Г. С. Комарова и С. С. Конкин, — что поэт не видел разницы в принципах построения отдельного стихотворения, поэмы, цикла. Все художественные принципы, выработанные при создании лирического стихотворения, он переносил на циклическое образование”¹¹. Цикл также может быть соотнесён с отдельным произведением по идейно-художественным результатам¹².

Вместе с тем сам факт появления цикла произведений как литературной формы, а в ходе её исторического развития и как формы нового жанрового образования, говорит о том, что цикл должен иметь какие-то новые потенциальные возможности — те художественные преимущества, которых не имеет отдельно взятое художественное произведение того или иного жанра. Без наличия этих преимуществ говорить о новом жанре невозможно, так как он просто не возник бы. Таким преимуществом цикла можно считать отсутствие у него традиции в организации и восприятии (т. е. эстетической “памяти” жанра)¹³, отсутствие опоры на такую традицию. При создании цикла поэт руководствуется не традицией или каноном, а прежде всего логикой, особенностями самого предмета изображения, а также своим замыслом и концепцией. Именно это отсутствие жанровой “памяти” и даёт возможность циклу заменять уже существующие жанры, быть своеобразной жанровой лабораторией, о чём так часто пишут исследователи¹⁴, да и быть равноправным среди жанровых форм. Преимуществами обладает и структура цикла, в которой совмещаются “тенденции к углублённому аналитическому рассмотрению каждого явления и пласта... действительности с тенденцией к воссозданию сложного внутренне расчленённого и в то же время цельного, обобщённого художественного образа...”¹⁵. Таким образом, цикл значительно усиливал познавательную функцию, познавательные возможности литературы.

В подавляющем большинстве случаев цикл определяется как группа (совокупность) самостоятельных произведений, объединённых

на основе их соотнесённости друг с другом, т. е. упор делается не на единство облика цикла, а на самостоятельность составляющих его компонентов. И не случайно поэтому в науке был поднят справедливый вопрос: “...В какой мере зависимость, возникающая между отдельными произведениями цикла, способна породить целостность и нераздельность его художественного мира? Следует ли видеть в каждом внешнем случае объединения поэтом своих произведений в некое единство факт искусства или же иногда просто технический момент, связанный с особенностями издательской практики?”¹⁶ Ответ на этот вопрос имеет очевидное принципиальное значение.

Всякий жанр представляет собой литературную форму, но не всякая литературная форма является жанром. Жанр — это высший уровень проявления литературной формы, это активно функционирующая на передовых рубежах литературного развития литературная форма. Та или иная литературная форма в процессе развития литературы может активизироваться и выходить на жанровый уровень своего развития, и, наоборот, конкретные жанры, исчерпав себя на данном этапе литературного развития, могут опять перемещаться на пассивный (относительно пассивный) уровень литературной формы. “В эпоху разложения какого-нибудь жанра, — отмечает Ю. Н. Тынянов, — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из её задворков и низин выплывает в центр новое явление...”¹⁷.

В этом плане лирическим циклом правомерно называть только такое объединение стихотворений, которое обладает комплексом взаимосвязанных и взаимообусловленных идейно-художественных признаков, которые бы представляли основные структурные уровни самостоятельного художественного явления как целого. Причём совсем не обязательно, чтобы одни и те же конкретные признаки одного какого-то цикла были свойственны всем остальным. Но совершенно необходимо, чтобы образовавшийся комплекс приводил к возникновению системы специфических тончайших внутренних связей и отношений между компонентами цикла, которые, в свою очередь, также обеспечивали бы возникновение единой композиционной структуры цикла (понимаемой не как внешняя соотнесённость, а как внутренняя взаимосвязь), которая сделала бы возможной реализацию художественной концепции цикла и рождение

его целостного художественного образа, единого целостного содержания. В связи с этим нельзя согласиться с мнением П. Е. Бухаркина, считающего сущностью внутренних семантических связей между компонентами цикла лишь то, что “каждое отдельное стихотворение воспринимается обязательно в контексте других стихотворений цикла, и этот контекст проясняет, уточняет семантическое значение данного отдельного стихотворения”¹⁸. Такое понимание внутренних связей между компонентами цикла не раскрывает их специфики, потому что подобного рода отношения существуют между стихотворениями не только поэтических сборников и книг, но также в пределах лирической системы поэтов, в особенности тех из них, которые обладают относительным единством мировосприятия, мироотношения. Это обуславливается особой ролью контекста в лирике вообще. Специфика же внутренних связей между стихотворениями цикла заключается в том, что они должны приводить “к возникновению некоторых добавочных смыслов, не выраженных по отдельности в произведениях, составляющих цикл”¹⁹. Эти “добавочные смыслы” и рождают содержание цикла, не сводимое к механической “сумме содержаний” составляющих цикл стихотворений, а являющее собой новое качество²⁰ и формирующееся всей “системой циклообразующих связей, полнотой и сложностью тех отношений, в которые вступают стихотворения”²¹. В этом отношении возникновение лирического цикла зависит не только от индивидуальной авторской воли поэта, но, пожалуй, в определяющей степени от объективной способности самих стихотворений к органическому объединению и от наличия в его творческой системе необходимых для жанровой циклизации реальных условий.

Особо следует сказать о такой разновидности лирической циклизации как несобранный стихотворный цикл, который в отличие от авторского цикла выделяется и организуется не сознательными усилиями воли самих поэтов, а возникает стихийно, объективно, воспринимается как единство в практике читательского восприятия и в исследованиях литературоведов. Именно с этой формой циклизации во многом связаны художественные достижения поздней любовной лирики Тютчева.

В литературоведении уже высказаны определённые суждения о специфике несобранного стихотворного цикла²². Наряду с авторскими несобранные циклы рассматриваются как конкретно-историческое проявление циклизации и поэтому “не могут быть сводимы лишь к подступам в создании конструктивно оформленных лирических циклов. Они решали свои задачи, вытекающие из природы и своеобразия этого циклического образования”²³. Несобранные стихотворные циклы представляют собой одно из “промежуточных” циклических образований и располагаются между определёнными идейно-тематическими комплексами (тематическими группами, подборками стихотворений), с одной стороны, и циклом как жанровой формой (или классическим циклом), с другой²⁴. Следовательно, несобранный стихотворный цикл — это “не законченная форма”, а “лишь тенденция к единству и завершённости”²⁵. Отсюда и такие его черты, как меньшая очевидность, спорность, непряяснённость состава, специфический контекст (или тяготение к выходу в широкие поэтические контексты), меньшая системность, а, значит, и большая свобода в организации и др.²⁶ Между тем, как отмечает М. Н. Дарвин, нельзя считать несобранные циклы “только плодом вымысла и, следовательно, совершенно свободными от всяких внутренних связей отдельных произведений друг с другом”²⁷. “Очевидно, само выделение исследователем (как специфическим читателем) контекста в лирическом творчестве какого-либо поэта совершается не только по его собственной прихоти, но и в результате осознания им каких-то глубоких закономерных связей, возникающих между отдельными произведениями”²⁸.

Однако многие вопросы изучения несобранного стихотворного цикла остаются ещё недостаточно изученными. Так, спорной является относимость несобранных стихотворных циклов к циклизации как к процессу жанрообразования²⁹, не в полной мере изучены и многие вопросы, связанные с определением разновидностей несобранных циклов в поэтической практике, специфики их организации и др.³⁰ Поэтому необходимо обратиться к анализу конкретных поэтических циклов, чтобы получить ту информацию, которая бы позволила подойти к более глубоким теоретическим выводам.

В русской литературе до XIX века, как отмечают исследователи, циклизация происходила по жанрово-тематическому принципу, первый опыт отхода от которого в литературной практике связывается с именем Пушкина, а в практике читательского восприятия — с именем Лермонтова. Но важно также отметить, что процесс углубления циклизации в литературе происходил не только в отношении структуры и принципов объединения произведений, но и в отношении её форм и разновидностей. Это прежде всего касается несобранных циклов, одиночные проявления которых наблюдаются в конце 1820 — 1830-е годы не только в поэзии, где они получили позднее наибольшее развитие (в русской лирике первой половины XIX века обычно выделяют такие несобранные циклы, как цикл “прощальных” элегий А. С. Пушкина, “протасовский” цикл В. А. Жуковского, “астральный” и “ивановский” циклы М. Ю. Лермонтова), но и в прозе. Так, своего рода несобранный новеллистический цикл “рассказов путешественника” главным образом из западной жизни (“Приказ с того света”, 1827; “Вывеска”, 1828; “Странный поединок”, “Исполин-рак”, 1830) возникает в творчестве О. М. Сомова³¹. Потенциальную возможность возникновения несобранных прозаических циклов содержало и творчество В. Ф. Одоевского 1830-х годов, у которого циклизация сыграла важную роль, т. е. способствовала появлению значительных художественных результатов. «С начала творческой деятельности Одоевского его произведения постоянно стягивались в сознании автора в форму циклов, осуществлённых и неосуществлённых. Таковы “Дом сумасшедших”, “Пёстрые сказки”, “Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами”, “Записки гробовщика” и т. д. Проекты и практические опыты циклизации подготовили Одоевского к его итоговому грандиозному замыслу — “Русские ночи”(1836—1844)»³².

Но особенно интенсивное развитие и широкое распространение процесс циклизации в русской литературе получил в середине — второй половине XIX века, когда он захватил все роды и многие жанры литературы³³ и проявился не только в сфере формирования новой жанровой единицы (цикла как жанрового образования), но проник в структуру такой первичной жанровой единицы, как художественное произведение, например, романы М. Ю. Лермонтова “Герой нашего

времени”, Н. Г. Чернышевского “Что делать?” или роман М. Е. Салтыкова-Щедрина “Господа Головлёвы” и его “хроника” “Пошехонская старина”³⁴. Отсюда и необходимость различать понятия цикл как жанр (циклизация как жанрообразование) и цикличность как черта, приём, характеристика структуры, композиции конкретного художественного произведения (циклизация как формоизменение в жанрах)³⁵.

С высокой степенью активности и продуктивности процесс циклизации проявился в русской лирике периода так называемой “поэтической эпохи” 1850-х годов. Различные формы циклических образований функционируют в творчестве подавляющего большинства поэтов. Вершинное развитие получили несобранные стихотворные циклы, о чём свидетельствуют художественные результаты развития этого циклического образования — выдающиеся явления не только русской, но и мировой лирики — “денисьевский” цикл Ф. И. Тютчева и “панаевский” цикл Н. А. Некрасова³⁶. Они “свидетельствовали об интенсивных поисках новых жанровых образований в лирической поэзии того времени”³⁷ и “явились той границей, где неожиданно совпали идейные и художественные искания различных лагерей”³⁸. На фоне этих общелитературных условий и происходило развитие тютчевской лирической системы, в частности функционирование в ней процесса циклизации.

Циклизация — это не метод Тютчева, как считал А. В. Пумпянский³⁹, а одна из характернейших черт его поэтической системы, находящаяся во взаимосвязи со всеми другими её особенностями. Обусловленные характером мировосприятия поэта целостность и закрытость его лирической системы⁴⁰, концентрация творческих усилий вокруг ограниченного круга основных тем, проблем, мотивов, наличие опорных, сквозных образов для их воплощения, структурная открытость большинства стихотворений и усиление диалогических отношений между ними — всё это и составляет ту совокупность необходимых условий, при которой стало возможным возникновение в творчестве Тютчева разнообразных форм циклизации. Этим же объясняется и стремление литературоведов выделять различные группы стихотворений в творчестве Тютчева, которые эти исследователи называют обычно циклами⁴¹. Однако не всякую из них следует, думается, называть именно циклом, так как не все они по

своим объективным характеристикам восходят к уровню оригинального жанрового образования.

Функционирующие в поэзии Тютчева различные виды циклических образований распределяются, в принципе, по двум основным уровням: нежанровому и жанровому. К первому из них принадлежат тематические группы и проблемно-тематические комплексы. В основе тематических групп лежит общность темы, мотива или конкретного образа. Сюда можно отнести выделяемые Л. В. Пумпянским тематические гнёзда (недоступные вершины, Север-Юг, гроза, “мглистый” полдень, ночь, хаос, сумерки и др.)⁴², а также так называемые образные циклы, указанные Л. А. Озеровым (хаос, бездна, ночь, сон и др.)⁴³. Варьируемые в них темы, мотивы, образы в разных стихотворениях получают новое освещение, рассматриваются, так сказать, с разных дистанций, занимают в разных случаях иное место в структуре стихотворений. Один и тот же образ может быть в одном случае главным, ведущим и тогда на нём зиждется поэтическое обобщение, а в другом — выполнять уже “рабочую” функцию, чем определяется и его место в структуре стихотворения (он входит в эмпирическую его часть)⁴⁴.

Более сложными циклическими образованиями являются в тютчевской поэзии так называемые проблемно-тематические комплексы, представляющие собой совокупность тематических групп, каждая из которых раскрывает один из аспектов (сторон) единой, общей проблемы. Примером такого проблемно-тематического комплекса могут служить проанализированные выше (во второй главе) “космические” стихотворения Тютчева, которые выражают конкретный тип поэтического сознания. Анализ стихотворений в контексте указанных разновидностей циклических образований даёт возможность определить конкретный смысл, содержание тютчевских образов, более глубоко раскрыть богатство его творческого наследия.

Однако ни тематическая группа, ни проблемно-тематический комплекс при всей полноте и многосторонности связей между входящими в них стихотворениями всё же не являются жанровым образованием, поскольку они не обладают жанровыми признаками. Общность образов, лирических ситуаций, идентичность структур стихотворений, связи между образами и стихотворениями возникают здесь не целенаправленно, а стихийно. Сходные по многим признакам

стихотворения не образуют в группе или комплексе художественную структуру. Анализ таких объединений можно, поэтому, проводить по бесконечному количеству линий, начиная с любого стихотворения. А это говорит и об отсутствии в данных циклических образованиях общей композиции, без которой тоже невозможно существование художественного целого как жанровой единицы.

В этом отношении нежанровые циклические образования в поэзии Тютчева напоминают собой жанровые и тематические разделы авторских сборников Ап. Майкова (см.: I, 508) и Фета (500), а также циклические образования Щербины (типа “Песни о природе”, “Ямбы”), которые, по словам их создателя, являются выразителями “оттенков одной идеи” (517, 535, 540). Но в отличие от названных поэтов нежанровые циклические образования Тютчева не являются непосредственным результатом проявления его сознательной авторской воли, а носят объективный характер, отражают действие реальных внутренних закономерностей самой лирической системы поэта.

Вершиной циклизации в лирике являются собственно жанровые её формы — авторские и несобранные стихотворные циклы. В творчестве Тютчева обычно выделяют два авторских цикла: “Наполеон” (1850) и “На возвратном пути” (1859). Между тем есть основания пересмотреть такую точку зрения.

На первый взгляд “Наполеон” действительно как будто представляет собой лирический цикл. Он, как отмечает К. В. Пигарёв, «складывался на протяжении ряда лет. Прежде всего, в качестве самостоятельного стихотворения, было написано восьмистишие “Два демона ему служили...”. Оно возникло под впечатлением характеристики Наполеона в публицистических очерках Гейне... Окончательное оформление цикла состоялось, по-видимому, незадолго до публикации в “Москвитянине” в 1850 г. Стихотворный цикл “Наполеон” отражает стремление Тютчева разрешить в духе славянофильской доктрины проблему революции и исторических судеб России»⁴⁵. Кроме того, компоненты этого произведения различны и по своему объёму, а третий из них делится, в свою очередь, на строфы. Казалось бы на лицо факт самостоятельности составляющих “Наполеон” частей, что само по себе является принципиальным для отнесения его к жанру стихотворного цикла.

Однако, если внимательнее всмотреться в структуру этого произведения Тютчева, то можно увидеть, что дело обстоит несколько иначе. Во-первых, составляющие “Наполеон” части, несмотря на внешние различия, по своей функции и отношениям ничем не отличаются от строф стихотворения, не обладают идейно-эстетической самостоятельностью. Каждая последующая часть “Наполеона” непосредственно продолжает предыдущую. Так, первая часть заканчивается мыслью о том, что Наполеон, как “Сын Революции”, “всю её носил в самом себе...” (I, 129), а вторая часть с первого же стиха подхватывает эту мысль, конкретизируя её значение, её смысл:

*Два демона ему служили,
Две силы чудно в нём слились:
В его главе — орлы парили,
В его груди — змии вились... (I, 129)*

Таким образом, роковая для Наполеона сила заключалась в его разрушительной внутренней двойственности. В конце второй части органично, последовательно возникает образ “подводного веры камня”, о который разбился внешне гордо плывший, но внутренне “утлый” челн покоряющего Европу Наполеона:

*Он был земной, не Божий пламень,
Он гордо плыл — презритель волн, -
Но о подводный веры камень
В щепы разбился утлый чёлн. (I, 129)*

И первый же стих третьей части раскрывает конкретный смысл этого образа:

*И ты стоял — перед тобой Россия!
И, вещей волхв, в предчувствии борьбы,
Ты сам слова промолвил роковые:
“Да сбудутся её судьбы!...” (I, 129)*

Так формулируется в данном произведении единый образ Наполеона. По типу внутреннего строения оно идентично стихотворениям И. С. Аксакова “Очерк” (1845), Н. Ф. Щербини “Герой” (1846), А. Н. Плещеева “Две дороги” (1862), Я. П. Полонского “Что с ней?” (1871). Всё это и позволяет сделать вывод о том, что “Наполеон” Тютчева по своим объективным характеристикам является не циклом, а просто лирическим стихотворением.

Совершенно иначе обстоит дело с произведением “На возвратном пути”, которое, безусловно, представляет собой образец авторского цикла в творчестве Тютчева, а не двучастное стихотворение, как считает В. В. Кожинов⁴⁶. Об этом свидетельствуют как внешние, так и внутренние его признаки. Два компонента, из которых состоит этот цикл, представляют собой самостоятельные в идейно-эстетическом отношении стихотворения, соединённые, как это и предполагается в цикле, по принципу монтажа⁴⁷. Первый из них отражает душевное состояние героя в начале его “возвратного пути”. Перед его глазами проходят пейзажи “чужой стороны”. Номинативные предложения и глагол настоящего времени говорят о том, что действие происходит в настоящем времени (“Грустный вид и грустный час — Дальний путь торопит нас...”: I, 183). Введение в текст в дальнейшем глаголов прошедшего времени (“встал”, “осветил”) и глагола в повелительном наклонении (“не унывай”), соотношение их с употреблённым вначале глаголом настоящего времени позволяет Тютчеву передать пространственно-временную динамику картины.

Меняется “место действия” во втором стихотворении цикла. Это уже родная сторона, о чём говорится в первом же стихе. И хотя герой теперь на родине, его чувства не претерпевают изменений. “Родной ландшафт” по своему настроению, характеру образов, тональности ничем не отличается от картин природы “чужой стороны”. Он, фактически, представляет собой тоже “грустный вид и грустный час”:

*Ни звуков здесь, ни красок, ни движенья —
Жизнь отошла — и, покорясь судьбе,
В каком-то забытьи изнеможенья,
Здесь человек лишь снится сам себе. (I, 184)*

Из контекста всего цикла становится ясным, что источником переживания героя является его разлука с тем краем, где сосредоточена для него вся жизнь (где “Тот же месяц, но живой”: I, 184). Там жизнь, потому и горы “радужные” “В лазурные глядятся озера...” (I, 184). Слово “здесь” во втором стихотворении (“Здесь человек лишь снится сам себе”: I, 184) относится ко всему пространству “возвратного пути”, а не только к “родному ландшафту”. “Здесь” — это всё пространство, находящееся вне “чуждого края”, куда стремится душа героя. И качественные определения, употреблённые

Тютчевым в описании картин природы, характеризуют не саму природу, а отражают её психологическое восприятие героем, его внутреннее душевное состояние: это не в природе нет “ни звуков..., ни красок, ни движенья”, это для героя “жизнь отошла”, поэтому в его восприятии и месяц “мёртвый”, “как призрак гробовой”, край “безлюдный” и “грустный вид и грустный час”. Акцентации внимания читателя на главном — на неизменности внутреннего душевного состояния героя содействуют как строение стихотворений-компонентов, так и композиция всего цикла в целом (“чужая сторона” в первом стихотворении, “родной ландшафт” — во втором, и неизменный образ “чуждого края” — в обоих). Наличие определённой организации, хронотопа, единого лирического героя, что в целом создаёт основу для рождения целостного содержания цикла, и делает правомерным отнесение тютчевского произведения “На возвратном пути” к жанру авторского лирического цикла.

Когда говорят о циклизации в лирике Ф. И. Тютчева, то имеют в виду прежде всего его несобранный “денисьевский” цикл, который представляет собой, по словам современного исследователя, “принципиально новое явление в русской лирике”⁴⁸. Однако в одной из сравнительно недавних работ на эту тему содержится попытка пересмотра традиционной точки зрения на выделение несобранного цикла в любовной лирике Тютчева 1850–1860-х годов⁴⁹. Так, отметив, что не все из стихотворений “денисьевского” цикла обращены к Е. А. Денисьевой, что тема трагической любви появилась у поэта ещё в 1830-е годы, П. Е. Бухаркин предлагает вместо “денисьевского” выделять в творчестве Тютчева некий общий “любовно-трагедийный цикл”⁵⁰, включая в него, кроме стихотворений 1850-1860-х годов, связанных с любовью поэта к Е. А. Денисьевой, и некоторые стихотворения 1830-х годов, в частности “Сижу задумчив и один...”, “1-ое декабря 1837”, “Итальянская villa”, “С какою негою, с какою тоской влюблённый...”, “Не верь, не верь поэту, дева...”. Конечно, можно возразить, что при рассмотрении несобранных циклов каждый исследователь волен включать в него стихотворения по своему усмотрению, тем более что “организатором” этого цикла является всё же он, а не поэт. В то же время для выделения группы стихотворений поэта в несобранный цикл, да ещё признавая за этой группой статус

“примечательного жанрового образования”⁵¹, явно недостаточно только индивидуального стремления, здесь необходимы прежде всего объективные признаки, по которым производится отбор произведений: сами стихотворения по своим внутренним свойствам должны обладать способностью к органическому объединению. Такие изначально циклические стихотворения должны иметь (скрыто или явно) внутренний психологический и эмоциональный “потенциал”, нуждающийся в дальнейшей художественной реализации, продолжении, развёртывании. Эти стихотворения должны также обладать особым хронотопом (т. е. быть психологически открытыми во времени и пространстве). Каждое из них, имея безусловно самостоятельную идейно-эстетическую ценность, в то же время является лишь определённой ступенью в формировании общего художественного образа цикла. Наконец, выделенные для несобранного цикла произведения должны в своей совокупности составлять определённое художественное целое, обладающее жанровыми признаками.

Именно поэтому правомерно считать, что смешение стихотворений “денисьевского” цикла с любовной лирикой Тютчева 1830-х годов неэффективно, не вполне оправданно. Ведь даже если учесть в полной мере только биографический фактор, о недостаточности которого так много говорит в своей статье П. Е. Бухаркин, и то окажется очевидной его далеко не второстепенная роль в данном случае, потому что не переживи поэт своей трагической любви к Е. А. Денисьевой, отношения с которой длились 14 лет, и не было бы в русской поэзии уникальнейшего из её явлений. Были бы одиночные стихотворения Тютчева, посвящённые теме трагической любви, но не было бы оригинального поэтического цикла, который нередко, учитывая его органичность и цельность, называют лирическим романом⁵². Поэтому, кстати, не представляется убедительным в качестве аргумента “неточности” в выделении “денисьевского” цикла и факт того, что тема трагической любви появилась у Тютчева ещё в 1830-е годы. Ведь единство темы как характеристика тютчевского цикла не является единственной, самодовлеющей, а находится в системе с другими признаками, свойственными ему как определённому художественному целому. Если же за точку отсчёта брать время появления трагичности в развитии любовной темы у

поэта и только в связи с этим определять состав несобранного цикла, как это делает П. Е. Бухаркин, то как же тогда быть, скажем, с несобранным “панаевским” циклом Н. А. Некрасова, где трагичной “мятежная страсть” становится для героя лишь на определённой стадии своего развития?

Некоторые сомнения в правомерности выделения любовно-трагедийного цикла в поэзии Тютчева возникают также в самом ходе его анализа исследователем, в котором любовная коллизия тютчевского цикла сводится к одному из банальных вариантов: сначала наслаждение страстью, потом горькая расплата за минуты счастья и в конце боль утраты⁵³. Но ведь у Тютчева совершенно не так, совершенно иначе. Его цикл «как “роман” в стихах, — справедливо отмечает В. Н. Касаткина, — обладает необычно своеобразной структурой, совсем не традиционной для литературного изображения любви... “Роман” в стихах Тютчева сразу же начинается с очень высокой, трагически звучащей ноты” — стихотворения “О, как убийственно мы любим...”. Можно подумать, будто стихотворение означает конец “романа”, анализ и обобщение любовных взаимоотношений в течение года и трагическую развязку — убийственную страсть, разрушившую очарование любви... У Тютчева же это только начало лирического рассказа о любви, не о её гармонии, а о трагическом диссонансе...»⁵⁴.

П. Е. Бухаркин также отмечает, что в связи с изменением предмета изображения в тютчевском цикле “меняется... и стиль... стихотворений”⁵⁵. Но как же тогда быть с отмеченным им же в качестве циклообразующего признака единством стиля?

Вместе с тем П. Е. Бухаркин справедливо указывает на то, что исследователи подходят к “денисьевскому” циклу как к авторскому циклу, не учитывая его жанровой специфики⁵⁶. Думается, именно так случилось в одной из работ о тютчевском цикле, автор которой достаточно механически, без всяких оговорок переносит на несобранный цикл Тютчева черты авторского цикла, устанавливая в нём наличие “первого” и “последнего” стихотворений, “строгую” логику в композиции и т. д.⁵⁷ В конечном счёте, это привело к явно неверному утверждению, что содержание тютчевского цикла “составляет история любви Ф. И. Тютчева к Е. А. Денисьевой”⁵⁸. Учитывая всё вышесказанное, обратимся к самому произведению.

Как жанровое образование несобранный “денисьевский” цикл Ф. И. Тютчева характеризуется следующим комплексом идейно-художественных признаков: концептуальностью; сюжетно-тематическим единством⁵⁹; внутренней логикой в построении цикла, определяемой логикой развития лирического переживания, художественной концепцией цикла; внутренними, контекстуальными связями, рождающими те добавочные смыслы, которые по отдельности не выражены в стихотворениях-компонентах цикла; единым характером героев, отношений между ними; единством конфликта; стилистико-языковым своеобразием; единством биографической основы⁶⁰.

Исходя из этого, в “денисьевский” цикл можно включить прежде всего такие стихотворения Тютчева 1851–1869 годов: “О, как убийственно мы любим...”, “Не знаю я, коснётся ль благодать...”, “Не раз ты слышала признание...”, “Предопределение”, “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”, “О, не тревожь меня укорой справедливой...”, “Чему молилась ты с любовью...”, “Я очи знал, — о, эти очи...”, “Близнецы”, “Ты, волна моя морская...”, “Сияет солнце, воды блещут...”, “Последняя любовь”, “Пламя рдеет, пламя пышет...”, “О вещая душа моя...”, “Она сидела на полу...”, “Играй, покуда над тобою...”, “Утихла биза... Легче дышит...”, “О, этот Юг, о, эта Ницца!..”, “Весь день она лежала в забытьи...”, “Когда на то нет Божьего согласия...”, “Есть и в моём страдальческом застое...”, “Другу моему Я. П. Полонскому”, “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...”, “Накануне годовщины 4 августа 1864 г.”, “Нет дня, чтобы душа не ныла...”, “Как ни тяжёл последний час...”, “Опять стою я над Невой...”, “Две силы есть — две роковые силы...”. Разумеется, данное количественное определение состава тютчевского цикла условно, поскольку перед нами несобранный цикл. Однако, даже учитывая условность такого отбора, целесообразно принять его за основу, необходимую для изучения “денисьевского” цикла как художественного целого.

Тютчевский цикл обладает общим предметом изображения, композицией и внутренней структурой. В центре внимания здесь находится диалектика развития трагических отношений между двумя людьми, соединёнными взаимным чувством. Внешнее построение цикла определяется объективным ходом развития той жизненной истории, которая легла в основу изображения в нём. Исходя из этого,

цикл зримо (отчётливо) разделяется на две части⁶¹, гранью между которыми пролегла смерть героини. В первой части (заканчивается стихотворением “Играй, покуда над тобою...”) предметом изображения является не “мятущаяся страсть”⁶², а *жизнь* героев, реально протекающие, складывающиеся отношения между ними. Отсюда и своеобразие её поэтики (тропов, поэтического синтаксиса и т.д.)⁶³. Поэтому эта часть больше лирически эпична, чем вторая, где в центре — переживаемое героем душевное состояние, вызванное постигшей его тяжёлой утратой. Предмет изображения второй части более органичен для лирики. Первая часть цикла — это *лирическая картина жизни* и отношений героев, вторая — тоже, собственно, картина, но *картина переживания*, определённого душевного состояния. Здесь лирическая эпичность, естественно, уменьшается, но не исчезает вообще. Характером изображаемого предмета обуславливается и поэтика составляющих вторую часть стихотворений, и её общий ритм, эмоциональный тон⁶⁴. Переход от первой ко второй части — не непосредственный, а представляет собой скачок. Момент смерти героини — пропущен.

“Денисьевский” цикл обладает также внутренней логикой в своём построении, которая определяется особенностями его художественной концепции. Свообразие внутренней структуры цикла состоит в том, что при создании её, новизне каждого последующего стихотворения-компонента сущность изображаемой любовной коллизии остаётся неизменной — это во всех случаях “поединок роковой”. Меняются лишь формы его проявления. Так, в стихотворении “Предопределение” Тютчев формулирует свою концепцию образом “поединок роковой” и даёт понять, что убийственной любовью становится лишь в условиях фактического неравенства героев, которое обуславливает их отношения как сильного и слабого, “нежного” и “нежнее”. При этом в стихотворении не указывается, кто именно — мужчина или женщина — является сердцем “нежнее”. Обобщённый характер стихотворения позволяет сделать вывод о том, что речь идёт лишь об общей закономерности развития неравной любви. Здесь же даётся психологическая характеристика “поединка рокового” как процесса изнывания того сердца, которое “нежнее” (“Любя, страдая, грустно млея, Оно изноет наконец...” — I, 153).

Из стихотворения “О, как убийственно мы любим...” и др. видно, что “в борьбе неравной двух сердец” тютчевских героев “нежнее” оказывается сердце героини. Именно по отношению к ней прежде всего проявляется роковая участь. В диалоге стихотворений “Не говори: меня он, как и прежде, любит...” и “О, не тревожь меня укорой справедливой...”, реализующем, кстати, структурный принцип “Двух голосов” и потому могущем восприниматься как единый текст, “поединок роковой” предстаёт и как внутренний поединок каждого из героев⁶⁵. В стихотворениях “О, как убийственно мы любим...”, “Чему молилась ты с любовью...”, “Две силы есть — две роковые силы...” находим указание на некую внешнюю силу, противостоящую героям.

Состояние героя после смерти героини наиболее ярко определяется двумя образами из стихотворений “О, этот Юг, о, эта Ницца!...” и “Есть и в моём страдальческом застое...”. Цитируя тютчевские стихи:

*О, этот Юг, о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет — и не может...
Нет ни полёта, ни размаху —
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья... (I, 197), —*

автор одной из монографических статей о Тютчеве так их комментирует: «Человек не желает пассивно подчиняться высокомерному превосходству природы. ...Вечно молодая и могучая природа вызывает в нём не чувство смирения и покорности, а страстное и дерзкое желание не уступить, выйти на поединок, на соревнование с ней... Победить “в соревновании” не удаётся, но в стихотворении отразилась такая мощь стремления, такая сила напряжения и порыва, такая жажда полёта и размаха, что именно *эти чувства* становятся его главным содержанием»⁶⁶. Но при чём здесь поединок человека с природой? При чём здесь “жажда полёта и размаха”? Подобная трактовка представляется совершенно субъективной, не учитывающей как реальных особенностей лирики Тютчева вообще, так и специфики, и прежде всего текста данного стихотворения в частности. Автор цитируемой статьи о Тютчеве совершенно игнорирует принадлеж-

ность стихотворения “О, этот Юг, о, эта Ницца!..” к “денисьевскому” циклу, которая имеет принципиальное значение для верного понимания его содержания. Ф. Н. Пицкель цитирует: «Жизнь, “прижавшись к праху, Дрожит от боли и бессилья»»⁶⁷, но не объясняет, что “прах” — это прах любимой женщины, которая одна только и связывала героя тютчевского цикла с жизнью. Где же здесь “огромная сила несломленности, непобеждённости духа”?⁶⁸ Наоборот, в этом стихотворении выражена с огромной художественной убедительностью вся боль, горечь, даже внутренняя надломленность, которыми сказала в герою смерть любимой женщины. Жизнь героя после смерти героини — именно “поверженная жизнь”, как верно определяет её Ф. Н. Пицкель, но не обращает на это должного внимания. “Поверженность” символизируется у Тютчева в образах “подстреленной птицы” и “разбитого челна”, заброшенного “волною, На безымянном диком берегу” (“Есть и в моём страдальческом застое...” — I, 201). В этом состоянии герой вышел не из поединка с природой, как считает Ф. Н. Пицкель, а из “борьбы неравной двух сердец”, которая оказалась роковой и для него тоже. Блеск Юга, Ниццы “тревожит” героя именно потому, что контрастен его душевному состоянию. Не убедительна и приводимая Ф. Н. Пицкель связь стихотворения “О, этот Юг, о, эта Ницца!..” со стихотворением “Два голоса”⁶⁹. Если же искать параллели, то естественно и органично для данного случая вспоминаются другие тютчевские строки, написанные в 1836 году и являющиеся одним из проявлений формировавшегося тогда общего трагического мироощущения поэта, с которым тесно связано и восприятие им любви:

*И снова будет всё, что есть,
И снова розы будут цвести,
И терны тож...
Но ты, мой бедный, бледный цвет,
Тебе уж возрожденья нет,
Не расцветёшь!
 (“Сижу задумчив и один...” — I, 96)*

Следовательно, игнорирование принадлежности стихотворения “О, этот Юг, о, эта Ницца!..” к несобранному циклу Тютчева приводит к неоправданному абстрагированию как его общего смысла, так и конкретного содержания его образов.

Итак, формирование концепции в “денисьевском” цикле идёт не вширь, а вглубь уже высказанной мысли. Имея исходно сформулированную концепцию, Тютчев подходит к изображению отношений между героями. В этом плане можно сказать, что поэт раскрывает тему своего цикла — тему трагической любви — дедуктивно.

В тютчевском “лирическом романе” перед нами предстают три основных “действующих лица”: автор, герой и героиня. Есть также и лирические персонажи, которые представляют кого-то из близких героям людей — тех из них, которым они могут раскрыть свою душу (см.: “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”, “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...”). Диалектика развития цикла такова, что он воспринимается как воспоминание, рассказ человека о своей трагической любви. Это происходит благодаря чередованию в лирическом изображении в тютчевском цикле двух планов: непосредственного, изнутри (монологи героя и героини) и опосредствованного, при котором объект изображения подаётся в восприятии и с оценками субъекта речи, не совпадающего с предметом изображения (например, монологи-обобщения). Отсюда и специфика образной системы цикла. “Действующие лица” появляются как самостоятельно (автор в “Предопределении”, героиня в “Не говори: меня он, как и прежде, любит...”, герой в “О, не тревожь меня укорой справедливой...”), так и вместе (“О, как убийственно мы любим...”), большинство стихотворений обеих частей цикла изображают сцену. Но в движении “лирического сюжета”, развёртывании темы тютчевского цикла образы автора и героя соединяются в один образ *лирического героя цикла*, о чём говорит также слияние их пространственно-временных планов. И получается, что герой — это сам автор (как образ, а не как биографическое лицо) в прошлом, а героиня — это умершая любимая женщина. В этом отношении сцена, возникающая в стихотворении “О, как убийственно мы любим...”, представляет собой самосуд автора:

*Давно ль, гордясь своей победой,
Ты говорил: она моя...
Год не прошёл — спроси и сведай,
Что уцелело от нея?*

.....

*Судьбы ужасным приговором
Твоя любовь для ней была,
И незаслуженным позором
На жизнь её она легла!* (I, 144)

Здесь конфликт *человек и судьба, человек и среда* воспринимается так остро именно потому, что он в восприятии героя-автора оказывается не внешним, а внутренним, разрывающим его сердце. Именно понимание своей ужасной роли в жизни любимой женщины и невозможности что-либо изменить в сложившейся ситуации, исправить, противостоять грозному и неумолимому предопределению сообщает характеру лирического героя цикла то трагическое ощущение внутренней раздвоенности, которая прямо ведёт нас в дальнейшем развитии русской литературы к Достоевскому. И только форма внутреннего диалога могла придать как этому стихотворению, так и всему циклу, громадную эмоциональную силу.

Таким образом, целостное содержание цикла, в основе которого лежит единая поэтическая концепция, и комплекс взаимосвязанных, взаимообусловленных идейно-художественных признаков, рождающийся на основе объективных внутренних свойств самих произведений, содействуют возникновению определённой системности, целенаправленности и, в целом, общей организации в отношениях между стихотворениями. Это, в свою очередь, даёт основания рассматривать “денисьевский” цикл как жанровое образование, как определённую художественную целостность.

В то же время указанные жанровые характеристики несобранного цикла Тютчева в отличие от авторского имеют объективный характер, т. е. не обусловлены непосредственным воздействием сознательной авторской воли, цели. Поэтому при его анализе не может быть и речи о безусловных границах, в частности о первом и последнем стихотворении, что само по себе в условиях тютчевской лирической системы приводит к органичному взаимодействию стихотворений циклического и нециклического ряда, значительно обогащающему восприятие их идейно-художественного содержания. Всё вышесказанное, на мой взгляд, с очевидностью доказывает оправданность признания “денисьевского” цикла Ф. И. Тютчева как факта искусства, а, значит, и необходимость его выделения в качестве самостоятельного объекта научного исследования.

Изучение творчества Ф.И.Тютчева с точки зрения форм циклизации является достаточно плодотворным и в данной главе, естественно, далеко не исчерпывается. Я не затронул рассмотрение циклообразующих связей на таких уровнях, как поэтический синтаксис, художественный ритм, интонация, что становится особенно важным при изучении несобранного цикла Тютчева. Кроме того, в дальнейшем представляется интересным выделить и рассмотреть в лирике поэта ещё два образования, которые можно было бы условно назвать “Времена года” и “Время суток”. Право на такое выделение даёт то, что группирующиеся в эти объединения стихотворения в своей совокупности целостно воспроизводят конкретный природный цикл, процесс (то ли годовой, то ли суточный), причём, воспроизводят в движении, в разных фазах его развития, в переходных состояниях. Глубокое внутреннее ощущение этого движения и является здесь источником поэтического переживания. В результате в центре изображения оказывается не только восприятие природы лирическим героем, характеристика (отражение) его душевного состояния. Предметом художественного познания становится и сама природа, обладающая у Тютчева самостоятельной ценностью. В этом отношении интересно определить место данных групп стихотворений в ряду конкретных форм циклизации. Кроме того, одним из важнейших направлений дальнейшего исследования тютчевской лирики представляется её изучение в контексте происшедших кардинальных изменений жанровой системы в русской поэзии и литературе прошлого столетия, в частности в соотношении с общелитературным процессом романизации жанров. Это позволило бы рассмотреть такую ведущую и ставшую уже общим местом характеристику Тютчева как того, кто нашёл “небывалый ещё метод для философской лирики XIX века”⁷⁰, не только в проблемно-тематическом плане, но на жанровом и стилевом уровнях, т.е. в аспекте, имеющем первостепенное значение при изучении внутренних закономерностей историко-литературного процесса. Но всё это уже самостоятельные темы, требующие отдельного рассмотрения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Историко-литературное и современное значение лирики Ф. И. Тютчева во многом определяется самобытностью его творческой личности и характером его связей с общественно-культурным процессом своего времени.

Сформировавшись как поэт ещё в 1820–1830-е годы, Тютчев сумел органично включиться в литературное движение России 1850–1860-х годов, направленное на духовное освоение новых исторических реальностей. В то же время его отношение ко многим общественно-литературным тенденциям середины XIX века носило в известном смысле оппозиционный характер, что тоже в какой-то мере повлияло на судьбу его поэтического творчества.

Как известно, убеждения и мироотношение Тютчева не претерпели в ходе его жизни кардинальных изменений, они носили относительно устойчивый и цельный характер. Это можно сказать и о литературных взглядах поэта, достаточно свободных от конъюнктуры того или иного социального момента. Так, в 1850-е годы, когда в русской поэзии, «отчётливо обозначаясь и поляризуясь, развиваются два направления: демократическое и так называемое “чистое искусство”»¹, Тютчев, как и прежде, сторонится всяческих литературных группировок, сохраняет верность своим творческим принципам, убеждение в специфической роли искусства слова в жизни общества и высокие эстетически-нравственные требования к его явлениям. В этом плане для него были одинаково чужды и абсолютное противопоставление поэзии и реальной действительности, и отрыв художественного творчества от актуальных проблем социального бытия, и отрицание самоценности искусства, абсолютизация его идеологической роли, превращение его исключительно в орудие общественно-политической борьбы, подчинение литературы целям тех или иных социальных сил. Поэт признавал естественным наличие в литературной деятельности как одной из форм умственной жизни общества идеологических, даже пропагандистских сторон. Однако он был убеждён, что искусство, поэзия в высоком смысле слова не сводимы лишь к потребностям настоящего момента, а обладают

своими собственными, более глубокими отношениями с действительностью, выполняют только им свойственную функцию, имеют только им доступные сферы и средства познания.

Такой специфической областью искусства является, по Тютчеву, духовный мир индивидуальной человеческой личности, который при всех своих связях и взаимодействиях с внешним материальным миром обладает по отношению к нему известной автономией. Именно в осмыслении духовной и душевной реальности индивида стремился поэт найти глубинную предопределённость человеческой судьбы. Здесь находятся истоки его постоянного интереса к внутреннему миру личности, художественно реализовавшегося в философско-психологической направленности его лирики, которая в значительной степени определяет его творческое лицо в целом.

Тютчевский лирический психологизм формировался на протяжении всего развития лирики поэта и не может быть сводим только лишь к этапу 1850–1860-х годов, когда обращение к психологической жизни человека стало одной из главных тенденций движения литературы. Он, поэтому, носит общий отпечаток мировосприятия, мироотношения Тютчева и базируется на органичном сочетании двух начал: импрессионистического и экспрессивно-аналитического. Это, в свою очередь, отличает его от психологизма лирики Фета, где доминирует обращённость к сферам подсознательного. Выражая те или иные индивидуальные психологические состояния, Тютчев старается уловить определённую связь между ними. Ему важно в единичном, субъективно неповторимом увидеть нечто общее, в случайном — закономерное, в преходящем — вечное, сознавая и чувствуя при этом глубинную взаимосвязанность и взаимоотражение всего сущего. В этом, собственно, состоит сущность неоднократно отмечаемой философичности тютчевской поэзии.

Отсюда же исходит многократность воспроизведения поэтом схожих лирических ситуаций и, как следствие, принципиальное усиление роли контекста в его лирической системе, а также её особая расположенность к циклизации. Причём важно, что циклизация не только позволила Тютчеву, говоря словами Гегеля, изобразить “целостность индивида со стороны его внутреннего поэтического движения”², но значительно расширила сферы, доступные лирике, включая в них и

область межличностных отношений. С этим связано стремление, тенденция Тютчева к многоплановой психологической мотивации жизни личности, которая наиболее полно выразилась в “космических” стихотворениях и “денисьевском” цикле поэта.

Поэтическое наследие Ф. И. Тютчева многими своими сторонами обращено к социально-исторической действительности конца XX века. Это и его антиэгоистический пафос, и выражение планетарного гражданского сознания, без которого уже невозможна столь необходимая сегодня гармонизация межличностных, социальных и вселенских отношений человечества. Но особое значение имеет синтезирующая масштабность тютчевского подхода к жизни, являющаяся следствием постоянного стремления к истине. Художественный анализ, основанный на неразрывном единстве глубины мысли и соблюдении конкретно-жизненной, психологической достоверности, позволил поэту проникнуть в такие пласты человеческого бытия, духовное освоение которых имеет непреходящее значение.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

1. Лазурский В. Ф. Дневник // Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1960. — Т. 2. — С. 26.

2. Цит. по: Кожин В. В. Тютчев. — М., 1988. — С. 475.

3. За более чем вековой период критического и научного познания тютчевского наследия (см.: Тютчев Ф. И. Библиографический указатель произведений и литературы о жизни и деятельности (1818–1973). — М., 1978) проблема изучения лирики поэта в соотношении с развитием русской поэзии 1850–1860-х годов так и не стала объектом специального исследования. Частичные обращения к ней (например, в работах Д. Благого, Н. Берковского, К. Пигарёва, Б. Бухштаба, В. Кожина, Б. Кормана, Н. Скатова, Р. Грэга, С. Пратт и др.) не носили целенаправленного характера, почему чаще всего они сводились, по сути, к указанию на отдельные аналогии, сходства, расхождения Тютчева с теми или иными поэтами его современниками. Причём строились эти исследования не по принципу “Тютчев во взаимосвязи...”, а скорее по принципу “Тютчев и ...”. Такой подход тоже, конечно, правомерен, но при нём возникает как бы два равноценные объекта изучения, делящих между собой поровну внимание исследователей.

Между тем постоянный, целенаправленный учёт историко-литературного, общепозитического окружения всегда необходим для объективного, всестороннего научного познания и собственно тютчевского наследия, поскольку только в соотношении с этим контекстом творчество поэта обретает своё конкретно-историческое содержание и значение.

Глава I. Литературные взгляды Ф.И.Тютчева

1. Этой теме посвящена отдельная глава в книге В. Н. Касаткиной “Поэтическое мировоззрение Ф.И.Тютчева” (Саратов, 1969), а также статья: *Prus K. Świadomość estetyczna Fiodora Tyutczewa // Prace Humanistyczne. — Rzeszów, 1985. — Nr. 25. — S. 175–192.* Частично она затрагивается также в общих исследованиях о поэте (см.: Бухштаб Б. Я. Русские поэты: (Тютчев, Фет, Козьма Прутков, Добролюбов). — Л., 1970. — С. 71; Кожин В. В. О “тютчевской” школе в русской лирике (1830–1860-е годы) // К истории русского романтизма. — М., 1973. — С. 379; История русской литературы: В 4 т. — Л., 1982. — Т. 3. — С. 422; *Gifford Genry. The Evolution of Tyutchev's Art // Slavonic and East European Review. — 1959. — N 89. — P. 379; Gregg Richard. Fedor Tyutchev. The evolution of a poet. — New York; London, 1965. — P. 150–184.*

2. Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Стихотворения. — М.; Л., 1962. — С. 78. — (Б-ка поэта. Малая серия).

3. Касаткина В. Н. Поэтическое мировоззрение Ф.И.Тютчева. — С. 238.

4. Там же. — С. 227, 236–237.

5. См.: *Pratt Sarah. Russian metaphysical romanticism: The poetry of Tyutchev and Boratynski. — Stanford (Cal.), 1984. — P. 106–122.*

6. Анненков П. В. Заметки о русской литературе 1848-го года // Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Собр. статей и заметок. 1849 – 1868 г.: В 3 отделах. — СПб., 1879. — Отдел второй. — С. 45.

7. Григорьев А. А. Парадоксы органической критики // Григорьев А. А. Эстетика и критика. — М., 1980. — С. 134.

8. Достоевский Ф. М. <Объявление о подписке на журнал “Время” на 1862 год> // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1979. — Т. 19. — С. 150.

9. Вяземский П. А. Обзорение нашей современной литературной деятельности с точки зрения цензурной (1857) // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. — СПб., 1882. — Т. VII. — С. 37, 38.

10. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1982. — Т. 8. — С. 367. В дальнейшем Белинский цитируется по этому изданию. Римской цифрой указывается том, арабской — страница.

11. Полонский Я. П. Соч.: В 2 т. — М., 1989. — Т. I. — С. 158. Далее ссылки на указанный том этого издания даются в тексте.

12. Тютчев Ф. И. О цензуре в России // Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. — СПб., 1913. — С. 325. Думается, именно понимание общественной роли литературы обусловило и признание Тютчевым правомерности и важности социальной проблематики в художественном творчестве, что сказалось как в его собственной поэтической практике (например, стихотворения “Русской женщине”, “Эти бедные селенья...”, “Над этой тёмною толпой...” — все после 1848), так и в его литературно-критических отзывах. Так, поэт всегда с интересом относился к произведениям, в которых поднимались актуальные проблемы общественного развития России. Например, одобрил антикрепостническую повесть М. П. Погодина “Нищий”, дал высокую оценку остросоциальной повести Н. Ф. Павлова “Ятаган”, восторженно воспринял “Записки охотника” и положительно отзывался об “Отцах и детях” И. С. Тургенева, одобрял “Севастопольские рассказы” и высоко оценивал “Войну и мир” А. Н. Толстого, ставил “Преступление и наказание” Ф. М. Достоевского выше “Отверженных” В. Гюго (см. об этом: Погодин М. Несколько слов против статьи в 75 N Северной Пчелы “О юбилее князя П. А. Вяземского” // Северная Пчела. — СПб., 1861. — 13 апреля. — N 83. — С. 331; письмо Тютчева к И. С. Гагарину от 7/19 июля 1836 г. и к Э. Ф. Тютчевой от 13 сентября 1852 г., 10 декабря 1852 г., 26 февраля 1853 г. // Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. — М., 1984. — Т. 2. — С. 18–19, 189, 192, 196; письма П. А. Плетнёву к А. Н. Толстому от 20 марта 1862 г. и Толстого к Плетнёву от 1 мая 1862 г. // Толстой А. Н. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1984. — Т. 18. — С. 581–582; Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. — М., 1959. — С. 191–192; письмо В. П. Богкина от 26 марта 1868 г. // Фет А. А. Мои воспоминания. — М., 1890. — Ч. 2. — С. 175; письмо Ф. М. Достоевского к Х. Д. Алчевской от 9 апреля 1876 г. // Алчевская Х. Д. Передуманное и пережитое. Дневники, письма, воспоминания. — М., 1912. — С. 65).

13. Датировка стихотворений Тютчева и других материалов производится лишь в случае необходимости и с указанием только года написания.

14. Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 450.

15. Вяземский П. А. <Записка о цензуре> (1848) — Цит. по: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. — Л., 1969. — С. 322.

16. *Вяземский П. А.* О цензуре (1858) // *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. — СПб., 1882. — Т. VII. — С. 51.

17. *Тютчев Ф. И.* О цензуре в России. — С. 325. См. также: письмо Тютчева к И. С. Аксакову от 8 декабря 1865 г. // *Тютчев Ф. И.* Соч.: В 2 т. — М., 1984. — Т. 2. — С. 279.

18. *Тютчев Ф. И.* О цензуре в России. — С. 329.

19. Там же. — С. 330.

20. Там же.

21. Письмо И. В. Киреевского к П. А. Вяземскому от 6 декабря 1855 г. — Цит. по: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. — С. 334.

22. *Тютчев Ф. И.* О цензуре в России. — С. 328.

23. *Чернышевский Н. Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы. — М., 1984. — С. 384.

24. *Тютчев Ф. И.* О цензуре в России. — С. 328.

25. Во всех цитациях, кроме специально оговоренных случаев, все выделения принадлежат их авторам.

26. *Тютчев Ф. И.* Соч.: В 2 т. — М., 1984. — Т. 2. — С. 299. В дальнейшем Тютчев цитируется по этому изданию. Римской цифрой указывается том, арабской — страница.

27. Литературное наследство. — М., 1988. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 371.

28. *Плещеев А. Н.* Полн. собр. стихотворений. — М.:Л., 1964. — С.125–126. — (Б-ка поэта. Большая серия). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

29. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 1. — С. 19. Далее Некрасов цитируется по этому изданию. Римской цифрой указывается том, арабской — страница.

30. Поэтому Тютчев вряд ли поддержал бы позицию Некрасова, писавшего во вступлении к поэме “Коробейники” (1861), обращаясь к крестьянину Гавриле Яковлевичу:

*Почитай-ка! Не прославиться,
Угодить тебе хочу.
Буду рад, коли понравится,
Не понравится — смолчу.
(IV, 57; подчёркнуто мною. — И. К.)*

31. Показательно, кстати, что реакция поэтической души на всё разумное, проявляемое властями, сродни у Тютчева ответу природы на разумное познание человека, не нарушающее её всеобщей гармонии (ср.: стихотворения “Колумб” и “Живым сочувствием привета..”, 4-6 строфы).

32. Белинский видел свободу художника во “вдохновении”(I, 184) и считал, что “в отношении к выбору предметов сочинения писатель не может руководствоваться ни чужою ему волею, ни даже собственным произволом”, а должен быть “верен собственной натуре, своему таланту, своей фантазии” (VIII, 357). Чернышевский отмечал невозможность “насилно дать себе одушевление тем, что не возбуждает одушевления в нашей натуре” (*Чернышевский Н. Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы. — С. 379). Достоевский писал, что “искусство тогда только будет верно человеку, когда не будут стеснять его свободу развития”

(Достоевский Ф. М. Г-н -бов и вопрос об искусстве // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1978. — Т. 18. — С. 102).

33. Достоевский Ф. М. Г-н -бов и вопрос об искусстве. — С. 100.

34. Майков А. Н. Соч.: В 2 т. — М., 1984. — Т. I. — С. 276. Далее Майков цитируется по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой) в тексте.

35. Статья А. А. Фета “О стихотворениях Ф. Тютчева” появилась в “Русском слове” лишь в 1859 году, тогда как статья Н. А. Некрасова “Русские второстепенные поэты” вышла в “Современнике” ещё в 1850 году.

36. Дружинин А. В. Стихотворения Аполлона Майкова // Дружинин А. В. Собр. соч. — СПб., 1865. — Т. 7. — С. 495.

37. Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика // Дружинин А. В. Собр. соч. — СПб., 1865. — Т. 6. — С. 371–372.

38. Дружинин А. В. Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Литературная критика. — М., 1983. — С. 147.

39. Щербина Н. Ф. Избранные произведения. — Л., 1970. — С. 119. — (Б-ка поэта. Большая серия). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

40. Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. — Л., 1984. — Т. I. — С. 302. — (Б-ка поэта. Большая серия). Далее ссылки на указанный том этого издания даются в тексте.

41. См., например, у А. Н. Майкова:

*...Тогда я слышу, как кипит
Во мне святой восторг, как кровь во мне горит,
Как стих слагается и прозябают мысли...*
(“Е.П.М.”, 1841: I, 62);

и у И. С. Никитина:

*Бывают светлые мгновенья:
Мир ясный душу осенит;
Огонь святого вдохновенья
Неугасаемо горит.
Оно печать бессмертной силы
На труд обдуманый кладёт;
Оно безмолвие могилы
И мёртвым камням жизнь даёт,
Разврат и пошлость поражает,
Добру приносит фимиами
И вечной правде воздвигает
Святой алтарь и вечный храм.
Оно не требует награды,
В тиши творит оно, как Бог...
Но человеку нет пощады
В бездомном омуте тревог.
.....
(“Бывают светлые мгновенья...”, 1851, 1852);*

и у Я.П.Полонского:

*Не сердце разбудить, не праздный ум затмить
Не это значит дать поэту вдохновенье.
Сказать ли Вам, что значит вдохновить?
Уму и сердцу дать такое настроенье,
Чтоб вся душа могла звучать,
Как арфа от прикосновенья...
Сказать ли Вам, что значит вдохновлять? —
Мгновенью жизни дать значенье
И песню музы оправдать.*

(1856: 119—120)

42. Здесь, в принципе, сохраняется та же ситуация общения художника с внешним миром, что и в стихотворениях “Проблеск” (“Слышал ли в сумраке глубоком Воздушной арфы лёгкий звон...” — I, 33), “Видение” (“Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...” — I, 40), “Е. Н. Анненковой” (“И в нашей жизни повседневной Бывают радужные сны...” — I, 186), хотя, безусловно, меняется конкретный её аспект и содержательное наполнение.

43. Петрова И. В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева // Литературное наследство. — М., 1988. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 18.

44. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 493.

45. Гете И.-В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 3. — С. 497.

46. См. об этом: Фет А. А. Соч.: В 2 т. — М., 1982. — Т. I. — С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы первого тома.

47. См. в стихотворении «Друзьям при послыке “Песни Радости” — из Шиллера» (1823 или 1824):

*Но вам, друзья, знакомо вдохновенье!
На краткий миг в сердечном упоенье
Я жребий свой невольно забывал
(Минутное, но сладкое забвенье!),
К протекшему душою улетал
И Радость пел — пока о вас мечтал. (I, 255);*

и в стихотворении “Ю. Ф. Абазе” (1869):

*Так — гармонических орудий
Власть беспредельна над душой,
.....
По всемогущему призыву
Свет отделяется от тьмы,
И мы не звуки — душу живу,
В них вашу душу слышим мы. (I, 220)*

48. Никитин И. С. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1975. — Т. 1. — С. 110. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в первом томе.

49. Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество... Военные рассказы // Чернышевский Н. Г. Литературная критика: В 2 т. — М., 1981. — Т. 2. — С. 41.

50. Апухтин А. Н. //Русские поэты XIX века: В 2 т. — М., 1974. — Т. 2. — С. 572.

51. См., например: Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Критико-биографический очерк // Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. — СПб., 1913. — С. 32.

52. См. в стихотворении А. К.Толстого “И. С. Аксакову” (1859):

*Но всё, что чисто и достойно,
Что на земле сложилось стройно,
Для человека то ужель,
В тревоге вечной мирозданья,
Есть грань высокого призванья
И окончательная цель?
Нет, в каждом шорохе растенья
И в каждом трепете листа
Иное слышится значенье,
Видна иная красота!
Я в них иному гласу внемлю
И, жизнью смертной дыша,
Гляжу с любовью на землю,
Но выше просится душа;
И что её, всегда чаруя,
Зовёт и манит вдалеке —
О том поведать не могу я
На ежедневном языке. (106)*

53. См.: Касаткина В. Н. Поэтическое мировоззрение Ф.И.Тютчева. — С. 235–236; Магина Р. Г. Русский философско-психологический романтизм: (Лирика В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета). — Челябинск, 1982. — С. 58–59.

54. См.: Пигарёв К. В. Жизнь и творчество Тютчева. — М., 1962. — С. 181–184; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). — М., 1967. — С. 209–210.

55. См. в стихотворении Н. Ф. Щербины “Внутренняя музыка”(1853):

*Но наши скудные так слабы выраженья:
Не передать их грубым веществом
Эфира чувств, цветов воображенья
И творческую мысль в разгаре молодом.*

.....
*Не доросли ещё мы до искусства:
Бессильны стих, и краска, и резец. (405);*

а также следующее стихотворение А. А.Фета 1887 года:

*Как беден наш язык! — Хочу и не могу. —
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачную волною.
Напрасно вечное томление сердец,
И клонит голову маститую мудреца
Пред этой ложью роковой.
Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И тёмный бред души, и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака Юпитера орёл,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах. (259-260)*

См. также: Бухштаб Б. Я. Русские поэты. — С. 119.

56. Так, тема утверждения независимости и самоценности внутреннего мира личности как источника её жизненных сил разрабатывалась, в частности, И. С. Никитиным (“Поэту”, 1853, 2, 6 строфы), А. К. Толстым (“Когда природа всё трепещет и сияет...”, 1858); тема одиночества тонко чувствующей личности среди непонимающего её, бесчувственного и равнодушного общества встречается у Н. Ф. Щербина (“Ямбы”, “Песня века”, 1848).

57. Королёва Н. В. Ф. Тютчев. “Silentium!” // Поэтический строй русской лирики. — Л., 1973. — С. 150.

58. См.: у Н. А. Некрасова —

*Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слёз!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьётесь о сердца людские,
Как волны об утёс. (1858: II, 44)*

*Я призван был воспеть твои страданья,
Терпением изумляющий народ!
И бросить хоть единый луч сознанья
На путь, которым Бог тебя ведёт,*

.....
*Я к цели шёл колеблющимся шагом,
Я для неё не жертвовал собой,
И песнь моя бесследно пролетела,
И до народа не дошла она,
Одна любовь сказаться в ней успела
К тебе, моя родная сторона!*

(“Умру я скоро. Жалкое наследство...”, 1867: III, 41)

*...Природа внемлет мне,
Но тот, о ком пою в вечерней тишине,
Кому посвящены мечтания поэта, —
Увы! не внемлет он — и не даёт ответа...
(“Элегия”, 1874: III, 152);*

у Я. П. Полонского —

*Что песен дар меня тревожит,
А песням некому внимать,
И что на старости, быть может,
Меня в раю не будут ждать!
(“Старый сазандар”, 1850: 76)*

*О гражданин с душой наивной!
Боюсь, твой грозный стих судьбы не пошатнёт.
Толпа угрюмая, на голос твой призывный
Не откликаясь, идёт.
(“Поэту-гражданину”, 1864: 161);*

*Поэт, взгляни вокруг! Напрасно голос твой
Выводит звуки стройных песен:
Немое множество стоит перед тобой,
А круг внимающих — так тесен!
Для них ли носишь ты в душе своей родник
Прекрасных, чистых вдохновений?
Для них! Народу чужд искусственный язык
Твоих бесцветных песнопений,*

.....
*Не вдохновлялся ты в источнике живом
С народом общей тайной духа,*

.....
*Немое множество не даст тебе наград:
Народ поэта не признает!*

(“Русскому поэту”, 1846 // Аксаков И. С. Стихотворения и поэмы. — М., 1960. — С. 71. — (Б-ка поэта. Большая серия)).

59. В память Ф. М. Достоевского. — СПб., 1881. — С. 13.
60. Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. — С. 149.
61. Аксаков И. С. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. — М., 1886. — С. 310.
62. См.: Тютчев Ф. И. Библиографический указатель произведений и литературы о жизни и деятельности (1818 – 1973) / Сост.: И. А. Королёва, А. А. Николаев; Под ред. К. В. Пигарёва. — М., 1978. (По указателю имён).
63. Отзыв Белинского о “Ятагане” Павлова совпадает с его характеристиками других произведений бытописательной литературы 1840-х годов, в частности И. И. Панаева, Е. П. Гребёнки, Я. П. Буткова (см.: VII, 53–54; VIII, 461).
64. Пушкин А. С. Три повести Н. Павлова // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 6. — С. 211.
65. См. также отзыв “Молвы” (1835, N 4), написанный, как предполагает Ю. В. Манн, Н. И. Надеждиным; Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — Т. I. — С. 653 (19 примечание).
66. Цит. по: Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — Т. I. — С. 653 (19 примечание).
67. Характеристику повести Павлова “Ятаган” Тютчев предваряет таким суждением: “...я сильно сомневаюсь, чтобы бумагомаранье, которое я вам послал, заслуживало чести быть напечатанным, в особенности отдельной книжкой. Теперь в России каждое подугodie печатаются бесконечно лучшие произведения”(II, 18).
68. См., например, его письмо к А. И. Георгиевскому от 6/18 октября 1864 года // Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 382.
69. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — 2-е изд. — М., 1982. — С. 19.
70. Я сознательно не называю в этом ряду “Картинки русских нравов” Ф. В. Булгарина (СПб., 1843), поскольку это произведение не является типичным для русской демократической литературы 1840-х годов (см.: Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе: (Русский физиологический очерк). — М., 1965. — С. 131–133). К тому же булгаринское творчество было литературным обслуживанием

правлящих кругов России, к чему, как было показано выше, Тютчев не питал никаких симпатий.

71. Тютчевский сборник (1873 – 1923). — Пг., 1923. — С. 36.

72. В таком направлении в правящих кругах был воспринят, в частности, “Водовоз” А. П. Башуцкого, о чём писал А. В. Никитенко в своём дневнике 22 января 1842 года (см.: *Никитенко А. В. Дневник*: В 3 т. — М., 1955. — Т. I. — С. 244).

73. История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1983. — Т. 1. — С. 377.

74. Там же. — С. 373.

75. В альманахе А.П.Башуцкого “Наши, списанные с натуры русскими”, как считал Белинский, “нет типов, для создания которых нужны художники, а не литераторы” (*Белинский В. Г. Полн. собр. соч.*: В 13 т. — М., 1955. — Т. 6. — С. 496), поскольку Башуцкий не умеет, изображая, например, хоть водовоза, изобразить не какого-нибудь одного водовоза, а всех в одном” (IV, 502).

76. См.: История русской литературы: В 4 т. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 600.

77. Финский вестник. — 1845. — № 8. — Цит. по: *Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе.* — С. 247. О недостатке подлинного комизма в очерках Е. П. Гребёнки писал также “Современник” (1848. — № 12. — С. 80. — См. об этом: *Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе.* — С. 247).

78. См. письма Белинского к К. Д. Каверину от 22 ноября 1847 года и к В. П. Боткину от 4–8 ноября 1847 года (IX, 682, 668).

79. См. об этом: *Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе.* — С. 121.

80. См. об этом: *Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество.* — С. 318–320.

81. См.: письмо А. С. Пушкина к П. А. Плетнёву от 11 апреля 1831 года // *Новонайденный автограф А. С. Пушкина. Заметки на рукописи книги П. А. Вяземского “Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине”.* — М.; Л., 1968. — С. 64.

82. См.: *Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество.* — С. 205.

83. См. об этом: *Пространство и время в литературе и искусстве.* — Даугавпилс, 1984. — С. 18–24.

84. *Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе.* — С. 114, 115.

85. Финский вестник. — 1845. — № 1. — Цит. по: *Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе.* — С. 114.

86. Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 277–278.

87. См. об этом: А. В. Кольцов и русская литература. — М., 1988. — С. 126–127.

88. См. об этом: *Мурановский сборник.* — Издание Музея им.Ф. И. Тютчева в Муранове. — 1928. — Вып. 1. — С. 69.

89. Там же. — С. 70.

90. См.: *Касаткина В. Н. Поэтическое мировоззрение Ф. И. Тютчева.* — С. 245.

91. *Тютчев Ф. И. Россия и Революция // Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч.* — СПб., 1913. — С. 302.

92. См.: *Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года* (VIII, 398); *Герцен А. И. Новая фаза в русской литературе // Герцен А. И. Собр. соч.*: В 30 т. — М., 1959. — Т. XVIII. — С. 215; *Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. Собр. соч.*: В 8 т. — М., 1980.

— Т. VIII. — С. 143; Северная пчела. — 1847. — № 109. — С. 435; Москвитянин. — 1848. — № 1. — Отдел “Критика”. — С. 41.

93. См.: История русской литературы. — Т. 3. — С. 130-131.

94. См.: Герцен А. И. О романе из народной жизни в России (Письмо к переводчице “Рыбаков”) // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1958. — Т. XIII. — С. 177.

95. Цит. по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. — М.; Л., 1963. — Т. IV. — С. 505.

96. Северная пчела. — 1847. — № 257. — С. 1027. — Цит. по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. — Т. IV. — С. 505.

97. Москвитянин. — 1848. — № 1. — Отдел “Критика”. — С. 54. — Цит. по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. — Т. IV. — С. 505.

98. Тютчев Ф. И. Россия и Германия // Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. — СПб., 1913. — С. 281.

99. См.: Белинский В. Г. Петербургские вершины (VIII, 460, 465–466); его же. Взгляд на русскую литературу 1846 года (VIII, 212) и др.

100. См.: История русской литературы. — Т. 2. — С. 599.

101. История русской литературы. — Т. 3. — С. 123, 126.

102. Там же. — С. 125.

103. Короленко В. Г. История моего современника // Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1954. — Т. V. — С. 265-266. См. также: История русской литературы. — Т. 3. — С. 124.

104. В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка. — М.; Л., 1930. — С. 264.

105. Письмо Ф. М. Достоевского к А. Н. Майкову от 16/28 августа 1867 года // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1985. — Т. 28. — Кн. II. — С. 210.

106. Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 306.

107. См.: там же. — С. 277–278.

108. Погодин М. Недоумение по поводу “Дыма” Тургенева, напечатанного в “Русском вестнике” // Русский. — 1967. — 12 июня. — Л. 23 и 24. — Цит. по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. — М.; Л., 1965. — Т. IX. — С. 536.

109. См. о ней в письмах Тургенева к А. И. Герцену и Д. И. Писареву от 23 мая /4 июня 1867 года // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — М.; Л., 1963. — Т. VI. — С. 261, 260.

110. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. — М., 1965. — Т. II. — С. 190.

111. Письмо к Д. И. Писареву от 6 июля 1867 года // Тургенев в русской критике. — М., 1953. — С. 504.

112. Письмо к А. М. Жемчужникову от 15/27 июля 1867 года. — Цит. по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. — Т. IX. — С. 542.

113. Письмо к И. С. Тургеневу от 19 июня/1 июля 1867 года // Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. — М.; Л., 1964. — С. 418.

114. Письмо А. А. Фета к Л. Н. Толстому от 15 июня 1867 года // Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т. — М., 1978. — Т. I. — С. 384.

115. В этом плане вспоминаются Д. И. Писарев, которого (хотя и по другим конкретным причинам) “Дым” “решительно” не удовлетворял тоже из-за безысходности

своего приговора (см.: письмо Д. И. Писарева к И. С. Тургеневу от 18/30 мая 1867 года // Тургенев в русской критике. — С. 521–522), и Г. Е. Благоветлов, упрекавший Тургенева в том, что он не позаботился “дать своему таланту другого, лучшего назначения, посвятить его изучению высших человеческих интересов и понять действительные потребности того общества и литературы, которые дали ему имя и славу” (Дело. — 1868. — № 3. — Цит. по: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. — Т. IX. — С. 533). Показательно также, что, по словам П. А. Плетнёва и Л. Н. Толстого, Тютчев положительно отнёсся к роману “Отцы и дети”, где “нет ничего ни преувеличенного, ни изысканного” и жизнь “взята во всей её истине” (см. письмо П. А. Плетнёва к Л. Н. Толстому от 20 марта 1862 года и письмо Толстого к Плетнёву от 1 мая 1862 года // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. — М., 1984. — Т. 18. — С. 581–582).

116. Ср. слова Л. Толстого, что в “Дыме” “нет ни к чему почти любви и нет почти поэзии” (письмо к А. А. Фету от 28 июня 1867 года // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. — Т. 18. — С. 666).

117. Ср. также ставку Тютчева на спасительную для личности художника силу его таланта. В письме к жене от 10 декабря 1852 года поэт писал в связи с ссылкой Тургенева: “Надо пожелать ему как художнику найти в своём таланте достаточно воздуха и света, чтобы не дать в нём задохнуться человеку” (II, 192).

118. Речь идёт об эпиграмме Огарёва “Т<урген>ву” (май 1867):

*Я прочёл ваш вялый “Дым”
И скажу вам не в обиду —
Я скучал за чтеньем сим
И пропел вам панихиду.*

(Огарёв Н. П. Стихотворения и поэмы. — Л., 1956. — С. 370. — (Б-ка поэта. Большая серия). Далее ссылки на это издание даются в тексте).

119. Письмо Тургенева к Герцену от 23 мая/4 июня 1867 года // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — Т. VI. — С. 260.

120. *Чернышевский Н. Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы. — С. 379.

Глава II. Психологизм лирики Ф.И.Тютчева

1. *Тургенев И. С.* Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Соч. — М.; Л., 1963. — Т. V. — С. 426.

2. *Добролюбов Н. А.* Тёмное царство // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. — М.; Л., 1962. — Т. 5. — С. 28.

3. См: *Мещерский В. П.* Свежей памяти Ф. И. Тютчева // Гражданин. — 1873. — № 31. — С. 846–848.

4. *Крот Павел.* Психография. — М., 1899. — Ч. II. — С. 21.

5. См: *Архитов Е. Я.* Опыт системы для изучения философской лирики Тютчева. Автограф. — ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 16. — Л. 39.

6. См: *Берковский Н. Я.* Ф. И. Тютчев. — С. 69–70; *Гинзбург Л. Я.* О лирике. — Изд. 2-е, доп. — Л., 1974. — С. 98; *Горелов А. Е.* Три судьбы: Ф. Тютчев, А. Сухово-Кобылин, И. Бунин. — Л., 1976. — С. 136; *Петрова И. В.* Мир, общество, человек в лирике Тютчева. — С. 13, 15.

7. *Хромов В.* Поэтические кардиограммы // Наука и жизнь. — 1977. — № 4. — С. 128–129.

8. Там же. — С. 129.
9. *Магина Р. Г.* Русский философско-психологический романтизм: (Лирика В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета). — С.65.
10. *Аношкина В. Н. Ф. И. Тютчев* в истории русской литературы XIX — начала XX века: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. — М., 1977. — С. 18.
11. *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе // Проблемы психологизма в советской литературе. — Л., 1970. — С. 52.
12. См.: Проблемы психологизма в советской литературе. — Л., 1970. — С. 3–4; *Кодак М. П.* Психологизм социальной прозы. — К., 1980. — С. 8.
13. См.: Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1971. — Т. VI. — Стл. 65; — М., 1978. — Т. IX. — Стлб. 651; Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 312.
14. См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3; *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. — М., 1966; *Чернышевский Н. Г.* Детство и отрочество.. Военные рассказы.. — С.32–45.
15. См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975; *он же.* Эстетика словесного творчества. — 2-е изд. — М., 1986; *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр). — М., 1968; *Гинзбург Л. Я.* О лирике. — Изд. 2-е, доп. — Л., 1974; *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. — Л., 1977; *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. — М., 1988; *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе. — С. 39–57; *Компанеев В. В.* Художественный психологизм как проблема исследования // Рус. лит. — 1974. — № 1. — С. 46–60; *Корман Б. О.* Лирика и реализм. — Иркутск, 1986; *Лихачёв Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. — М., 1970; *Осмоловский О. Н.* “Диалектика души” как метод психологического анализа // Проблемы психологизма в художественной литературе: Сб. научн. трудов. — Томск, 1980. — С. 121–129; *Сильман Т. И.* Заметки о лирике. — Л., 1977.
16. *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе. — С.39–40, 49; Проблемы психологизма в советской литературе. — С. 60; *Компанеев В. В.* Художественный психологизм как проблема исследования. — С. 46, 52; *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. — С. 5, 271; *Кодак М. П.* Психологизм социальной прозы. — С.7–8; *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. — С. 3, 4, 10, 12, 20, 30.
17. См.: *Лихачёв Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. — С. 8, 13–16, 30, 64, 72–74, 100; *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. — С. 274–280; *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе. — С.41–45.
18. *Компанеев В. В.* Художественный психологизм как проблема исследования. — С. 53.
19. *Кодак М. П.* Психологизм социальной прозы. — С.7–8.
20. Ср.: *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. — С. 16.
21. См.: *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе. — С. 40, 42; *Компанеев В. В.* Художественный психологизм как проблема исследования. — С. 46–47, 52–53.
22. См.: *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе. — С. 42; *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. — С. 54.

23. *Компанеев В. В.* Художественный психологизм как проблема исследования. — С. 47.
24. См.: *Гинзбург А. Я.* О психологической прозе. — С. 285.
25. См.: *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе. — С. 40; *Лермонтовская энциклопедия.* — М., 1981. — С. 453.
26. *Иезуитов А. Н.* Проблема психологизма в эстетике и литературе. — С. 40.
27. *Гачев Г. Д.* Образ в русской художественной культуре. — М., 1981. — С. 109.
28. Там же. — С. 82.
29. Там же. — С. 102.
30. См.: *Кодак М. П.* Психологизм социальной прозы. — С. 7–8; *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. — С. 10, 20, 30.
31. См.: *Кодак М. П.* Психологизм социальной прозы. — С. 7; *Гинзбург А. Я.* О психологической прозе. — С. 5, 106.
32. См.: *Чернышевский Н. Г.* Детство и отрочество... Военные рассказы... — С. 37; *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы. — С. 5.
33. См. также: *Кодак М. П.* Психологизм социальной прозы. — С. 4, 7–8. В качестве синонима терминов “психологизм” или “психологический анализ” иногда в научной литературе употребляется выражение “диалектика души”. Введённое в обиход ещё Чернышевским, который понимал под диалектикой души “сам психологический процесс, его формы, его законы”, т.е. предмет творческого интереса А. Н. Толстого (см.: *Чернышевский Н. Г.* Детство и отрочество... Военные рассказы... — С. 34), это выражение стало употребляться в значении формы, способа изображения психического процесса уже в последующих литературоведческих работах (см., например: *Гачев Г. Д.* Образ в русской художественной культуре. — С. 83, 86, 87, 140). Обосновать же его в качестве научной категории, обозначающей конкретную разновидность психологического анализа, попытался О. Н. Осмоловский в своей статье «“Диалектика души” как метод психологического анализа» (Проблемы психологизма в художественной литературе. — С. 121–129).
34. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — С. 93.
35. Там же. — С. 94.
36. Там же. — С. 95.
37. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. — Л., 1929. — С. 136.
38. О доминанте стиля — см.: *Чудаков А. П.* Проблема целостного анализа художественных систем. (О двух моделях мира писателя) // *Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации.* — М., 1973. — С. 79; *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля // *Жанр и проблема диалога.* — Махачкала, 1982. — С. 15.
39. *Бакиров Н. Э.* К спорам о концепции полифонического романа Достоевского // *Художественное целое как предмет типологического анализа.* — Кемерово, 1981. — С. 22.
40. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972. — С. 110.
41. Ср. с суждением Н. Э. Бакирова об отличии полифонического романа от диалогичности всякого романа: *Бакиров Н. Э.* К спорам о концепции полифонического романа Достоевского. — С. 22.

42. Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 194–195. См. также: *Корман Б. О. Лирика и реализм.* — С. 9.
43. См.: *Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы.* — С. 3; Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 195.
44. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 3. — С. 420, 503. См. также: *Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм.* — С. 144.
45. Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 8.
46. См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 3. — С. 420, 494–496, 500, 503–504; Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 8; *Литературный энциклопедический словарь.* — С. 183, 184, 185.
47. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 3. — С. 495–496.
48. *Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество.. Военные рассказы..* — С. 39.
49. Там же. — С. 38.
50. Там же. — С. 39.
51. *Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре.* — С. 99.
52. Там же. — С. 110.
53. Там же.
54. Там же. — С. 86.
55. Там же. — С. 95.
56. Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 146.
57. См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 3. — С. 499, 500; *Сильман Т. И. Заметки о лирике.* — С. 28.
58. См.: *Корман Б. О. Лирика и реализм.* — С. 8, 9.
59. Там же. — С. 21.
60. См.: *Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество.. Военные рассказы..* — С. 39, 40.
61. См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 8; *Сильман Т. И. Заметки о лирике.* — С. 33.
62. *Шеллинг Ф. В. Философия искусства.* — С. 346; Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 8; *Сильман Т. И. Заметки о лирике.* — С. 28, 29; Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 3. — С. 494–495.
63. *Сильман Т. И. Заметки о лирике.* — С. 6.
64. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* — С. 109, 110.
65. Там же. — С. 98–101.
66. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 3. — С. 514; см. также: *Сильман Т. И. Заметки о лирике.* — С. 6.
67. *Сильман Т. И. Заметки о лирике.* — С. 6.
68. Там же. — С. 7.
69. *Портнова Н. А. Из наблюдений над некрасовской “поэзией сердца” // Вопросы развития русской поэзии XIX века: Научн. труды. — Куйбышев, 1975. — Т. 155. — С. 45.*
70. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 3. — С. 519.
71. *Шеллинг Ф. В. Философия искусства.* — С. 359.
72. Библиографию этих работ см. в статье С. Н. Бройтмана “Истоки диалогичности лирического образа” (*Жанр и проблема диалога.* — Махачкала, 1982. — С. 120). См. также работы: *Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски).*

— Л., 1925; *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. — Изд. 2-е. — Л., 1930; *он же.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. — 1926. — № 6; *Якубинский Л. П.* О диалогической речи // Русская речь. — Пг., 1923. — С. 96–194; *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. — Изд. 2-е. — Ижевск, 1978; *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972; *Одинцов В. В.* О языке художественной прозы: Повествование и диалог. — М., 1973; *он же.* Принципы построения пушкинского диалога // Изв. АН СССР. Отдел лит. и яз. — 1974. — Т. 33, № 3. — С. 275–278; *Lersch Gertraud.* Die uneigentlich direkte Rede // Festschrift für Karl Vossler / Herausgegeben von Victor Klemperer und Eugen Lersch. — Heidelberg, 1922. — S. 107–119; *Bauer Gerhard.* Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur. — Darmstadt, Wissenschaftliche Buchverlag, 1969.

73. См.: *Корман Б. О.* Лирика и реализм. — С. 34–59.

74. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — С. 109–110.

75. *Корман Б. О.* Лирика и реализм. — С. 35.

76. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — С. 97.

77. См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. — Т. 3. — С. 519.

78. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — С. 100 (подчёркнуто мною — И. К.).

79. *Крот Павел.* Психография. — Ч. II. — С. 21.

80. *Эйхенбаум Б. М.* Я. П. Полонский // Полонский Я. П. Стихотворения. — Л., 1954. — С. 21. — (Б-ка поэта. Большая серия).

81. См. письмо к М. П. Погодину от 1820–1821 годов (II, 9), а также: *Пигарёв К. В.* Жизнь и творчество Тютчева. — С. 22.

82. *Кожин В. В.* Тютчев. — М., 1988. — С. 60, 58–59.

83. *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь // Руссо Ж.-Ж. Избр. произведения: В 3 т. — М., 1961. — Т. III. — С. 10.

84. Там же.

85. *Бухштаб Б. Я.* Русские поэты. — С. 60.

86. Письмо к Е. Ф. Тютчевой от 31 декабря 1870 года // Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 477; см. также: II, 49, 87, 201, 241, 281.

87. *Фет А. А.* Мои воспоминания. — Ч. II. — С. 4.

88. *Плоткин А. А.* Жизнь и творчество И. С. Никитина // Никитин И. С. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1975. — Т. I. — С. 32.

89. *Бухштаб Б. Я.* Русские поэты. — С. 54.

90. Там же.

91. Там же. — С. 55, 56, 57.

92. См.: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. — С. 324, 314–315.

93. Там же. — С. 315.

94. Там же. — С. 323.

95. О связях творчества Анненского с поэзией Тютчева — см.: *Петрова И. В.* Анненский и Тютчев: (К вопросу о традициях) // Искусство слова. — М., 1973. — С. 277–288; *Чёрный К. М.* Анненский и Тютчев // Вестн. Московского ун-та. Филология. — М., 1973. — № 2. — С. 10–22.

96. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. — М., 1988. — С. 315.

97. *Козырев Б. М.* Письма о Тютчеве // Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 94, 108.

98. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. — С. 315.
99. Там же. — С. 240.
100. Там же. — С. 312.
101. См. об этом: там же. — С. 317–318.
102. Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 493.
103. См.: Гачев Г. Д. Национальные образы мира. — С. 315–316.
104. Бенедиктов В. Г. Стихотворения. — Л., 1983. — С. 134. — (Б-ка поэта. Большая серия). Далее ссылки на это издание даются в тексте.
105. См. стихотворения: Я. П. Полонского “Тени” (1845); И. С. Никитина “Вечер” (1850, 1–4 стихи), “Вечер ясен и тих...” (1851, 4 строфа), “В саду” (1856, 1 строфа, 1–2 стихи), “В чистом поле тень шагает...” (1858); В. Г. Бенедиктова “Вечер в саду” (1850 и 1856, 4 строфа); А. А. Фета “Вчера, увенчана душистыми цветами...” (1855, 3 строфа); А. К. Толстого “Прозрачных облаков спокойное движенье...” (1874, 1–4 стихи); К. К. Павловой “Когда один, среди степи Сирийской...” (1854, 5 строфа); первое стихотворение из “Монологов” Н. П. Огарёва (1844–1847, 1–4 стихи).
106. См. стихотворения: А. А. Фета “Что за вечер! А ручей...” (1847, 2 строфа), “Шёпот, робкое дыханье...” (1850, 2 строфа), “Заря прощается с землёю...” (1858, 1, 3 строфы), “Месяц зеркальный плывёт по лазурной пустыне...” (1863); Н. Ф. Щербина “Свет” (1852, 1–4 стихи); Н. А. Некрасова “Рыцарь на час” (1862, 31–32, 37–40 стихи); К. К. Случевского “Ночь” (1857–1860, 2 строфа, 2–4 стихи, 3 строфа, 1–2 стихи); П. А. Вяземского “Вечер” (1861); 7-е стихотворение из цикла А. А. Григорьева “Борьба” (1843, 1857, 3 строфа).
107. См. стихотворения: А. Н. Майкова “Остроумница, плясунья...” (1850, 4 строфа, 7 стих), “Что горы потемнели...” (1858, 2 строфа), “В тёмном аде, под землёю...” (1860); Я. П. Полонского “Рассказать ли тебе, как однажды...” (1864, 1 и 3 строфы); А. А. Фета “Сны и тени...” (1859).
108. См. стихотворение И. С. Никитина “Небо” (1849 или 1853, 2 строфа, 1–4 стихи).
109. См. стихотворения: Н. Ф. Щербина “Нимфа вьюги” (1856, 3 строфа, 44–52 стихи); Н. П. Огарёва “Ночь” (1858–1859), “Среди сухого повторенья...” (1859–1860); Я. П. Полонского “Кораблики” (1870, 5 строфа, 1 стих); 16-е стихотворение из цикла А. А. Григорьева “Борьба” (1857, 2–3, 7 строфы).
110. См. стихотворения: П. А. Вяземского “Ночь на Босфоре” (1849), “Баден-Баден” (1855); А. А. Фета “Жди ясного на завтра дня...” (1854), “Всю ночь гремел овраг соседний...” (1872).
111. См. тютчевские стихи:
- Ещё шумел весёлый день,
Толпами улица блистала,
И облаков вечерних тень
По светлым кровлям пролетала.
.....
Затих повсюду шум и гам,
И воцарилось молчанье —
Ходили тени по стенам
И полусонное мерцанье... (1829; 1851: I, 45)*

См. также стихотворения “Вечер” (конец 1820-х, 2 строфа), “Песок сыпучий по колени...” (1830), “Первый лист” (1851, 3 строфа, 1–3 стихи), “Декабрьское утро” (1859, 1 строфа).

112. Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 340.

113. *Эйхенбаум* Б. М. Я. П. Полонский. — С. 22. Таковую же функцию обычно выполняет образ (мотив) сна в творчестве Я. П. Полонского (см. об этом: там же), а также в стихотворениях В. Г. Бенедиктова “Сон” (1854), Н. П. Огарёва “Ночь” (1858–1859), “Среди сухого повторенья...” (1859–1860), А. А. Фета “Грёзы” (1859).

114. *Гачев* Г. Д. Национальные образы мира. — С. 312.

115. *Скатов* Н. Н. Некрасов: Современники и продолжатели. Очерки. — М., 1986. — С. 122.

116. *Гачев* Г. Д. Национальные образы мира. — С. 231, 265; см. также: *Петрова* И. В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева. — С. 21.

117. Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 341.

118. См. его стихотворение “Ночь” (*Случевский* К. К. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1962. — С. 277–278. — (Б-ка поэта. Большая серия)).

119. *Григорьев* А. А. Избр. произведения. — Л., 1959. — С. 149, 151. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

120. Как часть бессознательного сложного предложения (каким является вся третья строфа с языковой точки зрения), 3–4 стихи (концовка стихотворения) связаны с предыдущей его частью (1–2 строки) причинно-условными отношениями.

121. Ср. с мнением И. С. Аксакова: «его (Тютчева — И. К.) мыслящий дух никогда не отрешался от сознания своей человеческой ограниченности, но всегда отвергал самообожание человеческого “я”» (*Аксаков* И. С. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. — С. 112).

122. Такая трактовка не противоречит реальному смыслу библейской легенды. “Мария Магдалина и другая Мария” шли возвестить учеников Христа (апостолов) о чуде его воскресения. И встретив на своём пути самого воскресшего Христа, они, “приступив, ухватились за ноги Его, и поклонились Ему” именно потому, что видели и признали в нём своего Учителя, т.е. высший для себя авторитет, располагающий несравнимо большей созидательной силой и возможностями (см.: Евангелие от Матфея, гл. 28, ст. 1–9; Евангелие от Иоанна, гл. 20, ст. 16 // Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. — М.: Издание Московской Патриархии, 1988. — С. 1053, 1158). И потому получается, что только оставаясь человеком, т.е., говоря словами Тютчева, подвергаясь волнению страстей роковых, только плывя в реальном жизненном потоке, человек может обрести духовную силу, готовность к покаянию перед Вечностью.

123. *Козырев* Б. М. Письма о Тютчеве. — С. 110.

124. *Тютчев* Ф. И. Лирика: В 2 т. — М., 1965. — Т. 1. — С. 252 (курсив мой — И. К.).

125. *Козырев* Б. М. Письма о Тютчеве. — С. 111.

126. *Петрова* И. В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева. — С. 38.

127. См. об этом: там же; а также: *Гачев* Г. Д. Национальные образы мира. — С. 337–344.

128. *Гуковский Г. А.* Некрасов и Тютчев: К постановке вопроса // Научн. бюл. Ленинградского ун-та. — Л., 1947. — № 16–17. — С. 52.

129. См.: *Коган А. С.* Жанровое своеобразие лирического цикла Ф. И. Тютчева // Внутренняя организация художественного произведения. — Махачкала, 1987. — С. 75–84.

130. См.: *Эйхенбаум Б. М.* Я. П. Полонский. — С. 11, 22; *Громов П. П.* Аполлон Григорьев // Григорьев А. А. Избр. произведения. — Л., 1959. — С. 12, 22–23, 35, 36; *Плоткин А.* Жизнь и творчество И. С. Никитина. — С. 30; *Чичерин А. В.* Стиль лирики Тютчева // Контекст-1974. — М., 1975. — С. 293–294; *Бухаркин П. Е.* Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева // Рус. лит. — 1977. — № 2. — С. 121.

131. См. стихотворения: Плещеева “Ты помнишь: поникшие ивы...” (1858), “Я у матушки выросла в хале...” (1860); Полонского “Влюбленный месяц” (1868); Никитина “Пошутила я — и другу слово молвила...” (1855); Мея “Еврейские песни” (1859, 1, 4–6 стихотворения); Огарёва “Забыто” (1849), “Бегство” (1855); Фета “Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...” (1842), “Забудь меня, безумец иступлённый...” (1855), “Неотразимый образ” (1856), “Сестра” (1857), “Всю ночь гремел овраг соседний...” (1872); Щербины “Южная ночь” (1843), “Девушка у Харона” (1854), “Земля” (1854); Ап. Григорьева (9-е стихотворение из цикла “Борьба”); Ап. Майкова “Размен” (1852), “Аспазия” (1853), “Сон в летнюю ночь” (1857). См.: *Гаркави А. М.* Тютчев в восприятии Некрасова // “В Россию можно только верить...”. Ф. И. Тютчев и его время. — Тула, 1981. — С. 21–22.

132. *Гаркави А. М.* Тютчев в восприятии Некрасова. — С. 22–23.

133. См.: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. — С. 240.

134. См. об этом: *Гуковский Г. А.* Некрасов и Тютчев. — С. 52; *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. — С. 126–136.

135. *Скатов Н. Н.* Некрасов: Современники и продолжатели. — С. 130–131.

136. Единичные и ещё слабые тенденции к более полному выявлению в стихотворении позиции другого человека (второго “я”) и связанная с этим частичная диалогизация лирического монолога, при которой он начинает приобретать отдельные черты реплики разговора-спора, встречаются также в “утинском” цикле К. Павловой (“К***”, “К...”), да и среди стихотворений А. К. Толстого, посвящённых С. А. Миллер (“Ты не спрашивай, не распытай...”), хотя, конечно, эти проявления носят достаточно эпизодический характер, не имеют в структуре названных циклов принципиального значения и не приводят ещё к возникновению второго лирического образа, связанного с выявлением “я” другого человека.

137. *Горелов А. Е.* Три судьбы... — С. 157.

138. *Скатов Н. Н.* Некрасов: Современники и продолжатели. — С. 137.

139. В 1886 году в стихотворении “Долго снились мне вопли рыданий твоих...” герой цикла Фета, посвящённого М. Лазич, тоже назвал себя “несчастливым палачом” (262). Но это прежде всего самоприговор героя, отражающий его (но не героини) душевное состояние. Передача ощущения и воспроизведение “палачества” как процесса не входили в задачу Фета.

140. Здесь, кстати, находится отличие тютчевской героини от героини “панаевского” цикла Некрасова, жизнь которой питается не только чувством любви, но не в меньшей,

если не в большей степени, наличием и верностью своим личным идейно-нравственным убеждениям, которые тесно связаны с жизнью сердца. Это, собственно, и помогает ей не погибнуть в жизненных столкновениях (см.: “Зачем насмешливо ревнуешь...”, 1855, 6 строфа), в частности преодолевать “молвы жестокою клевету” (I, 65). Враждебная толпа вызывает в героине “панаевского” цикла только чувство презрения, “ненависть гордую”, которые оказываются способными послужить ей “опорой прочной” в этой борьбе (см.: I, 158). Поэтому, видимо, Некрасов и не акцентировал особое внимание на образе враждебной толпы. Правда, есть в некрасовской героине и обратная сторона, благодаря которой она теряет некую необходимую возвышенность и не стаёт предметом воспевания в “панаевском” цикле. Тютчев же, как известно, воспел свою героиню.

141. Литературное наследство. — Т. 97. — Кн. 1. — С. 408.

142. См. у К. Павловой:

*... но может лишь немного
Напитка он спасительного дать:
Он путник сам: длинна его дорога,
А дома ждёт сестра его и мать.*

(“Когда один, среди степи Сирийской...”, 1854 // Павлова К.К. Полн. собр. стихотворений. — М.:Л., 1964. — С.156.— (Б-ка поэта. Большая серия). Далее ссылки на это издание даются в тексте).

143. Судя по биографической основе, а также по стихотворению “О былом, о погибшем, о старом...” (1854), в “утинском” цикле тоже отразилась “последняя любовь” К. Павловой. Поэтесса познакомилась с Б. И. Утиным в возрасте 46–47 лет и была старше его на 25 лет. Однако в её цикле психологически этот аспект реальной любовной коалиции сколько-нибудь существенной художественной разработки не получила.

144. Вот почему трудно согласиться с утверждением Б. Бурсова о том, что у Тютчева “нет, в сущности, возраста в стихах” (*Бурсов Борис. Творчество и интерпретации // Аврора. — 1974. — № 6. — С. 52*). Лирике Тютчева, помимо всего прочего, свойственна глубокая конкретно-психологическая достоверность.

145. Как известно, “второй Музой” называл свою возлюбленную и герой “панаевского” цикла Некрасова (см.: I, 157). Однако в основе этого определения лежит не психологический, а, скорее, социальный фактор. Некрасову было важно подчеркнуть близость судьбы героини с “неласковой и нелюбимой Музой, Печальной спутницей печальных бедняков, Рождённых для труда, страданья и оков” (“Муза”, 1852: I, 99).

146. Чувство стыда при мыслях о своей любви испытывают также герой и его возлюбленная в “лазическом” цикле Фета (см.: “Неотразимый образ”, 1856, 4 строфа; “Старые письма”, 1859, 1–2 строфа). Однако оно здесь вызвано “не непосредственным переживанием любви, а поздними воспоминаниями о ней” (*Бухштаб Б. Я. Русские поэты. — С. 144*). Эта ретроспективность позволяет предположить, что сам мотив стыда в “лазическом” цикле служит даже не столько выражению неповторимого психологического состояния каждого из любящих в какой-то конкретный из прошедших момент их недолгого счастья, сколько предназначен подчеркнуть некую психологическую идентичность любящих и этим полнее реализовать фетовское

восприятие любимой женщины как “alter ego” мужчины. Так, в стихотворении “Забудь меня, безумец иступлённый...” (1855) есть примечательные строки:

*Забудь меня, безумец иступлённый,
Покая не губи.
Я создана душой твоей влюблённой,
Ты призрак не любви!*
*О, верь и знай, мечтатель малодушный,
Что, мучась и стена,
Чем ближе ты к мечте своей воздушной,
Тем дальше от меня. (133)*

147. Горелов А. Е. Три судьбы... — С. 147.

Глава III. Циклизация в поэзии Ф.И.Тютчева

1. См.: *Аринина Л. М.* Жанровая специфика лирического цикла в поэзии Ф. И. Тютчева // *Жанры в историко-литературном процессе.* — Вологда, 1985. — С. 59–70; *Бухаркин П. Е.* Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева // *Рус. лит.* — 1977. — № 2. — С. 118–122; *Коган А. С.* Формы циклизации стихотворений в творчестве Тютчева // *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы.* — Донецк, 1977. — С. 181–182; *Корман Б. О.* Некрасов и Тютчев: (Заметки) // *Некрасовский сборник.* — М; Л., 1960. — № 3. — С. 208–222; *Петрова И. В.* Любовная лирика Ф. Тютчева 1850–1860 годов (“Денисьевский цикл”) // *Учён. зап. Магнитогорского пединститута.* — Магнитогорск, 1963. — Вып. XV(II). — С. 90–98; *Пумпянский А. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева // *Уrania.* Тютчевский альманах. 1803–1928 / Под ред. Е. П. Казанович. — Л., 1928. — С. 9–57; *Скатов Н. Н.* Некрасов: Современники и продолжатели. — С. 105–106, 117–118, 130–139 и др.
2. См.: *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — Кемерово, 1983; *он же.* Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. — Красноярск, 1988; *Комарова Г. С.* Структура лирических циклов Н. П. Огарёва // *Проблемы творчества Н. П. Огарёва.* — Саранск, 1980. — С. 44–57; *Ляпина А. Е.* Лирический цикл в русской поэзии 1840-х — 1860-х годов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Л., 1977; *Майорова Т. В.* Своеобразие циклических структур в поэтической системе Некрасова (“На улице” и “Песни”) // *Н. А. Некрасов и его время.* — Калининград, 1983. — Вып. VII. — С. 11–22; *Сапогов В. А.* Сюжет в лирическом цикле // *Сюжетосложение в русской литературе.* — Даугавпилс, 1980. — С. 93–97; *Селуцкая З. Я.* К вопросу о соотношении книги стихов и лирического цикла (С. Клычков. Песни) // *Сюжет и художественная система.* — Даугавпилс, 1983. — С. 145–151; *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла. — Калинин, 1984; *он же.* О жанровом своеобразии лирического цикла // *Проблемы эстетики и творчества романтиков.* — Калинин, 1982. — С. 22–42; *Mustard H. M.* The lyric cycle in German literature. — New York, 1946. А также ср.: *Лебедев Ю. В.* Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840–50 годов // *Проблемы теории и истории литературы.* — Ярославль, 1973. — Вып. 36. — С. 26–71; *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса) // *Проблемы поэтики русского реализма XIX века.* — Л., 1984. — С. 184–212.

3. См.: Краткая литературная энциклопедия. — Т. 5. — Стб. 933; *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — Глава IV; *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла. — С. 7–12.
4. См.: *Лейдерман Н. Л.* К определению сущности категории “жанр” // Жанр и композиция литературного произведения. — Калининград, 1976. — Вып. III. — С. 7; *Баранов С. Ю.* Функциональное изучение литературы и проблема жанра // Жанры в историко-литературном процессе. — Вологда, 1985. — С. 13; *Кожин В. В.* Жанр // Литературный энциклопедический словарь. — С. 106–107.
5. См.: *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла. — С. 69.
6. См.: *Баранов С. Ю.* Функциональное изучение литературы и проблема жанра. — С. 14.
7. *Лейдерман Н. Л.* К определению сущности категории “жанр”. — С. 7.
8. См.: *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского.. — С. 185.
9. См.: *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — С. 19–21.
10. *Комарова Г. С.* Структура лирических циклов Н. П. Огарёва. — С. 46.
11. *Комарова Г. С., Конкин С. С.* Экспрессивно-стилистические связи в лирических циклах Н. П. Огарёва // Проблемы творчества Н. П. Огарёва. — Саранск, 1980. — С. 61.
12. См.: *Абдуллина Г. А.* Цикл М. Е. Салтыкова-Щедрина “Мелочи жизни” (к проблеме жанра) // Вестник Ленинградского ун-та. История. Язык. Литература. — Л., 1980. — Вып. 3, № 14. — С. 106.
13. См.: *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского.. — С. 185.
14. См.: *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — С. 55, 23, 14; ср. также: *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского.. — С. 184; *Соболевская Г. И.* Проблема цикла в русской прозе 80 — начала 90-х годов. (К постановке проблемы). Статья первая // Проблемы метода и жанра. — Томск, 1977. — Вып. 5. — С. 81.
15. *Фридлендер Г. М.* О закономерностях развития жанров в эпоху реализма (на материале славянских литератур XIX — начала XX века) // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. — М., 1968. — С. 228–229.
16. *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — С. 6.
17. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 257–258.
18. *Бухаркин П. Е.* Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 119.
19. *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского. — С. 184.
20. См.: *Фоменко И. В.* О жанровом своеобразии лирического цикла. — С. 24; *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского. — С. 184.
21. *Фоменко И. В.* О поэтике лирического цикла. — С. 67.
22. См.: *Золотарёва О. Г.* Лирические циклы и “несобранные стихотворные циклы” 40–60-х гг. XIX в. // Студент и научно-технический прогресс: Материалы XIX Всесоюзной научной студенческой конференции. Филология. — Новосибирск, 1981. — С. 64–74;

- она же.* К вопросу о “несобранных стихотворных циклах” 40–60-х гг. XIX в. (“Утинский цикл” К. К. Павловой) // Проблема метода и жанра. — Томск, 1983. — Вып. 9. — С. 226–239; *она же.* Проблема “несобранного стихотворного цикла” 40–60-х гг. XIX в.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Томск, 1982; *Бухаркин П. Е.* Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева; *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — С. 19–22, 73 и др.; *Хаев Е. С.* Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак. “Тема с вариациями”) // Природа художественного целого и литературный процесс. — Кемерово, 1980. — С. 56–68.
23. *Золотарёва О. Г.* Лирические циклы и “несобранные стихотворные циклы” 40–60-х гг. XIX в. — С. 67.
24. См.: *Бухаркин П. Е.* Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 118; *Золотарёва О. Г.* К вопросу о “несобранных стихотворных циклах” 40–60-х гг. XIX в. — С. 227.
25. *Золотарёва О. Г.* Лирические циклы и “несобранные стихотворные циклы” 40–60-х гг. XIX в. — С. 74.
26. См.: *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — С. 20; *Золотарёва О. Г.* Лирические циклы и “несобранные стихотворные циклы” 40–60-х гг. XIX в. — С. 73.
27. *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. — С. 20.
28. Там же. — С. 5, 21.
29. См.: там же; *Бухаркин П. Е.* Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 118; *Комарова Г. С.* Структура лирических циклов Н. П. Огарёва. — С. 46.
30. См.: *Золотарёва О. Г.* Лирические и “несобранные стихотворные циклы” 40–60-х гг. XIX в. — С. 64, 66; *она же.* К вопросу о “несобранных стихотворных циклах” 40–60-х гг. XIX в. ... — С. 228, 230–233; *Хаев Е. С.* Проблема композиции лирического цикла... — С. 58; *Коган А. С.* Формы циклизации стихотворений в творчестве Тютчева. — С. 181; *Исупов К. Г.* О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 164.
31. См.: История русской литературы. — Т. 2. — С. 507.
32. Там же. — С. 519.
33. См.: *Гаркави А. М.* Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения. — Калининград, 1980. — Вып. 5. — С. 37–49; *Абдуллина Г. А.* Цикл М. Е. Салтыкова-Щедрина “Мелочи жизни”... — С. 103–107; История русской литературы. — Т. 3. — С. 478–488.
34. См.: *Белинский В. Г.* Герой нашего времени. — Т. 3. — С. 148; *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского... — С. 184–212; *Абдуллина Г. А.* Цикл М. Е. Салтыкова-Щедрина “Мелочи жизни”... — С. 106.
35. См. об этом: *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского... — С. 186.
36. К несобраным стихотворным циклам в русской поэзии 1840–1860-х годов, кроме двух названных, обычно относят: “полянский” цикл Л. А. Мея, “утинский” цикл К. К. Павловой, “коршевский” цикл А. А. Григорьева, цикл стихов А. А. Фета, посвящённых трагически погибшей возлюбленной поэта Марии Лазич (назовём его

условно “лазичский”) и любовные стихотворения А. К. Толстого, посвящённые С. А. Миллер.

37. Золотарёва О. Г. К вопросу о “несобранных стихотворных циклах” 40–60-х гг. XIX в. — С. 227.

38. Золотарёва О. Г. Лирические и “несобранные стихотворные циклы” 40–60-х гг. XIX в. — С. 65. Тенденция к возникновению несобранных стихотворных циклов не прекратилась в XIX веке, а нашла своё продолжение в русской литературе XX века, в частности в творчестве С. Есенина (см.: Меки Э. Б. “Письма родным” С. Есенина как лирический цикл // Вопросы сюжетосложения. — Рига, 1978. — № 5. — С. 157–167).

39. См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. — С. 18–19.

40. См. об этом: Виништок Л. М., Корман Б. О. Некрасов и Тютчев (к типологии лирических систем) // Н. А. Некрасов и его время. — Калининград, 1976. — Вып. 2. — С. 34–40.

41. См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. — С. 15–18; Тархов А. Творческий путь Тютчева // Тютчев Ф. И. Стихотворения. — М., 1972. — С. 19; Озеров Л. А. Поэзия Тютчева. — М., 1975. — С. 63–76; Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 118–122; Козырев Б. М. Письма о Тютчеве. — С. 90–91.

42. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. — С. 13–16.

43. Кстати, в книге Л. А. Озерова при рассмотрении выделяемых автором тютчевских циклов наблюдается противоречие. То исследователь пишет, что “образы природы у Тютчева складываются в своего рода мифы: хаос, бездна, ночь” и эти “мифы Тютчева сложились в циклы”, а то, наоборот, утверждает, будто именно “образные циклы складываются в своеобразные мифы”, которые, в свою очередь, “дают общее представление о поэтическом мире Тютчева” (Озеров Л. А. Поэзия Тютчева. — С. 63, 75, 76).

44. О разделении лирического произведения на две составные части — эмпирическую и обобщающую — см.: Сильман Т. И. Заметки о лирике. — С. 5–45.

45. Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1. — С. 442 (комментарий).

46. См.: Кожин В. В. Тютчев. — С. 353.

47. Напомним, что в двучастных стихотворениях Тютчева части соединяются либо по принципу параллелизма (“Поток сгустился и тускнеет...”, “Фонтан”, “Ещё земли печален вид...”, “Колумб” — все до 1848), либо непосредственно (например, “Конь морской, “Над виноградными холмами...” — до 1848; “Как весел грохот летних бурь...”, “Пламя рдеет, пламя пышет...”, “Осенней позднею порою...”, “Тихо в озере струится...” — все после 1848). Причём в обоих случаях лирическое повествование развёртывается непрерывно.

48. Гаркави А. М. Тютчев в восприятии Некрасова. — С. 14.

49. См.: Бухаркин П. Е. Любовно трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 118–122.

50. Там же. — С. 119.

51. Там же. — С. 118.

52. См.: Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. Развитие жанра и стиля. — М., 1979. — С. 104; Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. — М., 1978. — С. 102–103. Именно поэтому неудачной представляется попытка А. С. Когана поставить под сомнение существование несобранного “денисьевского” цикла в

творчестве Тютчева путём противопоставления биографического фактора другим циклообразующим признакам (см.: Коган А. С. Жанровое своеобразие лирического цикла Ф. И. Тютчева. — С. 75–76), поскольку в “денисьевском” цикле (в традиционном его определении) биографическая основа не противостоит идейно-художественным (“творческим”, по словам А. С. Когана) связям, которые возникают между стихотворениями-компонентами.

53. Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 119.

54. Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. — С. 102.

55. Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 119.

56. Там же. — С. 118.

57. См.: Аринина Л. М. Жанровая специфика лирического цикла в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 67–69.

58. Там же. — С. 62.

59. «Сюжетно-тематическое единство в читательском восприятии предстаёт как “картина жизни”, ...как внутренняя форма произведения, средство выражения его художественного смысла... как “рассказываемое событие жизни”» (Цилевич Л. М. О проблеме сюжетно-композиционного единства // Сюжетосложение в русской литературе. — Даугавпилс, 1980. — С. 6–7).

60. Таким же комплексом идейно-художественных признаков характеризуется и несобранный “панаевский” цикл Некрасова. Это, в свою очередь, говорит как о высокой степени внутренней сформированности каждого из них, так и о широких потенциальных возможностях данной литературной формы, позволяющей реализовывать самые разнообразные художественные задания.

61. Нам представляется не совсем органичным разделение тютчевского цикла на три части, предложенное В. Н. Касаткиной, которая выделяет в отдельную часть (“вторую главу”) стихотворения, отразившие “будто успокоение, смягчение трагической напряжённости, достижение гармонии любви” (Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. — С. 103). Ведь сюда, фактически, можно отнести только одно стихотворение — “Пламя рдеет, пламя пышет...”, которое заканчивается внешне спокойным обращением героя к героини: “Слава Богу, я с тобою, А с тобой мне — как в раю” (I, 169). В других же стихотворениях этой общей направленности (“Ты, волна моя морская...”, “Сияет солнце, воды блещут...”) признаки присутствия рокового предопределения, несмотря на общий светлый эмоциональный фон, отчётливо проявляются:

*Нет — в минуту роковую,
Тайной прелестью влеком
Душу, душу я живую
Схоронил на дне твоём. (I, 159)*

Или:

*Но и в избытке упоенья
Нет упоения сильней
Одной улыбки умиленья
Измученной души твоей. (I, 162)*

Да и передача счастья разделённого любовного чувства на фоне пожара в стихотворении “Пламя рдеет, пламя пышет...” рождает скрытую ассоциацию любви с испекающей

стихией. Поэтому трудно говорить о какой-то отдельной “второй главе” в тютчевском цикле, где стихотворения о любви “окружены лирическими шедеврами, передающими настроение успокоения, лёгкого дыхания просветлённых дней, блаженных мгновений самозабвения...” (Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. — С. 103), тем более, что сама исследовательница конкретно эти стихотворения, кроме одного (“Пламя рдеет, пламя пышет...”), не называет.

62. Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 119.

63. Там же. — С. 119–121.

64. См.: там же. А также: Самочатова О. Я. Трагическая исповедь поэта // “В Россию можно только верить...”. Ф. И. Тютчев и его время. — Тула, 1981. — С. 73–76; Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. — С. 103–104.

65. По отношению к стихотворению “Не говори: меня он, как и прежде, любит...” в научной литературе нет единогласия. Так, Е.Г.Неумоина считает, что в нём, кроме голоса героини, есть ещё и авторский голос, который выражает «первый останавливающий, предостерегающий жест — “не говори”. Два стиха первой строфы — воспроизведение речи героини в авторском отвергающем контексте» (Неумоина Е. Г. Диалогические отношения в композиции “денисьевского цикла” Ф.И. Тютчева // Учён. зап. Горьковского ун-та. — Горький, 1972. — Вып. 32. — С. 133). В свою очередь, П. Е. Бухаркин полагает, что «“Не говори: меня он, как и прежде, любит...” — это не возражение своему собеседнику, это ответ самому себе. При этом одно “я” связано с ответом, светлой любовью, с природой, другое с хаосом и трагизмом любви» (Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева. — С. 120). Наконец, по мнению А. М. Гаркави, указанное стихотворение Тютчева “написано от лица женщины, которая рассказывает какому-то близкому ей человеку (может быть, матери, сестре или подруге) о своей трагической любви” (Гаркави А. М. Тютчев в восприятии Некрасова. — С. 21).

Реплика-фраза, с которой начинается стихотворение, состоит из двух частей: “Не говори...” — первая часть, “...меня он, как и прежде, любит, Мной, как и прежде, дорожит...” — вторая часть. Я считаю, что авторский голос здесь отсутствует и первую часть фразы произносит героиня, вступающая в спор с кем-то. Речь этого другого человека и воспроизводит героиня во второй части фразы. Однако, ведя диалог с “чужим сознанием”, героиня в то же время что-то опровергает в самой себе тоже. Поэтому можно сказать, что всё стихотворение — это непрерывная борьба, спор героини и с самой собой, в котором она стремится разрешить сомнения, тревоги, мучающие её. В первой и второй строчках героиня выражает несогласие с тем, что кроется за репликой “не говори”; далее это несогласие перерастает в прямое опровержение высказанного кем-то мнения:

*О, нет! Он жизнь мою бесчеловечно губит,
Хоть, вижу, нож в руке его дрожит. (I, 154)*

Та же борьба и во второй строфе. Сначала идёт утверждение:

*То в гневе, то в слезах, тоскуя, негодуя,
Увлечена, в душе уязвлена,
Я стражду, не живу... (I, 154);*

и сразу же за ним следует самоопровержение:

...им, им одним живу я —
Но эта жизнь!.. О, как горька она! (1, 154)

Этот диалог-спор можно упрощённо изобразить в следующих парах глаголов: не любит — лобит — губит жизнь (в первой строфе); не живу — живу (во второй строфе). Таким образом, точка зрения П. Е. Бухаркина и А. М. Гаркави объективно не исключают, а дополняют друг друга.

66. *Пицкель Ф. Н.* Поэт-диалектик (о своеобразии поэзии Ф. И. Тютчева) // Рус. лит. — 1986. — № 2. — С. 103.

67. Там же.

68. Там же.

69. См.: там же.

70. *Гинзбург Л. Я.* Русская поэзия 1820–1830-х годов // Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 61, 59. — (Б-ка поэта. Большая серия. Второе издание). В качестве объекта специального исследования философскую лирику Ф. И. Тютчева рассматривали Е. А. Маймин, Л. М. Щемелева (см.: *Маймин Е. А.* Русская философская поэзия: Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев. — М., 1976; *Щемелева Л. М.* Типы философского и психологического сознания в русской литературе XIX в. (Баратынский, Тютчев, Лермонтов): Автореф. дисс. канд. филол. наук. — М., 1975; *она же.* О русской философской лирике XIX века // Вопросы философии. — 1975. — № 5. — С. 90–100). Из относительно недавних работ на эту тему — см.: *Prus Kazimierz.* Liryk filozoficzny Fiodora Tiutczewa // Male formy w literaturze rosyjskiej. — Rzeszów, 1995. — S. 33–41; *Liżny Ryszard.* Poeta i jego dzieło // Tiutczew Fiodor. Sto wierszy. — Kraków, 1989. — S. 249–260.

Заключение

1. История русской литературы. — Т. 3. — С. 316.

2. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. — Т. 3. — С. 512.

Резюме

У книзі досліджується ідейно-художня своєрідність поетичної спадщини Ф.І.Тютчева як конкретно-історичного явища, визначаються джерела її історико-літературного й сучасного значення, окреслюється реальна сукупність основних внутрішніх зв'язків Тютчева з російською поезією середини XIX століття. Такий підхід обумовлений загальним характером творчості, специфікою еволюції Тютчева, особливостями побутування його творів у російському літературному процесі вказаної доби.

У зв'язку з цим як самостійні проблеми спеціальної студії ставляться й розглядаються у співвідношенні один з одним такі питання, як літературні погляди Тютчева, психологізм його лірики та циклізація в ній. Визначаються ті основні теоретичні засади, на яких базується ідейно-художня своєрідність поета. Дається характеристика явища художнього психологізму взагалі й у межах ліричного роду літератури. Розглядаються конкретні форми ліричного психологізму в поезії Тютчева, визначаються ієрархічні стосунки між ними. Крім цього, вони досліджуються у єдності своїх змістовних і формальних складових. Так само характеризуються й конкретні різновиди циклічних утворень в творчості Тютчева, співвідношення між ними, їх "індивідуальні" інтерпретації й специфіка. На цій підставі здійснюється уточнення прийнятих інтерпретацій низки ключових тютчевських текстів.

Історико-літературне й сучасне значення лірики Ф.І.Тютчева багато в чому визначається самотутністю його творчої особистості і характером зв'язків поета з суспільно-літературним процесом його епохи. Проте незалежно від кон'юнктури того чи іншого соціального моменту Тютчев залишався впевненим у специфічній ролі словесного мистецтва в житті суспільства і висував до літературних явищ високі естетичні й моральні вимоги. Для Тютчева були однаково неприйнятними і протиставлення поезії і реальної дійсності, і відрив художньої творчості від актуальних проблем суспільного буття, і заперечення самоцінності мистецтва, і абсолютизація його ідеологічної ролі, і перетворення його виключно у засіб суспільно-політичної боротьби, і підкорення літератури цілям тих чи інших суспільних сил. Специфічною сферою мистецтва Тютчев вважав духовний і душевний світ індивідуальної людської особистості, котрому за всіх його зв'язків і взаємодій із зовнішнім матеріальним світом властива певна автономія. Саме в осмисленні цієї внутрішньої реальності індивіда прагнув поет знайти глибинну приреченість людської долі.

Саме тут знаходяться витoki постійного інтересу поета до внутрішнього світу особистості, який художньо реалізувався в філософсько-психологічній спрямованості його лірики, що значною мірою визначає його творче обличчя в цілому.

Тютчевський ліричний психологізм формувався на протязі усього розвитку лірики поета і тому стосується не лише періоду 1850-1860-х років. Він несе на собі загальний відбиток світосприйняття, світовідношення Тютчева й базується на органічному поєднанні двох начал: імпресіоністичного і

експресивно-аналітичного. Це відрізняє його від психологізму лірики Фета, де домінує звернення до сфер підсвідомого. Виражаючи індивідуальні психологічні стани, Тютчев намагається встановити певний зв'язок між ними. Йому важливо в поодинокому, суб'єктивно неповторному побачити дещо загальне, у випадковому – закономірне, у скороминучому – вічне, усвідомлюючи і відчуваючи при цьому взаємопов'язаність усього сущого. В цьому, власне, полягає сутність неодноразово вже зазначеної філософичності тютчівської поезії.

Звідси ж походить і часте звернення поета у своїх творах до відтворення подібних ліричних ситуацій і, як наслідок, принципове посилення ролі контексту в його ліричній системі, а також її особлива прихильність до циклізації. Причому важливо, що циклізація не тільки дозволила Тютчеву, кажучи словами Гегеля, зобразити “цілісність індивіду з боку його внутрішнього поетичного руху”, але й значно розширила сфери, доступні ліриці, включивши до них і сферу міжособистісних стосунків. З цим пов'язане і прагнення Тютчева до багатопланової психологічної мотивації життя особистості, що найповніше відобразилося в “космічних” віршах й “денисєвському” циклі поета.

Синтезуюча масштабність тютчівського підходу до життя – наслідок постійного прагнення до істини. Художній аналіз, що базується на нерозривній єдності глибини думки й дотримання конкретно-життєвої, психологічної вірогідності, дозволив поету проникнути в такі глибини людського буття, духовне освоєння яких має значення, що не втрачається з плином часу.

Summary

In his book “In Poetic World of F.I.Tiutchev” I.V.Kozlyk explores the ideologically-artistic peculiarity of Tiutchev's heritage as a concrete historic phenomenon, defines the sources of its historically-literary and present-day importance, describes a real totality of the main inner contacts of Tiutchev with the Russian poetry of the XIXth century. The given approach is determined by a general character of Tiutchev's creative work and specification of his evolution, by the peculiarities of the place of his works in the literary process of the epoch.

With this view in mind the author raises and considers in correlation the following questions: the literary views of Tiutchev, psychologism of his lyrics and its cycles. The author defines the main theoretical principles of the poet's ideologically-artistic peculiarity, describes, the phenomenon of artistic psychologism in general and within the limits of the lyric kind of literature, investigates the concrete forms of lyrical psychologism in Tiutchev's poetry and the hierarchy of the relations between them. These aspects are also regarded in the unity of their rich content and formal components. In the same way the concrete varieties of cycles in Tiutchev's creative work, the correlation between them, their “individual” abilities and specification are characterized. On these grounds a closer definition of the accepted interpretations of the succession of Tiutchev's key texts is carried out.

The historically-literary and present-day importance of Tiutchev's lyrics is to a great extent determined by the distinction of his creative personality and the character of the poet's relation with the social-literary process of his epoch. However, regardless of the conjuncture of this or that social moment Tiutchev remained sure in a specific role of the verbal art in social life and made high aesthetic and moral demands on the literary phenomena. Many ideas were equally unacceptable by Tiutchev: opposing poetry to reality, isolating creative work from the vital problems of social existence, denial of self-value of art, absolutization of its ideological role, transforming it into a mere means of socio-political struggle, its subordination to the goals of some social forces. Tiutchev considered spiritual world of the individual human personality to be a specific sphere of art which despite all its ties and connections with the outer material world is characterised by a certain autonomy. It is in the comprehension of this inner reality of the individual that the poet tried to find a complete doom of human fate. It is here that the sources of the poet's constant interest in the inner world of a personality can be observed, the interest that has artistically realized itself in the psychological character of his lyrics and to a great degree determines his creative image as a whole.

Tiutchev's lyrical psychologism was formed alongside with the development of the poet's lyrics and therefore it refers not only to the period of 1850-1860. It carries a general mark of Tiutchev's perception and attitude to the world and is based on the fundamental unity of the two principles: impressionistic and expressive-analytical ones. This differs Tiutchev's lyrical psychologism from that of Fet's where appeal to the spheres of subconsciousness dominates. Conveying individual psychological states Tiutchev tries to determine a certain connection between them. It is important for him to notice something general in the isolated, subjectively unique, the eternal – in the passing. At the same time he realizes and feels the correlation between everything existing. Strictly speaking, that is the essence of the repeatedly mentioned philosophical character of Tiutchev's poetry.

This causes a frequent use of reproduction of similar lyrical situations in the poet's works and, as a result, a principled intensification of the role of the context in his lyrical system, as well as its special adherence to the cycles. It is important to mention that the cycles not only gave Tiutchev a possibility to depict, as Hegel said, "the whole essence of the individual from the side of his inner poetic movement", but also expanded considerably the spheres accessible to lyrics, including the sphere of the relations between personalities. This explains Tiutchev's striving for many-sided psychological motivation of life of an individual. This was the most fully reflected in the "cosmic" poems and the "Denisyeva" cycle of the poet.

A synthesizing broadness of Tiutchev's approach to life is the result of a constant striving for the truth. Artistic analysis, based on the inseparable unity of the profundity of a thought and adherence to the concrete-vital psychological authenticity, made it possible for the poet to penetrate into the depth of human existence, the spiritual development of which is of everlasting importance.

(Перевод, Т.Галлюк, Ф.М.Низамутдинова).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

- Абаза Ю. Ф. 116
Абдулина Г. А. 132, 133
Авдеев М. В. 44
Аксаков И. С. 23, 24, 37, 43, 97, 114, 118, 119, 128
 “*Биография Фёдора Ивановича Тютчева*” 119, 128
 “*Очерк*” 97
 “*Русскому поэту*” 119
Аксакова А. Ф. 37, 42, 43
Алчевская Х. Д. 113
Анненков П. В. 10, 113
 “*Заметки о русской литературе 1848-го года*” 113
Анненский И. Ф. 65, 126
Аношкина В. Н. 123
Апухтин А. Н. 21, 116
 “*Памяти Ф. И. Тютчева*” 21
Арина А. М. 131, 135
Аристофан 29, 30, 32, 35
 “*Всадники*” 30
Архиппов Е. Я. 48, 122
Ахматова А. А. 125
- Бакиров Н. Э. 124
Баранов С. Ю. 132
Баратынский Е. А. 22, 112, 137
Бахтин М. М. 49, 51, 52, 53, 56, 58, 123, 124, 125, 126
Башуцкий А. П. 27, 28, 30, 31, 32, 120
 “*Водовоз*” 32, 120
 “*Наши, списанные с природы русскими*” 27, 31, 32, 120
Белинский В. Г. 10, 12, 14, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 37, 39, 41, 46,
 113, 114, 119, 120, 121, 133
 “*Взгляд на русскую литературу 1846 года*” 121
 “*Взгляд на русскую литературу 1847 года*” 37, 120
 “*Герой нашего времени*” 133
 “*Петербургские вершины*” 121
Бенедиктов В. Г. 24, 68, 71, 75, 81, 127, 128
 “*Бездна*” 68
 “*Вечер в саду*” 127
 “*Довольно!*” 81
 “*Прежде и теперь*” 71, 81
 “*Сон*” 75, 128

* Курсивом выделены названия произведений и страницы примечаний.

- Берковский Н. Я. 112, 122
Биншток А. М. 134
Благой Д. Д. 112, 117
Благодетлов Г. Е. 122
Блок А. А. 55
Боткин В. П. 24, 42, 113, 121
Бройтман С. Н. 125
Брюсов В. Я. 116
Булгарин Ф. В. 31, 40, 119
 “*Картинки русских нравов*” 119
Бунин И. 130
Бурсов Б. 130
Бутков Я. П. 31, 119
 “*Петербургские вершины*” 31
Бухаркин П. Е. 91, 99, 100, 101, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137
Бухштаб Б. Я. 62, 112, 117, 126, 130
Быков П. В. 29
- Виноградов В. В.** 125
Волков Е. Е. 40
Волошинов В. Н. 124, 126
Вяземский П. А. 10, 11, 21, 24, 25, 27, 32, 33, 35, 37, 72, 81, 113, 114, 120, 127
 “*Баден-Баден*” 127
 “*Вечер*” 127
 <*Записка о цензуре*> 113
 “*Моя вечерняя звезда...*” 81
 “*Ночь на Босфоре*” 72, 127
 “*Обозрение нашей современной литературной деятельности с точки зрения цензурной*” 113
 “*О цензуре*” 114
 “*Фёдору Ивановичу Гютчеву*” 21
 “*Фонвизин*” 25, 32, 33
- Гагарин И. С. 25, 113
Галюк Т. 140
Гаркави А. М. 129, 133, 134, 136, 137
Гачев Г. Д. 49, 50, 54, 55, 65, 123, 124, 125, 126, 127, 128
Гегель Г. В. Ф. 19, 49, 53, 57, 58, 110, 116, 123, 125, 126, 137
Гейне Г. 30, 60, 96
Георгиевский А. И. 85, 119
Герцен А. И. 24, 30, 36, 40, 120, 121, 122
 “*Доктор Крупов*” 36
 “*Кто виноват?*” 36
 “*Новая фаза в русской литературе*” 120
 “*О романе из народной жизни в России (Письмо к переводчице “Рыбаков”)*” 121

- Гете И.-В. 116
 “Вертер” 19
 “Из моей жизни. Поэзия и правда” 19, 116
- Гиллельсон М. И. 113, 114, 120
- Гинзбург А. Я. 49, 53, 55, 65, 81, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 137
- Гоголь Н. В. 24, 26, 30, 31, 46
- Гольденвейзер А. Б. 113
- Гончаров И. А. 24, 36, 120
 “Лучше поздно, чем никогда” 120
 “Обыкновенная история” 36
- Горелов А. Е. 82, 86, 122, 129, 131
- Горчаков А. М. 9
- Гребёнка Е. П. 119, 120
- Греков Н. П. 63
 “Когда неожиданная утрата...” 63
- Греч Н. И. 31
- Грибоедов А. С. 24
- Григорьев А. А. 10, 21, 71, 75, 81, 113, 127, 128, 129, 133
 “Борьба” 71, 75, 81, 127, 129
 “Импровизации странствующего романтика” 21
 <“Коршевский” цикл> 133
 “Парадоксы органической критики” 113
- Громов П. П. 129
- Гуковский Г. А. 129
- Грэгг Р. см. Gregg R.
- Гюго В. 113
 “Отверженные” 113
- Даль В. И. 27
 “Вахх Сидоров Чайкин” 28
 “Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту” 27
 “Колбасники и бородачи” 28
 “Хмель, сон и явь” 27
- Дарвин М. Н. 92, 131, 132, 133
- Денисьева Е. А. 99, 100, 101
- Добролюбов Н. А. 48, 122
 “Тёмное царство” 122
- Достоевский Ф. М. 8, 10, 14, 15, 24, 36, 42, 50, 107,
 113, 114, 115, 119, 121, 124
 “Бедные люди” 36
 “Г-н -бов и вопрос об искусстве” 115
 <Объявление о подписке на журнал “Время”
 на 1862 год> 113
 “Преступление и наказание” 113
- Дружинин А. В. 12, 16, 115
 “Критика гоголевского периода русской литературы

и наши к ней отношения” 113
“Письма иногороднего подписчика” 115
“Стихотворения Аполлона Майкова” 115

Екатерина II 33

Есенин С. А. 134

<“Письма родным”> 134

Есин А. Б. 49, 123, 124, 125

Жемчужников А. М. 121

Жуковский В. А. 24, 58, 60, 62, 81, 93, 117, 123

<“Протасовский” цикл> 81, 93

Заславский И. Я. 8

Звоняцковский В. Я. 8

Золотарёва О. Г. 132, 133, 134

Зотов В. Р. 28

“Чёрный таракан” 28

Иванов Вяч. 65

Иезуитов А. Н. 49, 123, 124

Исупов К. Г. 133

Кавелин К. Д. 120

Казанович Е. П. 131

Карамзин Н. М. 15, 22, 24, 45, 58

Касаткина В. Н. 9, 101, 112, 117, 120, 134, 135, 136

Киреевский И. В. 11, 114

Клюшников И. П. 55

Клычков С. 131

“Песни” 131

Коган А. С. 80, 129, 131, 133, 135

Кодак Н. П. 50, 123, 124

Кожин В. В. 98, 112, 126, 132, 134

Козьрев Б. М. 77, 78, 126, 128, 134

Козьма Прутков 112

Кольцов А. В. 120

Комарова Г. С. 89, 131, 132, 133

Компанеев В. В. 49, 50, 123, 124

Конкин С. С. 89, 132

Корман Б. О. 49, 55, 58, 112, 123, 125, 126, 129, 131, 134

Короленко В. Г. 42, 121

“История моего современника” 121

Королёва И. А. 119

Королёва Н. В. 118

Крот П. 48, 59, 122, 126

Кудрявцев П. Н. (Нестроев А.) 28

“Последний визит” 28

Кулешов В. И. 27, 119

Лазич М. 129

Лазурский В. Ф. 112

Ламанский В. И. 13, 43

Лебедев Ю. В. 131

Лейдерман Н. А. 132

Лермонтов М. Ю. 22, 50, 81, 93, 137

<“Астральный” цикл> 93

“Герой нашего времени” 93

<“Ивановский” цикл> 81, 93

Лихачёв Д. С. 49, 123

Ломоносов М. В. 22, 58

Лосев А. Ф. 124

Лотман Ю. М. 52, 124, 126

Ляпина А. Е. 131

Магина Р. Г. 117, 123

Маевская Т. П. 8

Мазепа Н. Р. 8

Майков А. Н. 15, 19, 21, 24, 68, 79, 80, 96, 115, 121, 127, 129

“Аспазия” 129

“В тёмном аде, под землёю...” 127

“Вчера — и в самый миг разлуки...” 19

“Двойник” 79

“Е. П. М.” 115

“М. А. Михайлову” 21

“Остроумница, плясунья...” 127

“Размен” 129

“Сон в летнюю ночь” 129

“Ф. И. Тютчеву” 24

“Что горы потемнели...” 127

“Эоловы арфы” 68

Маймин Е. А. 137

Майорова Т. В. 131

Манн Ю. В. 119

Мей Л. А. 129, 133

“Еврейские песни” 129

<“Полянский” цикл> 133

Мекш Э. Б. 134

Мещерский В. П. 48, 122

Миллер С. А. 129, 134

- Надеждин Н. И. 26, 119
 Наполеон I (Бонапарт) 29, 96, 97
 Некрасов Н. А. 8, 13, 23, 44, 50, 63, 71, 80, 81, 83, 94, 101,
 114, 115, 118, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136
 “Да, наша жизнь текла мятежно...” 71
 “Зачем нас мещливо ревнуешь...” 130
 “Как ты кротка, как ты послушна...” 63
 “Коробейники” 114
 “Муза” 130
 “На улице” 131
 <“Панаевский” цикл> 71, 80, 81, 94, 101, 129, 130, 135
 “Песни” 131
 “Русские второстепенные поэты” 115
 “Рыцарь на час” 127
 “Стихи мои! Свидетели живые...” 118
 “Умру я скоро. Жалкое наследство...” 118
 “Элегия (А.Н.Е-<рако>ву)” 118
 “Я не люблю иронии твоей...” 63
 Нестроев А. см. Кудрявцев П. Н.
 Неумоина Е. Г. 136
 Низамутдинов Ф.М. 140
 Никитенко А. В. 120
 “Дневник” 120
 Никитин И. С. 20, 62, 80, 115, 116, 118, 126, 127, 129
 “Бывают светлые мгновенья...” 115
 “Вечер” 127
 “Вечер ясен и тих...” 62, 127
 “В саду” 127
 “В тёмной чаще замолк соловей...” 62
 “В чистом поле тень шагает...” 127
 “Небо” 127
 “Новый Завет” 20
 “Певцу” 20
 “Поцумила я — и другу слово молвила...” 129
 “Поэту” 118
 “Утро” 62
 Николаев А. А. 119
 Николай I 33
 Огарёв Н. П. 45, 63, 71, 75, 80, 89, 122, 127, 128, 129, 131, 132, 133
 “Бегство” 129
 “Забьито” 129
 “Монологи” 127
 “Немногим” 63
 “Ночь” 127, 128
 “Ночью” 75

- “Среди сухого повторенья...” 63, 75, 127, 128
“Т<ургене>ву” 122
“Ты сетуешь, что после долгих лет...” 71
“У моря” 63
Одинцов В. В. 126
Одоевский В. Ф. 28, 93
“Дом сумасшедших” 93
“Живой мертвец” 28
“Записки гробовщика” 93
“Пёстрые сказки” 93
“Повести о том, как опасно человеку
водиться со стихийными духами” 93
“Русские ночи” 93
Озеров А. А. 95, 134
Осмоловский О. Н. 49, 123, 124
Остафийчук Б. К. 8
Островский А. Н. 24, 59

Павлов Н. Ф. 24, 25, 26, 27, 34, 38, 113, 119
“Ятаган” 25-27, 34, 38, 113, 119
Павлова К. К. 81, 85, 127, 129, 130, 133
“К***” 129
“К...” 129
“Когда один, среди степи Сирийской...” 127, 130
“О былом, о погибшем, о старом...” 130
“Ты, уцелевший в сердце нищем...” 81
<“Утинский” цикл> 81, 85, 129, 130, 133
Панаев И. И. 27, 119
“Актеон” 27
“Барышня” 27
“Тля” 27
Пастернак Б. Л. 133
“Тема с вариациями” 133
Петрова И. В. 116, 122, 126, 131
Пётр I (Великий) 34
Пигарёв К. В. 96, 112, 117, 119, 126
Писарев Д. И. 121, 122
Пицкель Ф. Н. 105, 137
Платон 78
Плетнёв П. А. 113, 120, 122
Плещев А. Н. 13, 21, 44, 63, 97, 114, 129
“Две дороги” 97
“Облака” 63
“При посылке Рафаэлевой Мадонны” 21
“Странник” 13
“Ты помнишь: понижише ивы...” 129

- “Я у матушки выросла в холе...” 129
- Плоткин А. А. 126, 129
- Погодин М. П. 24, 43, 60, 113, 121, 126
- «Недоумение по поводу “Дыма” Тургенева, напечатанного в “Русском вестнике”» 121
- «Несколько слов против статьи в 75 N Северной Пчелы “О юбилее князя П.А.Вяземского”» 113
- “Нищий” 113
- Полонский Я. П. 10, 11, 14, 23, 24, 63, 68, 79, 80, 81, 97, 113, 115, 118, 126, 127, 128, 129
- “В альбом К.Ш...” 10
- “Влюблённый месяц” 129
- “Двойник” 79
- “Кораблики” 79, 127
- “Не мои ли страсти...” 63
- “Не сердце разбудить, не праздный ум затмить...” 116
- “Ночь” 68
- “Подойди ко мне, старушка...” 81
- “Поздняя молодость” 81
- “Поэту-гражданину” 11, 118
- “Рассказать ли тебе, как однажды...” 81, 127
- “Свет восходящих звёзд — вся ночь, когда она...” 63
- “Старый сазандар” 118
- “Тени” 63, 127
- “Что, если” 81
- “Что с ней?” 97
- Портнова Н. А. 125
- Пратт С. см. Pratt S.
- Пумпянский А. В. 94, 95, 131, 134
- Пушкин А. С. 15, 22, 24, 26, 33, 50, 60, 93, 117, 119, 120, 127
- <“Процальные” элегии> 93
- “Три повести Н.Павлова” 119
- Робер С. 28
- Руденко Ю. К. 88, 131, 132, 133
- Руссо Ж.-Ж. 60, 126
- “Исповедь” 60, 126
- Салтыков-Щедрин М. Е. 94, 132, 133
- “Господа Головлёвы” 94
- “Мелочи жизни” 132, 133
- “Пошехонская старина” 94
- Самарин Ю. Ф. 43
- Самочатова О. Я. 136
- Сапогов В. А. 131
- Селицкая З. Я. 131

- Сильман Т. И. 49, 123, 125, 134
Скатов Н. Н. 81, 83, 112, 128, 129, 131
Случевский К. К. 75, 79, 127
 “Нас двое” 79
 “Ночь” 127, 128
Соболевская Г. И. 132
Соллогуб В. А. 27
 “Аптекарьша” 27
 “Медведь” 27
Сомов О. М. 93
 “Вывеска” 93
 “Исполн-рак” 93
 “Приказ с того света” 93
 “Странный поединок” 93
Сумароков А. П. 58
Сушков Н. В. 24, 25, 37, 68
 “Москва” 25, 37-38
- Тархов А. Е. 134
Толстой А. К. 11, 16, 17, 18, 22, 24, 63, 113, 115, 117, 118, 127, 129, 134
 “И. С.Аксакову” 117
 “Вздвигаются волны как горы...” 63
 “Дробится, и плещет, и брызжет волна...” 63
 “Звонче жаворонка пенье...” 63
 “Когда природа всё трепещет и сияет...” 118
 “Не пенится море, не плещет волна...” 63
 “Мой строгий друг, имей терпенье...” 16, 17
 “Письмо к издателю” 11
 “Поэт” 16, 17
 “Прозрачных облаков спокойное движенье...” 63, 127
 “Ты не спрашивай, не распытывай...” 129
Толстой Л. Н. 7, 8, 24, 50, 55, 112, 113, 121, 122
 “Война и мир” 113
 “Севастопольские рассказы” 113
Третьяк И. Я. 8
Тургенев И. С. 8, 24, 25, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 113, 121, 122
 “Дым” 25, 42-45, 121, 122
 “Записки охотника” 25, 34, 36, 39-42, 44, 45, 113
 “Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева” 122
 “Отцы и дети” 113, 122
 “Фауст” 21
- Тютчев Ф. И.**
 “Ю.Ф.Абазе” 116
 “Е.Н.Анненковой” 16, 67, 68, 75, 116
 “Арфа скальда” 16, 67, 68
 “Бессонница” 48, 74

“Близнецы” 82, 102
 “Ватиканская годовщина” 13
 “Весь день она лежала в забытьи...” 80, 102
 “Вечер” 61, 128
 “Видение” 16, 116
 “Вы не родились поляком...” 14
 “Графине Е. П. Ростопчиной” 70
 “Графине Ростопчиной” 70
 “Два голоса” 18, 77, 104, 105
 “Две силы есть — две роковые силы...” 85, 102, 104
 “Декабрьское утро” 128
 <“Денисьевский” цикл> 71, 79-86, 94, 99-107, 131, 136
 “День вечереет, ночь близка...” 21, 71
 “День и ночь” 62, 67, 76, 77, 78
 “Другу моему Я. П. Полонскому” 23, 74, 102
 «Друзьям при посылке “Песни Радости” — из Шиллера» 116
 “Душа моя, Элизинум теней...” 67
 “Дым” 42, 44
 “Есть и в моём страдальческом застое...” 72, 80, 102, 104, 105
 “Ещё земли печален вид...” 64, 134
 “Живым сочувствием привета...” 14, 114
 “Закралась в сердце грусть, — и смутно...” 23
 “Играй, покуда над тобою...” 102, 103
 «И дым отечества нам сладок и приятен!»...» 42, 43
 “Из края в край, из града в град...” 70
 “Итальянская villa” 99
 “Как весел грохот летних бурь...” 61, 134
 “Как дымный столп светлеет в вышине...” 70
 “Как ни тяжёл последний час...” 102
 “Как океан объёмлет шар земной...” 67, 73
 “Как хорошо ты, о море ночное...” 80
 “Когда на то нет Божьего согласия...” 102
 “Когда сочувственно на наше слово...” 23
 “К оде Пушкина на Вольность” 15
 “Колумб” 114, 134
 “Конь морской” 134
 “Лебедь” 67, 73
 “Летний вечер” 61
 “Mal’aria” 66
 “Мотив Гейне” 75
 “А.Н.М<уравьёву>” 22, 77
 “На возвратном пути” 96, 98-99
 “Над виноградными холмами...” 134
 “Над русской Вильной стародавней...” 72
 “Над этой тёмною толпой...” 113
 “Накануне годовщины 4 августа 1864 г.” 80, 102

“Нам не дано предугадать...” 23
“На новый 1855 год” 74
“Наполеон” 96-97
“Наш век” 18, 23, 75
“На юбилей Н. М. Карамзина” 20
“Не верь, не верь поэту, дева...” 99
“Не говори: меня он, как и прежде, любит...” 80, 84, 102, 104, 106, 136-137
“Не знаю я, коснётся ль благодать...” 102
“Не остывшая от зною...” 61
“Неохотно и несмело...” 61
“Не раз ты слышала признание...” 102
“Нет дня, чтобы душа не ныла...” 80, 102
“Обвеян вещею дремотой...” 62
“О веющая душа моя...” 67, 73, 74, 76, 102
“О, как убийственно мы любим...” 80, 82, 83, 85, 102, 104, 106
“Она сидела на полу...” 102
“О, не тревожь меня укорой справедливой...” 80, 102, 104, 106
“Опять стою я над Невой...” 80, 102
“Осенней поздней порою...” 134
“О цензуре в России” 9, 113, 114
“О чём ты воешь, ветер ночной...” 67, 74
“О, этот Юг, о, эта Ницца!..” 80, 102, 104, 105
“Памяти В.А.Жуковского” 23, 24
“Певучесть есть в морских волнах...” 23
“1-ое декабря 1837” 83, 99
“Первый лист” 128
“Песок сыпущий по колени...” 61, 62, 128
“Пламя рдеет, пламя пышет...” 79, 102, 134, 135, 136
“Полдень” 61
“Последний катаклизм” 67
“Последняя любовь” 102
“Поток сгустился и тускнеет...” 64, 67, 134
“Поэзия” 16, 18-20
“Предопределение” 80, 84, 102, 103, 106
“Проблеск” 16, 67, 68, 116
“Россия и Германия” 121
“Россия и Революция” 120
“Русской женщине” 113
“Святая ночь на небосклон взошла...” 67, 76-79
“Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...” 102, 106
“Сижу задумчив и один...” 99, 105
“Silentium!” 22-23, 67, 76, 118
“Сияет солнце, воды блещут...” 79, 102, 135
“С какою негою, с какою тоской влюблённый...” 99
“Славянам” (“Привет вам задушевный, братья...”) 43

“Сон на море” 67, 75
“Так, в жизни есть мгновенья...” 74
“Твой милый взор, невинной страсти полный...” 71
“Тихо в озере струится...” 134
“Тихой ночью, поздним летом...” 61
“Ты, волна моя морская...” 79, 102, 135
“Утихла биза... Легче дышит...” 79, 80, 102
“Фонтан” 64, 134
“Чему молилась ты с любовью...” 85, 102, 104
“Н. Ф. Шербине” 11
“Эти бедные селенья...” 113
“Я очи знал, — о, эти очи...” 102
“Я помню время золотое...” 70
Тютчева Е. Ф. 126
Тютчева Э. Ф. 113
Тынянов Ю. Н. 90, 132

Утин Б. И. 130

Фет А. А. 8, 19, 22, 24, 44, 50, 61, 62, 63, 68, 71, 72, 73, 74, 79, 96, 110,
112, 113, 115, 116, 117, 121, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 133
“Встаёт мой день, как труженик убогой...” 74
“Всю ночь гремел образ соседний...” 127, 129
“Вчера расстались мы с тобой...” 63, 68
“Вчера, увенчана душистыми цветами...” 127
“Грёзы” 128
“Долго снились мне вопли рыданий твоих...” 129
“Жди ясного на завтра дня...” 127
“Забудь меня, безумец испуганный...” 129, 131
“Заря прощается с землёю...” 62, 73, 127
“Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...” 129
“Как беден наш язык! — Хочу и не могу...” 117
“Как нежишь ты, серебряная ночь...” 68
<“Лазичский” цикл> 71, 134
“Летний вечер тих и ясен...” 62
“Месяц зеркальный плывёт по лазурной пустыне...” 127
“Море и звёзды” 68, 73
“На стоге сена ночью южной...” 74
“Неотразимый образ” 129, 130
“О стихотворениях Ф. Тютчева” 115
“Прежние звуки, с былым обаяньем...” 72
“Сестра” 129
“Сны и тени...” 72, 127
“Старые письма” 130
“Страницы милые опять персты раскрыли...” 71
“Томительно-призывно и напрасно...” 79
“Что за вечер! А ручей...” 127

- “Шёпот, робкое дыханье...” 127
Фильдинг Г. 30
Флоренский П. А. 7
Фоменко И. В. 131, 132
Фонвизин Д. И. 33, 120
Фридлендер Г. М. 132
- Хаев Е. С. 133
Хромов В. 122
- Цейтлин А. Г. 119, 120
Цилевич Л. М. 135
- Чернышевский Н. Г. 12, 14, 21, 24, 30, 46, 49, 54, 93, 114, 116, 119, 123, 124, 125,
131, 132, 133
“Детство и отрочество...Военные рассказы...” 116, 123, 124, 125
“Очерки гоголевского периода русской литературы” 114, 119, 122
“Что делать?” 93
- Чёрная Н.И. 8
Чичерин А. В. 129
Чудаков А. П. 124
- Шевырёв С. П. 22, 40
Шеллинг Ф. В. 49, 58, 123, 125
- Щемелева Л. М. 137
Щепкин М. С. 32
Щербина Н. Ф. 17, 21, 22, 68, 73, 81, 96, 97, 115, 117, 118, 127, 129
“Айлуда” 81
“В альбом С.А.С<онцо>вой” 21
“Внутренняя музыка” 117
“В трибуне” 21
“Герой” 97
“Девушка у Харона” 129
“Земля” 129
“Лес” 68
“Нимфа вьюги” 127
“Ночь и день” 73
“Песни о природе” 96
“Песня века” 81, 118
“Свет” 127
“Стих” 21
“Творчество” 17
“Южная ночь” 129
“Ямбы” 96, 118
- Эйхенбаум Б. М. 126, 128, 129
- Якубинский А. П. 126

Bauer G. 126

Gifford G. 112

Gregg R. 112

Lužny R. 137

Lerch G. 126

Mustard H. M. 131

Pratt S. 9, 112

Prus K. 112, 137



К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

1. С.2. Ф. И. Тютчев. Дагерротип. <Петербург, 1848 – 1849>. Музей-усадьба Мураново.

2. С.46. Титульный лист первого тютчевского поэтического сборника “Стихотворения Ф. Тютчева” (СПб.: Тип. Э. Праца, 1854).

3. С.46. Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. / Издание подгот. К. В. Пигарёв. – М.: Наука, 1965. – (Серия “Лит. памятники”)

4. С47. Советские издания тютчевских произведений:

Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. / Издание подгот. К. В. Пигарёв. – М.: Наука, 1966.

Ф. И. Тютчев. Соч.: В 2 т. / Подгот. текста, сост., коммент К. В. Пигарёва; Вступит. ст. Л. Н. Кузиной и К. В. Пигарёва. – М.: Худож. лит., 1984;

Ф. И. Тютчев. Полн. собр. стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева; Вступит. ст. Н. Я. Берковского. – Л.: Сов. писатель, 1987. – (Б-ка поэта. Большая сер.).

5. С.4 *обложки*. Ф. И. Тютчев. Раскрашенная фотография К. Даутендея (исполнена по способу Тальбота). Петербург, <1850–1851>. Музей-усадьба Мураново.

Козлик И.В.

К 59

В поэтическом мире Ф. И. Тютчева / Отв. ред. член-корреспондент НАН Украины Н. Е. Крутикова. — Ивано-Франковск: “Плай”; Коломыя: “ВіК”, 1997. — 156 с.

ISBN 966—550—057—0

В книге рассматриваются наиболее характерные особенности лирической системы Ф.И.Тютчева — гениального поэта, который открыл новый метод философской лирики в русской литературе XIX века: исследуются его литературные взгляды, проблема тютчевского лирического психологизма, общая философско-психологическая направленность лирики поэта, взятые во взаимосвязи с ведущими жанровыми тенденциями в ней, в частности с процессом циклизации. При этом своеобразии поэтического мира Ф.И.Тютчева представляется в широких и многообразных связях с творчеством его современников — русских поэтов середины XIX века.

Для литературоведов, преподавателей, аспирантов, студентов и всех интересующихся историей русской поэзии XIX века.

У книзі розглядаються найхарактерніші особливості ліричної системи Ф.І.Тютчева — гениального поета, який відкрив новий метод філософської лірики в російській літературі XIX століття: досліджуються його літературні погляди, проблема тютчевського ліричного психологізму, загальна філософсько-психологічна спрямованість лірики поета, взяті у взаємозв'язку з провідними жанровими тенденціями в ній, зокрема з процесом циклізації. При цьому своєрідність поетичного світу Тютчева репрезентується у широких й різноманітних зв'язках з творчістю його сучасників — російських поетів середини XIX століття.

Для літературознавців, викладачів, аспірантів, студентів та всіх, хто цікавиться історією російської поезії й літератури XIX століття.

The topical deals with the most peculiarities of the lyrical system of F.I.Tiutchev — an outstanding poet who discovered a new method of philosophical lyrical poetry in the Russian literature of the XIXth c: his literary views, the problem of his lyrical psychologism, general philosophical and psychological orientation of the poet's lyrics in connection with the leading genre tendencies and the cyclization process in particular, are investigated. Besides, the peculiarity of Tiutchev's poetic world is presented in broad and variable relations with the creative works of his contemporaries — Russian poets of the mid-XIX century.

The book is intended for philologists, teachers, postgraduates, students and all those interested in the history of Russian poetry and literature of the XIXth c.

ББК 83.3(4 Рус)1

Научное издание

Игорь Владимирович Козлик

В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ Ф.И.ТЮТЧЕВА

*Печатается по постановлению учёного совета
Прикарпатского университета им.В.Стефаника*

Технический редактор

А.А.Ярош

Компьютерная вёрстка,
художественное оформление, оригинал-макет

И.Я.Третьак

Издание осуществлено благодаря содействию частных лиц, которым автор выражает искреннюю и глубокую благодарность.

Сдано в набор 12.03.1997. Подписано к печати 25.09.1997. Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Лазурского. Печать компьютерная. Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 10,8. Тираж 320 экз.

Издательство "Плаи" Прикарпатского университета им.В.Стефаника. 284000, г.Ивано-Франковск, ул.Шевченко, 57.

Издательство "ВиК". 285200, г.Коломыя Ивано-Франковской обл., ул.Гетьмана И.Мазепы, 235.



Тютчев Федір Іванович /23. XI. (5. XII) 1803, с. Овстуг Орловської губернії, тепер Брянської області — 15 (27). VII 1873, Царське село, тепер м. Пушкін Ленінградської області/ — російський поет. 1821 року закінчив Московський університет. З 1822 по 1839 роки перебував на дипломатичній службі в Мюнхені (Німеччина) і Турині (Італія). З 1858 року очолював Комітет цензури іноземної. Початок літературної діяльності припадає на 1819 рік („Послание Горация к Меленату“). Вірші Тютчева під назвою „Стихотворения, присланные из Германии“ О. С. Пушкін надрукував у своєму журналі „Современник“ (1836. — №3,4). Першу збірку поезій Тютчева випустив некраїсівський „Современник“ в 1854 році. За життя поета його творчість не знайшла належної популярності. Проте

її високо цінили М. Некрасов, О. Фет, І. Тургенєв, Л. Толстой, Ф. Достоевський, М. Добролюбов та ін. Її впливу зазнали І. Анненський, О. Блок, В. Брюсов, М. Заболоцький, Й. Мандельштам, В. Ходасевич.

Лірику Тютчева „з насолодою“ читав Т. Г. Шевченко, а вірш „Эти бедные селенья...“ переписав у свій „Щоденник“. Тютчев був одним із улюблених поетів Є. Плужника, вплинув на М. Рильського. Українською мовою тютчевські твори перекладали О. Бургардт („Південь“, „Silentium!“), „Осінній вечір“, „Я знаю в праосени пору“, „Божевілля“), М. Вороний („Silentium“), П. Грабовський („Пошли їм, Господи, відряду“), І. Козлик („Два голоси“, „Душа моя, Елізій снів“, „Душе, пророчице моя“, „Значимою для нас розлуки є година“, „Наш час“, „Не говори: мене він, як раніше, любить“, „Не дорікай мені провиною моею“, „Не метушись, не метикуй“, „Не передбачить, не вгадать“, „Останній катаклізм“, „Problème“), О. Пчілка („Безсоння“), М. Рильський („Весняна гроза“, „Весняні води“, „Зими настала мука“, „Їще горять в душі бажання“), В. Щурат („Людські сльози, ви сльози сердечні“). В 1869 році Тютчев був у Києві і сприйняв його як „якийсь новий світ, якусь нову, своєрідну Європу“, де „вирує одне з найбагатших джерел історії“.

Українські версії поезій Тютчева дивіться у виданнях:

Антологія російської поезії в українських перекладах. — Держвидав України, 1925.

Вороний М. Твори. — К.: Дніпро, 1989. — С. 262.

Грабовський П. Вибр. твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 1. — С. 169-170.

Козлик І. Поетичні інтерпретації. — Івано-Франківськ: Плай, 1996. — С. 7-27.

Пчілка О. Твори. — К.: Дніпро, 1988. — С. 76-77.

Рильський М. Збір. творів: У 12 т. — К.: Наукова думка, 1984. — Т. 5. — С. 325-326.