

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Кемеровский государственный университет»

На правах рукописи

КАЛАШНИКОВА АННА ЛЕОНИДОВНА

ОБРАЗ ДУШИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент Э. М. Афанасьева

Кемерово – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. «ДУШЕВНЫЙ МИКРОКОСМ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА	28
1. Образ души в эстетике романтизма: эгоцентрическая и трансцендентная модели.....	28
2. Эстетическая модель «мира в душе» в лирике Ф. И. Тютчева 1830-х гг.....	36
2.1. Молчание как способ организации душевного мира в стихотворении «Silentium!».....	36
2.2. Образ внутреннего мира в стихотворении «Душа моя, Элизиум теней...».....	46
Глава 2. ОБРАЗ ДУШИ В ПРОСТРАНСТВЕ ВСЕЛЕННОЙ	54
1. Понятие о душе в романтической натурфилософии	54
2. Проблема взаимодействия души с природным миром в лирике Ф. И. Тютчева 1820–1860 гг.	65
2.1. Мотив весеннего преображения души в лирике Ф. И. Тютчева.....	65
2.2. Динамика образа внутреннего мира в «ночных» стихотворениях Ф. И. Тютчева.....	75
2.3. «Душа хотела б быть звездой...»: парадоксы душевного трансцендирования .	88
2.4. Душа и море: функционирование лирической ситуации в поэзии Ф. И. Тютчева 1850–1860-х гг.	94
2.5. Мотив душевной родины в художественном мире Ф. И. Тютчева	111
Глава 3. ОБРАЗ ДУШИ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА	124
1. Единение душ в романтической концепции любви	124
2. История изучения любовной лирики Ф. И. Тютчева: к вопросу о «денисьевском цикле»	128
3. Образ души возлюбленной в лирике Ф. И. Тютчева 1820–1840 гг.	133

4. Мотив душевного преображения в любовной лирике Ф. И. Тютчева 1850–1860 гг.	138
4.1. Преодоление «мертвенности души»	138
4.2. Преображение души через страдание	146
4.3. Мотив душевного парения.....	156
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	169
БИБЛИОГРАФИЯ.....	173

ВВЕДЕНИЕ

В истории изучения лирического наследия Ф. И. Тютчева неоднократно отмечалось специфическое мировосприятие лирического «я», напряженно осознающего не только собственные движения души, но и законы макрокосма. В разные периоды развития литературной критики и литературоведения данная особенность творчества определялась по-разному. Были поставлены вопросы о влиянии на тютчевскую лирику немецкой эстетики, натурфилософских идей, христианских основ. В центре данного диссертационного исследования изучение особенностей эстетической репрезентации одного из центральных образов лирической системы Тютчева, образа души. Отдельное внимание уделяется анализу стихотворений, для которых данный образ является ключевым, и выявлению закономерностей, характерных для лирической системы в целом.

Несмотря на значительную историю изучения творчества Ф. И. Тютчева первый полный свод его сочинений и писем с академическим комментарием появился только в начале XXI в. С 2002 по 2005 гг. был реализован совместный проект ИМЛИ им. М. Горького и ИРЛИ («Пушкинский дом») по публикации Полного собрания сочинений и писем Ф. И. Тютчева в 6 тт. Современный интерес к творчеству писателя подтверждается целым рядом диссертационных исследований 2000-х гг. (Т. А. Воробец, А. Г. Гачева, Е. Н. Дубовская, Т. В. Николаева, В. П. Океанский, Б. В. Орехов, Е. В. Семенова, П. Н. Толстогузов, И. А. Ширшова и др.), проведением тематических конференций (например, в Брянске, Орле, Санкт-Петербурге), публикацией сборников статей (Ф.И. Тютчев и тютчеведение в начале третьего тысячелетия. Брянск, 2003; Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. М, 2006 и др.), изданием «Летописи жизни и творчества Ф. И. Тютчева» (1999-2012 гг.) и т. д.

Актуальность диссертации обусловлена интересом современного литературоведения к аксиологическим основам русской литературы. Проблема

исследования христианских основ творчества Ф. И. Тютчева является одной из ключевых¹. В последнее десятилетие появился целый ряд монографий, диссертаций и статей, посвященных этой теме. В 2005 г. опубликован сборник «Тютчев и православие», в который входят статьи современных авторов, а также философов и богословов XIX и XX вв., осмысляющих связь творчества и мировоззрения поэта с православными традициями. В том же году вышла в свет антология «Ф. И. Тютчев: pro et contra», в которой собраны критические и литературоведческие статьи от XIX в. до современности, посвященные проблемам тютчевской аксиологии. Среди диссертаций последнего времени, посвященных этой проблеме, следует отметить докторские диссертации В. Н. Сузи, Т. А. Кошемчук, а также кандидатские диссертации М. А. Тупеева, О. А. Сергеевой, Л. Е. Петровой и др.

Таким образом, данная работа находится в диалоге с современным тютчевоведением. Исследование особенностей эстетической репрезентации образа души в лирике Ф. И. Тютчева позволяет сформировать представление о художественном мире поэта в соотношении с христианской аксиологией, для которой душа является основополагающим понятием.

Степень научной разработанности проблемы. Образ души составляет ценностное ядро лирики Ф. И. Тютчева. Данные, полученные при лексикографическом описании творческого наследия поэта, указывают на то, что слово «душа» является одним из наиболее частотных. В стихотворениях оно употребляется 144 раза (наряду с лексемами «день» (152), «небо» (120), «мир» (119), «жизнь» (117)) при сравнительно небольшом общем объеме и количестве текстов (всего около 400)². Статистические данные показательны и подтверждают, с одной стороны, теорию Л. В. Пумпянского об «интенсивном»

¹ Кошемчук Т. А. Ф. И. Тютчев: аспекты христианского мирозерцания // Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб, 2006. С. 177-286; Аношкина В. Н. Ф. И. Тютчев // Православные основы русской литературы XIX в. М., 2011. С. 235-271.

² Голованевский А. Л. Индивидуальный словарь автора и поэтический текст // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: Средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте. М., 2004. С. 17.

поэтическом методе Тютчева¹, с другой – позволяют представить проблемное поле лирики поэта, в котором образ души является одним из доминантных.

Современные Тютчеву оценки его творчества немногочисленны и зачастую направлены на выявление центральных тем лирики. Такова, в частности, статья Н. А. Некрасова «Русские второстепенные поэты», в которой среди произведений, опубликованных под инициалами «Ф. Т.», особо выделяются пейзажные стихотворения и те тексты, в которых «преобладает мысль»². Однако, по справедливому наблюдению И. С. Тургенева, мысль у Ф. И. Тютчева «никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им, и сама его проникает нераздельно и неразрывно»³. Уникальный сплав в поэзии Тютчева мысли, природы и души, отмеченный Тургеневым, в значительной степени отражен в критических работах конца XIX – начала XX вв.

В. С. Соловьев, определяя особенность художественного мира Ф. И. Тютчева, указывал на то, что в лирике поэта существуют три духовные ипостаси: душа мира природы (так называемая мировая душа), душа человека и душа человечества. Последняя ипостась теснейшим образом связана с историософской концепцией Тютчева и воплощена в образе России: «Как во всей природе наш поэт признавал живую душу, которою держится единство и целостность мира, подобным же образом он признавал и живую душу человечества и видел ее – в России»⁴. По мысли Соловьева, в лирике Тютчева указанные духовные ипостаси отмечены двойственностью, в них действует как светлое, так и темное начала. Преодолению темного начала должно способствовать приобщение к Христовой истине: «Примкнуть к “Вождю на пути совершенства”, заменить роковое и убийственное наследие древнего хаоса духовным и животворным наследием нового человека, или Сына человеческого, – первенца из мертвых, –

¹ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 9–57.

² Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 9. М., 1950. С. 190–221.

³ Тургенев И. С. Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева // Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 166.

⁴ Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 117.

вот единственный исход из “злой жизни” с ее коренным раздвоением и противоречием, – исход, которого не могла миновать вещая душа поэта»¹.

А. Г. Горнфельд выделяет в качестве лирической доминанты творчества поэта «двойное бытие» души, говоря о том, что двойственность была обычным элементом поэзии Тютчева и «безразлучной атмосферой его жизни и мысли».² Критик указывает путь преодоления подобной двойственности – уход от «удушливо-земной» жизни: «...поэт находит ряд убежищ: природа, ночь, молчание – вот что может отделить нас от жизни и дать самодовлеющее и удовлетворяющее существование»³. Таким образом, по мнению А. Г. Горнфельд, намечается проблема душевного кризиса и поиска путей его преодоления.

Ю. И. Айхенвальд, во многом развивая идеи В. С. Соловьева, – пишет о хаотической стороне человеческой души, воссозданной в тютчевской лирике: «Темные призраки ночи нашли мы и в собственной душе; мы почуяли в себе демонов. “Чуждое, неразгаданное, ночное” оказалось самым близким для нас; мы постигли хаос в самих себе и должны были ужаснуться своей душевной ночи»⁴. Однако, даже познав тайну ночи, увидев бездну собственной души, поэт, с точки зрения Ю. И. Айхенвальда, остался «лучезарен и чист». Причина этому – святая вера «в одушевленность природы, которая не умирает, и в свое конечное слияние с ней»⁵.

Особым образом характеризует мировоззренческие основы художественного мира Тютчева В. Я. Брюсов. Называя «религией» поэта то пантеизм, то буддизм, он приходит к выводу, что «Тютчев признавал истинное бытие лишь у мировой души и отрицал его у индивидуальных “я”»⁶. Человеческая душа в лирике Тютчева больна, раздвоена, она «жилица двух миров». Преодоление конечности существования, душевной раздвоенности может быть осуществлено, по мысли

¹ Там же.

² Горнфельд А. Г. На пороге двойного бытия // Ф. И. Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 234.

³ Там же.

⁴ Айхенвальд Ю. И. Тютчев // Ф. И. Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 251.

⁵ Там же. С. 255.

⁶ Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 198.

Брюсова, лишь в «слиянии с беспредельным»: «Чтобы победить в себе “злую жизнь”, чтобы не вносить в мир природы “разлада”, надо с нею слиться, раствориться в ней»¹, что, однако, для тютчевской лирической системы невозможно («И не дано ничтожной пыли / Дышать божественным огнем» («Проблеск», 1825 г.)).

С. Л. Франк, автор книги «Душа человека», в качестве характерной черты творчества Ф. И. Тютчева назвал «космизацию души»: «Целостная художественная жизнь воспринимается им как жизнь самой природы, самих вещей, и даже там, где темой художественного изображения служат явления личной внутренней жизни, они воспринимаются и описываются как проявления в душе человека жизни и чувства космоса».² Наблюдения философа, описавшего космические потенции «души» в художественном мире поэта, служат базой многих современных исследовательских концепций.

Критические работы о Тютчеве начала XX в. во многом определили специфику художественного мира поэта, где образу души отводится центральное место. Дальнейшее исследование данного образа в лирике Тютчева, с одной стороны, испытало влияние психологического направления в литературоведении, в русле которого этот образ рассматривался как вариант объективации определенного эмоционально-психологического состояния человека. С другой стороны, осуществлялись попытки воссоздать целостное представление о закономерностях построения художественного мира Тютчева, определенных особенностями мировоззрения поэта. Обозначим основные исследовательские концепции и те наблюдения над поэтикой Тютчева, которые нашли последовательное отражение в отечественном литературоведении.

Идея о тождестве в поэзии Тютчева явлений внешнего мира и состояний человеческой души получила широкое распространение в тютчевоведении, как и утверждение о том, что непосредственным источником натурфилософии поэта

¹ Там же.

² Франк Л. С. Космическое чувство Тютчева // Ф. И. Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. СПб., 2005. С. 286.

следует считать идеи Ф. В. Й. Шеллинга. В частности, Б. Я. Бухштаб отмечает следующее: «...в шеллингианской философии Тютчева особенно влекли идеи, сулящие разорванной, отъединенной от мира душе исцеление в слиянии с цельным, единым, всеобщим»¹. Из этого же источника, по заключению исследователя, формируется в творчестве поэта мысль о «ночной стороне» человеческой психики.

Не менее распространена в литературоведении идея обособленности, «локальности» мира души в тютчевской поэзии. К. В. Пигарев отмечает в качестве ее характерной черты ярко выраженный индивидуализм, под которым понимает «утверждение душевного мира человека во всем богатстве и сложности его переживаний» и стремление укрыться от «бессмертной пошлости» в свой внутренний «элизиум»², имея в виду стихотворения «Silentium!» и «Душа моя, Элизиум теней...».

На первый взгляд, противоречит предшествующему утверждению замечание Н. Я. Берковского о том, что «по главному импульсу своему лирика Тютчева – страстный порыв человеческой души и человеческого сознания к экспансии, к бесконечному освоению ими внешнего мира»³. Сфера действия этой «внутренней гиперболы» определена самим поэтом – «от земли до крайних звезд». Неоднозначность интерпретации образа души в лирике Тютчева подкрепляется утверждением исконной внутренней противоречивости, лежащей в основе художественного мира поэта. В частности, на это указывает И. В. Петрова: «Тютчев-поэт стремится показать прежде всего мир человеческой души, где с огромной разрушительной силой действуют противоборствующие страсти и желания»⁴. О трагичности существования души в поэзии Тютчева, о тенденции к

¹ Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. Л., 1970. С. 30.

² Пигарев К. В. Жизнь и творчество Ф. И. Тютчева. М., 1962. С. 208.

³ Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 172.

⁴ Петрова И. В. Мир, общество, человек в лирике Тютчева // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М., 1988. С. 15.

разрушению и саморазрушению внутреннего мира в стремлении слиться с хаосом пишет также Л. М. Лотман¹.

Результаты предшествующих исследований во многом уточняются в монографии И. В. Козлика, посвященной проблемам поэтического мира Тютчева. Исследователь обозначает общую философско-психологическую направленность тютчевской лирики, в которой главным предметом осмысления является загадка душевного мира: «Именно в осмыслении духовной и душевной реальности индивида стремился поэт найти глубинную предопределённость человеческой судьбы»². В этой работе отмечается особенность восприятия Тютчевым «индивидуальной душевной жизни как второй нетелесной действительности человека, не менее реальной для него, чем внешний объективный мир»³. И уточняется следующее: «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»⁴. Это ценное, на наш взгляд, наблюдение подготавливает следующий вывод: душа в художественном мире Тютчева начинает противостоять человеку (лирическому «я») как субъект (а не объект!), по сути, не зависящий от воли личности. Указанное обстоятельство, как представляется, парадоксальным образом выводит исследование образа души на новый уровень, за пределы предметного поля изучения психологического литературоведения и психологии личности автора.

В тютчевоведении XXI в. осуществляется поиск новых подходов к изучению внутреннего мира героя лирики Тютчева в рамках феноменологии и онтологической поэтики. Один из ярких примеров – написанная в русле феноменологического подхода работа Е. К. Созиной «Дискурс сознания в поэтическом мире Ф. Тютчева», в которой оригинально преломляется проблема

¹ Лотман Л. М. Тютчев // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 418.

² Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева. Ивано-Франковск: Плай; Коломыя: ВіК, 1997 [Электронный ресурс] // Тютчевiana [Сайт]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/kozlik3.html>

³ Там же.

⁴ Там же.

бытия «души» в художественном мире Тютчева. Исследовательница отмечает, что «...в лирике Тютчева происходит *ее* (души) выход за пределы чисто антропологической сущности как определяющей человеко-самость, означающей "кто" присутствия в мире людей»¹. Таким образом, душа, имеющая собственную онтологическую ценность, человеку уже не принадлежит. Будучи изоморфна мирозданию, вбирая в себя бездну «бессознательного ночного ужаса перед стихией бытия», душа «сущностно раз-антропологизируется и становится, как само человеческое присутствие в мире Тютчева, только чутким резонатором на Бытие в мире сущего»².

Несколько иной аспект изучения представлен в исследованиях последнего времени, осмысляющих образ человека в русской литературе в аспекте христианской антропологии. В данном случае за основу берется представление о христианских корнях русской литературы и культуры, получившее отражение в трудах М. М. Дунаева, И. А. Есаулова, В. Н. Захарова и др. С этой точки зрения, христианское духовное наследие составляет базис любого произведения русского словесного художественного творчества. Иными словами, как отмечает О. А. Бердникова, «почти каждый русский писатель и поэт проходит свой, часто весьма драматичный, а порой и трагичный «путь к православию», и изучение творчества того или иного художника предполагает исследование его духовного поиска, а в конечном итоге – духовного пути»³.

Одним из первых на православные корни тютчевского мирозерцания указал И. С. Аксаков, определивший «сознание недостижимой высоты христианского идеала»⁴ в качестве ценностного ориентира поэта: «Немерцающий светоч ума и совести постоянно разоблачал перед ним всю тьму противоречий между признаваемым, сочувственным его душе, нравственным идеалом и

¹ Созина Е. К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева [Электронный ресурс] // Poetical.narod.ru [Сайт]. Режим доступа: http://poetical.narod.ru/statii_s/tytchev1.htm

² Там же.

³ Бердникова О. А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: дисс... д.филол.н.: 10.01.01. Воронеж, 2009. С. 8.

⁴ Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1997. С. 46.

жизнью; между возвышенными запросами и ответом».¹ В современном литературоведении исследование религиозных основ русской литературы является актуальным и востребованным направлением, позволяющим выявить природу лирического мировосприятия Тютчева. Наиболее перспективными, на наш взгляд, являются работы, воссоздающие целостность художественного мира поэта сквозь призму христианской антропологической проблематики.

На протяжении всей истории изучения лирики Ф. И. Тютчева осуществлялись попытки установить аксиологические основы его поэтического наследия. В качестве ценностных доминант тютчевской художественной системы в разное время назывались бытие и небытие², хаос и космос³, север и юг, зима и весна, день и ночь⁴, вера и безверие⁵, земное и небесное⁶, язычество и христианство⁷ и т.д. Эти концепции содержат наблюдения над отдельными закономерностями лирики Тютчева, однако не дают целостного представления о всеобъемлющих принципах построения художественного мира поэта.

Поиск принципиально нового уровня понимания тютчевской поэтики, осуществлявшийся как попытка установить некий универсальный закон организации поэтического мира, привел к обнаружению так называемого «инвариантного сюжета» (или «архисюжета», «метасюжета»). Одним из первых данную концепцию представил Ю. И. Левин, по мнению которого «основной миф» поэзии Тютчева составляет «архимотив “жажды преображения”»⁸. Эта точка зрения оказалась продуктивной в тютчеведении, явившись источником многочисленных исследовательских гипотез. Последовательницей Ю. И. Левина является Т. А. Воробец, рассматривающая «метасюжет преображения» как

¹ Там же.

² Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 568.

³ Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978. С. 34.

⁴ Бухштаб Б.Я. Тютчев // Бухштаб Б.Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. Л., 1970. С. 39.

⁵ Кожин В. В. Пророк в своем отечестве. М., 2001. С. 112.

⁶ Тарасов Б. Н. Земное и небесное в творчестве Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев и православие. М., 2005. С. 7–68.

⁷ Милорадович С. Н. Языческая и христианская стихии в поэзии Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев и православие. М., 2005. С. 113–122.

⁸ Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 144.

единый семантический код тютчевской поэзии¹. Развивая понятие тютчевского метасюжета, О. В. Зырянов делает заключение: «В контексте наших размышлений об онтологических, духовно-религиозных основах поэтического мира Тютчева особенно важно заметить, что инвариантная схема тютчевского метасюжета... содержит существенные моменты *христианской антропологии*» (курсив в оригинале. – А. К.)². Вывод автора, находящийся в русле современных тенденций прочтения художественного наследия Тютчева, представляется перспективным для настоящего исследования.

В рамках обозначенного подхода рассматривает поэзию Тютчева М. М. Дунаев, который ставит под сомнение «пороговое» состояния души в художественном мире поэта. По мнению исследователя, душевные устремления лирического героя выражены вполне определенно: «Душа готова, как Мария / К ногам Христа навек прильнуть»³.

В этом же ключе интерпретирует лирику Тютчева Т. А. Кошемчук, рассматривающая русскую поэзию XIX – начала XX вв. в контексте христианской онтологии⁴. С точки зрения исследовательницы, лирический герой Тютчева проходит путь духовного совершенствования через искушение красотой тварного мира: «Два демона природной красоты влекут к себе душу поэта, в разные, полярно противоположные стороны. Первый из них – соблазн страстности, яркости, избыточности <...>. Второй – соблазн покоя, сладостного угасания, бессознательности»⁵. И если полноту духовной победы лирического героя Тютчева утверждать невозможно, то, по крайней мере, уместно говорить об осознании духовной опасности и борьбе с нею⁶.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

¹ Воробец Т. А. Метасюжет преобразования как единый семантический код лирики Ф. И. Тютчева: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Омск, 2007.

² Зырянов О. В. Онтология поэтических систем (Пушкин – Тютчев – Лермонтов) и христианская картина мира // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Екатеринбург, 2007. С. 133.

³ Дунаев М. М. На пороге двойного бытия. Лирика Ф. И. Тютчева 1850-х – начала 1870-х годов // Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. М., 2006. С. 80.

⁴ Кошемчук Т. А. Русская поэзия XIX – начала XX века в христианском контексте: онтологические и антропологические аспекты поэтических концепций: дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2006.

⁵ Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб., 2006. С. 269.

⁶ Там же. С. 276.

- впервые в отечественном литературоведении образ души в лирике Тютчева рассмотрен целостно и систематично, что позволяет в значительной мере уточнить и дополнить существующие концепции о художественном мире поэта;

- в диссертации проанализированы и описаны основные модели душевного бытия в лирике Тютчева, формирующиеся в процессе художественного миромоделирования, что позволяет проследить динамику развития авторских представлений о душе и выявить доминантные принципы организации лирической системы.

Объектом диссертационного исследования является художественный мир Ф. И. Тютчева, представленный в лирике поэта.

Предметом изучения является образ души и его эстетическая репрезентация в художественном мире Ф. И. Тютчева.

Приступая к рассмотрению образа души в художественном мире Тютчева, необходимо внести терминологическую ясность в понимание объекта и предмета исследования.

Понятие о мире художественного произведения в отечественном литературоведении впервые было сформулировано Д. С. Лихачевым в статье 1968 г., в которой «внутренний мир» произведения представлен как специфическая модель реальности, сложившаяся в сознании автора и воплощаемая художественными средствами, «результат верного отображения и активного преобразования действительности»¹. При этом «отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве»². С точки зрения исследователя, основополагающими категориями внутреннего мира художественного произведения следует считать время и пространство, его психологическую и нравственную сторону, мир социальных отношений, истории и т.д., формирующиеся согласно авторской концепции действительности.

¹ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

² Там же. С. 74.

В более поздних исследованиях развиваются и конкретизируются идеи, сформулированные в трудах Д. С. Лихачева, однако однозначного толкования понятие художественный мир на сегодняшний день не имеет. Показательно отсутствие статей о художественном мире в специализированных словарях и энциклопедиях¹. По-видимому, именно отсутствие литературоведческого обоснования понятия порождает терминологический плюрализм. В практике анализа художественных произведений наряду с термином «художественный мир» употребляются также «внутренний мир произведения», «поэтический мир», «художественная картина мира» и т.д. Можно констатировать, что на сегодняшний день сложились несколько подходов к исследованию художественного мира произведения.

В основе первого подхода лежит понимание художественного мира произведения как уникального, целостного, самодостаточного и эстетически значимого явления, созданного писателем и воплотившегося в его творчестве. Не вызывает сомнений, что сотворенность, целостность, самодостаточность, авторская заданность и пр. являются важнейшими признаками художественного мира произведения, однако следует признать, что в данном случае термин не получает четкого определения, оставаясь по сути методологически синонимичным понятию художественный образ². Широкое толкование термина³ приводит к неизбежному размыванию его границ, в результате чего «художественный мир» часто становится «удачной метафорой»⁴, не имеющей под собой достаточных литературоведческих оснований.

Понятие художественного (поэтического) мира конкретизируется в рамках структурно-семиотической школы. В частности, именно оно лежит в основе работы Ю. М. Лотмана «Поэтический мир Тютчева». Сущность поэтического

¹ Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир: соотношенность и организация: дисс. ... д. филол. наук: 10.01.01. Алматы, 2002. С. 6

² Фоменко И. В., Фоменко Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор/ Фоменко И.В., Фоменко Л.П. // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 1998. – С.4

³ Например: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985; Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986 и т.д.

⁴ Чернец Л. В. Мир литературного произведения // Введение в литературоведение. М., 2006. С.171.

мира автора Ю. М. Лотман определяет с помощью аналогии «язык – речь (сообщение на этом языке)», в которой «языку» соответствует «художественный мир», а высказыванию – отдельные тексты. Таким образом, «язык» (универсальная система поэтического мира) предполагает вариативность отдельных «высказываний» – стихотворений, а при построении системы необходимо описывать «лежащую за всеми текстами более глубокую инвариантную структуру»¹. Нельзя не признать убедительным вывод исследователя о том, что «поэтический мир тютчевской онтологии реализуется в слове, но фактически лежит за его пределами»². В качестве базисных категорий художественного мира произведения Ю. М. Лотман указывает пространство и время. Опираясь на труды Б. М. Эйхенбаума и М. М. Бахтина, исследователь анализирует пространственно-временные отношения в лирике Тютчева, выделяя центральную для поэтической онтологии поэта антиномию «бытие – небытие».

В русле структурно-семиотического подхода лежат исследования А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, в которых понятие «поэтический мир» определяется как система инвариантных мотивов, характеризующих тексты одного автора³. В свою очередь инвариантный мотив в предложенной авторами модели «тема – приемы выразительности – текст» коррелирует с понятием инвариантной темы, которая есть «угол зрения, под которым автор видит все вещи, любимая мысль, которую он вписывает во все свои художественные, а часто и обычные высказывания»⁴. Инвариантная тема в творчестве писателя воплощается во множестве мотивов, имеющих тенденцию к постоянству (т.е. инвариантных), которые могут по-разному взаимодействовать друг с другом, образуя поэтический мир.

Еще одна методика анализа художественного мира, базирующаяся на стремлении вложить в это понятие объективное содержание, представлена в

¹ Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // О поэтах и поэзии. СПб. 1996. С. 568

² Там же. С. 594

³ Жолковский А. К. Инварианты Пушкина // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1979. Вып. 467. С. 4.

⁴ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М., 1996. С. 19.

работах Ю. И. Левина¹, М. Л. Гаспарова² и др. В основе данного подхода, часто именуемого лингвопоэтическим, лежит составление тезауруса того или иного художественного произведения. Так, в трудах М. Л. Гаспарова, художественный мир произведения определяется как «система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте»³. Поскольку каждое существительное является потенциальным образом, а каждый глагол – потенциальным мотивом, то «описью художественного мира оказывается полный словарь знаменательных слов соответственного текста»⁴. В результате такого аналитического подхода формируется тезаурус языка автора (произведения), в котором слова группируются по тематическому или функциональному принципу. Методологическая конкретика обеспечивает ряд преимуществ такого подхода к произведению, однако в то же время его нельзя признать совершенным. В частности, очевидно, что в данном случае «художественный мир» оказывается близким понятию идиостиль писателя. С другой стороны, как отмечают И. В. Фоменко и Л. П. Фоменко, «при составлении тезауруса неизбежно разрушаются те отношения, которые объединяли слова в авторском тексте (т.е. разрушаются смыслообразующие связи) и описать художественный мир, возможность существования которого определяют именно связи между элементами, оказывается принципиально невозможно»⁵. Составление же тезауруса, с точки зрения авторов, позволяет реконструировать не собственно художественный мир, а авторскую концепцию бытия, «систему взглядов писателя на жизнь, в основе которой лежит его мироощущение»⁶.

В современном литературоведении исследователи художественного мира во многом опираются на труды предшественников. Однако по-прежнему не теряют

¹ Левин Ю. И. О частотном словаре языка поэта (Имена существительные у О. Мандельштама) // Русская литература. 1972. № 2. С. 5 – 36.

² Гаспаров М. Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С 275-285.

³ Там же. С. 275.

⁴ Там же.

⁵ Фоменко И. В., Фоменко Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. С. 4-5.

⁶ Там же. С. 5.

актуальности исследования по эстетике словесного творчества, осмысляющие феномен литературного произведения, специфика которого обнаруживается на стыке действительной и художественной реальностей. К таковым, несомненно, следует отнести работы М. М. Гиршмана, в которых автор делает акцент на особенностях коммуникативно-онтологического содержания литературного произведения, осуществляющего событие смыслообразующего общения действительности и сознания в слове. Художественное произведение, понимаемое как бытие-общение, «одновременно выступает и как слово-имя-высказывание и как эстетическая реальность-образ-мир»¹. Исходя из этой предпосылки, художественный мир понимается как «отношение-общение идеальной полноты бытия и реальной действительности человеческого существования»².

Важной проблемой на сегодняшний день остается терминологическое уточнение понятия художественного мира и описание его структуры. Следует отметить, что, решая эту проблему, исследователи стремятся, с одной стороны, избежать излишней отвлеченности понятия, с другой – тезаурусной формы его описания. Руководствуясь закрепившимися в теории литературоведения и практике анализа художественных произведений представлениями о целостности, авторской заданности, эстетической значимости объекта, ученые стремятся выделить базисные элементы, инвариантные категории, которые лежат в основе любого художественного мира, но по-разному функционируют в различных авторских системах или произведениях.

О. И. Федотов определяет мир художественного произведения как «сложно опосредованное отражение его (автора – *А. К.*) темперамента, мировоззрения, социального опыта, политических симпатий и антипатий, методологической и стилистической ориентации, словом — всех граней его человеческой личности и творческой индивидуальности»³. В качестве базовых составляющих поэтического мира исследователь называет пространственно-временные координаты

1 Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007. С. 334.

2 Там же.

3 Федотов О. И. Динамика поэтического мира // Литература. 2002. №15 (495). С. 10.

(хронотоп), систему персонажей, характеров и обстоятельств, образный строй, динамику развития действия, принципы построения сюжета, речевые характеристики и т.д. При этом О. П. Федотов делает акцент на том, что наиболее детально и обстоятельно изображен мир отдельного произведения, в то время как «в циклизующихся произведениях и тем более в творчестве писателя он предстаёт перед нами в интегрированном, разреженном виде»¹.

Достаточно близка представленной концепции позиция В. Е. Хализева, который выделяет систему персонажей и события как «наиболее крупные единицы словесно-художественного мира», далее следуют компоненты изобразительности (художественной предметности), включающие в себя портреты, пейзажи, акты поведения персонажей, явления психики и т.д., наиболее мелкими и неделимыми единицами художественной предметности признаются единичные подробности или детали. Исследователь делает акцент на присутствии в художественном мире человеческого начала. Художественный мир, по его мнению, «включает в себя не только материальные данности, но и психику, сознание человека, главное же — его самого как душевно-телесное единство. Мир произведения составляет реальность как «вещную», так и «личностную»².

Достаточно широко понимает художественный мир Ф. П. Федоров, во многом отождествляющий его с понятием картины мира, сформулированным в 1930-1940 гг. французской школой Анналов: «Художественный мир – это картина мира, сложившаяся в сознании художника, в сознании культуры»³. Предпринимая попытку анализа структуры художественного мира, исследователь использует понятие «доминантных категорий» («это те универсалии, трансцензусы, которые образуют *сетку сознания* (курсив в оригинале – А. К.), т.е. ту модель мира, на которую «насажена» картина мира в ее целостности или, точнее, которая определяет картину мира как целостность»). К доминантным категориям художественного произведения Ф. П. Федоров относит пространственно-

¹ Там же.

² Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. С. 194.

³ Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма. М., 2004. С. 10.

временные парадигмы, образ человека, структуру субъектно-объектных отношений (систему точек зрения)¹ и т.д.

Попытка универсализации структуры внутреннего мира представлена также в докторской диссертации В. В. Савельевой, утверждающей, что «существование разных видов художественных миров не исключает возможности создания единой типологической модели художественного мира, которая включает в себя: 1) иконику, 2) художественную антропологию, 3) художественное пространство и время, 4) событийную и 5) смысловую динамику»².

Как видно, набор универсалий, составляющих художественный мир, в понимании исследователей существенно различается. На сегодняшний день справедливым следует признать вывод Н. Чертковой³, которая в процессе пространного анализа понятия художественный мир в литературоведении приходит к заключению, что оно до сих пор не имеет четкого терминологического определения, а выявление его структурных уровней зависит от творческой индивидуальности автора и интенций исследователя.

Если же брать за основу такие миромоделирующие доминанты, как пространство и время (признанные большинством исследователей), то исследование конкретного художественного образа предполагает определение его места в системе пространственно-временных координат художественного мира. В данной диссертации эта задача решается путем выделения онтологических моделей, лежащих в основе авторского миромоделирования и определяющих существование души во времени и пространстве.

Следует отметить, что предмет исследования также требует специального уточнения. Дело в том, что в сложившейся литературоведческой традиции понятие о воплощении «души» в художественном произведении также лишено конкретики. Истоки метафорического употребления понятия души в

¹ Там же. С. 14.

² Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир: соотносительность и организация: дисс. ... д. филол. наук: 10.01.01. Алматы, 2002. С. 10.

³ Черткова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема // Південний архив. Вып. XLVIII. Херсон, 2010. С. 24-25.

литературоведении коренятся в представлении о литературе как об отражении душевных процессов.

Философский уровень осмысления указанной проблемы представлен в трудах М. М. Бахтина, с точки зрения которого «душа» в произведении представляет собой художественно переживаемое становящееся во времени внутреннее целое героя, которое положительно оформляется и завершается только в категории *другого*, развертывается из избытка временного видения другой души: «Душа – это совпадающее само с собою, себе равное, замкнутое целое внутренней жизни, постулирующее вне находящуюся любящую активность другого»¹. Таким образом, «душа» оказывается аналогом самосознания героя, его внутренней жизни, растворенной в художественном целом, оформляющейся в тексте посредством ритма. М. М. Бахтин выделяет специальные способы выражения «души» в словесном творчестве: самоотчет-исповедь, автобиография, биография и др. Таким образом, «душа» воспринимается как способ эстетического завершения героя автором. Воплощение внутреннего мира героя (его души) возможно только при условии «надбытийственной активности автора», который занимает позицию вне находимости относительно мира художественного произведения.

Идеи М. М. Бахтина об эстетической значимости окружения персонажа в художественном целом как об отражении его души нашли продолжение в трудах В. А. Подороги, который обнаруживает в предметном мире произведения антропологическое содержание, выявляющее «душу» героя². Такой ракурс рассмотрения, с одной стороны, абсолютизирует понятие «души» в художественном произведении, с другой стороны, приводит к излишней метафоричности высказывания. С этой точки зрения, пространственно-временные отношения в тексте, композиция, предметный мир художественного произведения определяются сквозь призму «души» героя, растворенной в целом.

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 115.

² Подорога В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2006. С. 147.

В значительной степени эта тенденция затрагивает изучение лирики, нередко понимаемой как «отражение души» автора художественными средствами. Усиление рефлектирующего личностного начала в лирике является теоретически обоснованным фактом, отмеченным еще в аристотелевской «Поэтике», где по способу подражания словесное художественное творчество подразделяется на эпос – «объективный рассказ», драму – «изображение событий в действии» и лирику – «личное выступление рассказчика»¹.

Понимание лирического рода литературы в конце XVIII – начале XIX вв. основывалось на открытиях эстетики, формирующей взгляд на новое романтическое направление в искусстве. Один из основоположников новой эстетики, Г. В. Ф. Гегель, отмечал, что «не реальная объективность и ее пластическое живописание составляют собственно лирический элемент, а созвучие внешнего и души...»². В русской эстетической мысли начала XIX в. поэтическое творчество осознается как путь приобщения души к сакральной сфере, дающий возможность созерцания божественных образов.

Современник Ф. И. Тютчева А. И. Галич в «Опыте науки изящного» пишет: «...лирика ограничивает себя <...> выражением чувствований души, возбужденной божественными идеями...»³. Специфическая экспликация внутренней жизни души как родовое свойство лирики отмечается в теоретических определениях этого литературного рода в XX в. В частности, Ю. И. Айхенвальд определяет лирику как «вид поэтического творчества, который представляет собою раскрытие, выражение души (тогда как эпос рассказывает, закрепляет в слове внешнюю реальность, события и факты, а драма делает то же самое не от лица автора, а непосредственной беседой, диалогом самих действующих лиц)»⁴. Из этого определения очевидно, что каждое лирическое высказывание априорно должно быть понято как раскрытие душевной тайны.

¹ Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 106.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1973. С. 514–515.

³ Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. Т. 1. М., 1974. С. 260.

⁴ Айхенвальд Ю. И. Лирика // Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. М.–Л, 1925. С. 407.

Указанные родовые особенности лирики возводят категорию души в стихотворном произведении на уровень художественной абстракции. В этом заключается парадокс лирики, который приводит к симптоматичным последствиям в исследованиях, посвященных поэзии: о «душе» поэта пишут даже тогда, когда собственно «душа» в тексте даже не упоминается, что ведет к появлению чрезмерно общих характеристик (например: Тютчеву «...удаётся передать тончайшие переживания души, её томление, её смятение по любому поводу»¹ и т.д.). В данной диссертации исследуются только те стихотворения Ф. И. Тютчева, которые формируют образ души в соотнесении с художественным миром конкретного произведения.

Цель диссертации заключается в исследовании особенностей воплощения образа души в художественном мире отдельных стихотворений и лирической системе Ф. И. Тютчева в целом.

Цель конкретизируется **задачами**:

- выявить специфику авторского освоения онтологических моделей душевного существования в художественном мире Ф. И. Тютчева;
- проанализировать процесс трансформации образа души на разных этапах творчества поэта;
- рассмотреть специфику душевной интроспекции в лирике Ф. И. Тютчева 1830-х гг.;
- определить особенности соотношения частной души и мира в творчестве поэта;
- изучить специфику бытия души в любовной лирике Ф. И. Тютчева.

Материалом диссертационного исследования являются стихотворения, в которых понятие души выражено лексически. Именно в этом случае мы имеем возможность говорить о воссоздании образа души в лирическом произведении.

¹ Магина Р. Г. Русский философско-психологический романтизм: (Лирика В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета). Челябинск, 1982. С.65.

Исследовательская гипотеза диссертации состоит в следующем: образ души, составляющий ядро поэтической системы Ф. И. Тютчева, отражает ценностные отношения между субъектом лирического высказывания и миром. В лирической системе поэта выделяются три онтологические модели, определяющие существование души во времени и пространстве: бытие-в-себе, бытие-в-мире, бытие-с-другим. Воплощение той или иной модели душевного существования в разные периоды творчества поэта определяет аксиологический горизонт авторского мировосприятия.

Теоретико-методологической базой диссертации стали работы исследователей истории русской поэзии, эстетики и поэтики словесного художественного творчества Ю. И. Айхенвальда, Э. М. Афанасьевой, М. М. Бахтина, М. Л. Гаспарова, Л. Я. Гинзбург, В. В. Гиппиуса, Г. А. Гуковского, М. М. Дунаева, В. М. Жирмунского, А. К. Жолковского, О. В. Зырянова, Б. О. Кормана, Ю. И. Левина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Т. И. Сильман, Е. К. Созиной, В. Н. Топорова, Ю. Н. Тынянова, С. Л. Франка, В. Е. Хализева, Ю. К. Щеглова, Б. М. Эйхенбаума, Е. Г. Эткинда и др.

Концепция работы находится в диалоге с исследованиями, посвященными изучению творчества Ф. И. Тютчева: Н. Я. Берковского, Д. Д. Благого, С. Н. Бройтмана, В. Я. Брюсова, Б. Я. Бухштаба, М. М. Гиршмана, В. В. Кожина, И. В. Козлика, Т. Н. Кошемчук, Р. Г. Лейбова, Л. М. Лотман, Л. А. Озерова, К. В. Пигарева, Л. В. Пумпянского, Б. Н. Тарасова, П. Н. Толстогузова, А. В. Чичерина и др.

Степень достоверности результатов исследования. Исследование проведено на материале всего лирического наследия Ф. И. Тютчева. Объективность и достоверность результатов обусловлены использованием в ходе работы методологии, соответствующей теме, цели и задачам исследования. Диссертация выполнена в русле культурно-исторического, структурно-типологического и историко-литературного подходов. Используется комплексная методология исследования, включающая методы

интерпретации и сопоставления стихотворений, а также элементы стиховедческого и мифопоэтического анализа.

Теоретическая значимость диссертации заключается в разработке методики анализа поэтического текста в аспекте художественного миромоделирования. Рассматриваемые в работе онтологические модели, воплощающие бытие души в лирике Ф. И. Тютчева, могут послужить теоретической основой для анализа процессов, характерных для русской лирики XIX-XX вв.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов в учебной и научной деятельности: в области исследования русской лирики, в практике комментирования текстов, в разработке семинарских занятий и лекционных курсов для бакалавров, магистров, аспирантов по истории русской литературы XIX в., спецкурсов по творчеству Ф. И. Тютчева и т.д.

Для удобства оформления ссылочного аппарата в диссертации введены следующие **условные обозначения**. Тексты Ф. И. Тютчева цитируются по изданию: Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. – М.: Издат. центр «Классика», 2002–2004. В круглых скобках римской цифрой обозначен том, арабской – страница. Все выделенные фрагменты текстов, кроме особо оговоренных, принадлежат нам.

Апробация работы. Основные положения диссертации изложены в 13 статьях, среди которых 3 включены в Перечень ВАК Минобрнауки РФ. Отдельные положения обсуждались на всероссийских и международных научных конференциях и форумах, среди которых международная конференция «М. Ю. Лермонтов: художественная картина мира» (Кемерово, КемГУ, 2006), всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Русское слово в культурно-историческом контексте» (Кемерово, КемГУКИ, 2010), международные научно-практические форумы «Слово и образ в русской художественной культуре» (Кемерово, КемГУКИ, 2011) и «Славянский мир.

Диалог культур» (Кемерово, КемГУКИ, 2011), VII международная летняя лингвистическая школа «Теоретические и прикладные проблемы современной лингвистики (Кемерово, КемГУ, 2012), XLI международная филологическая конференция (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2012), международный научно-практический форум «Христианство и славянское культурное наследие» (Кемерово, КемГУКИ, 2013), всероссийская научная конференция с международным участием «Сюжетно-мотивная динамика художественного текста» (Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2013) и др.

Практическая **апробация** результатов исследования осуществлялась в рамках учебных курсов, читаемых у специалистов и бакалавров на факультете филологии и журналистики Кемеровского государственного университета, а также в авторских спецкурсах по творчеству Ф. И. Тютчева.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Проблема бытия души в творчестве Ф. И. Тютчева связана с фундаментальными принципами организации художественного мира. При многообразии вариантов его воплощения в лирике поэта выделяются три модели, определяющие онтологический статус души в мире: бытие-в-себе, бытие-в-мире, бытие-с-другим.

2. Модель бытие-в-себе реализуется как «мир в душе» в стихотворениях «Silentium!» и «Душа моя, Элизиум теней...». Для этих текстов характерны эстетическая установка на неисчерпаемость внутреннего микрокосма и отказ субъекта лирического высказывания от взаимодействия с внешним пространством. Данная модель проявлена в лирике 1830-х гг.

3. Модель бытие-в-мире предполагает непрерывную апелляцию к мирозданию. Образ души, стремящейся обрести гармоничное существование, воплощается в макрокосмическом масштабе. Стремление души во вне, в мироздании оборачивается бесконечным странствием в макрокосмическом пространстве.

4. Ситуация бытие-с-другим знаменует выход на уровень внутреннего преобразования лирического героя под воздействием мотива взаимодействия душ. Интерес рефлектирующего лирического «я» сосредоточен на постижении сокровенной сущности другого человека. В центре эстетического осмысления оказывается душевное бытие возлюбленной. Приобщение к ценностным основам жизни героини, среди которых наиболее важными являются любовь и страдание, становится отправной точкой преобразования души лирического субъекта и появления у него религиозного чувства.

5. Онтологические модели бытие-в-себе, бытие-в-мире, бытие-с-другим взаимодействуют, последовательно сменяя друг друга на протяжении 1820–1870 гг. Это позволяет говорить о наличии эволюционных тенденций в художественном мире Ф. И. Тютчева. От эгоцентрического интроспективного опыта существования лирический герой стремится к бытию в природном мире и трансцендированию за его пределы. В зрелой лирике субъект лирического высказывания обретает опыт прозрения внутреннего мира другого человека и душевного преобразования.

Структура работы: Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, включающего 274 наименования.

ГЛАВА 1
«ДУШЕВНЫЙ МИКРОКОСМ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
МИРЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

**§ 1. Образ души в эстетике романтизма:
эгоцентрическая и трансцендентная модели**

Определение специфики воплощения образа души в лирике Ф. И. Тютчева невозможно вне обращения к романтической эстетике, которая формирует две основных модели внутреннего мира – эгоцентрическую и трансцендентную. В качестве предварительного замечания обозначим проблему художественного метода поэта. Общепринятой точкой зрения является мысль о том, что творчество Тютчева «формировалось в лоне романтического направления»¹. Однако следует отметить и другие, ставшие уже традиционными, положения о влиянии на тютчевскую поэтику реалистической художественной парадигмы, а также предшествующей эстетики (классицизма, сентиментализма и предромантизма). Поэзия Тютчева, развиваясь в эклектичной среде, органично воспринимает новые тенденции, сохраняя при этом жизнеспособными предшествующие. Так, являясь романтической по существу, она, с одной стороны, восходит к одической поэзии Г. Р. Державина², с ее архаичными формами, с другой – стихотворения Тютчева 1850–1860 гг. имеют много общего с традициями русского реалистического романа³. Между тем, принципы изображения внутреннего мира восприняты Тютчевым непосредственно в русле романтической эстетики. Обозначая реалистические движения в лирике Тютчева 1850 – 1860 гг., следует говорить, скорее, не о преодолении, а о переосмыслении ранних романтических установок. Реалистические тенденции в зрелой лирике существуют в «силовом поле

¹ Лотман Л. М. Тютчев // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 422.

² См., например: Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 200–214.

³ Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб, Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. Л., 1970. С. 35.

романтизма»¹. Обозначим некоторые особенности эстетического воплощения образа души, оказавшиеся продуктивными в художественном мире Ф. И. Тютчева.

В пределах романтического метода впервые осуществилось полноценное воплощение внутреннего мира человека как маленькой модели вселенной. Е. Г. Эткинд, прослеживая эволюцию способов изображения «внутреннего человека» в разные периоды развития литературного процесса, отмечает, что до эпохи романтизма, открывшей мир человеческой души, все душевные движения изображались лишь внешне. Так, в русских повестях XVII в. внутренние процессы непременно объективируются: греховные помыслы предстают в виде бесов, добродетели – в виде святых, «мысли возникают как голоса с икон или с неба»². Эстетика классицизма во многом определена картезианским приматом разума над чувством, что отразилось, например, в «Поэтическом искусстве» Н. Буало. Следование классицистическим принципам в некоторой степени определяло предельно редуцированный вариант изображения внутреннего мира человека. «Внутренняя речь» в эстетике сентиментализма имеет особую специфику, определенную близостью театральной традиции. Анализируя внутренние монологи в «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина, Е. Г. Эткинд отмечает их принципиальную условность: внутренняя речь в данном случае по сути, не отличается от театральных монологов, к которым она генеалогически восходит – все это «черта стиля и традиции, свойство неразработанной прозы»³.

Подлинная «литературная революция» в изображении душевной сферы происходит в эстетике романтизма. Романтики обнаруживают вселенную внутри человека не менее, а то и более грандиозную, нежели окружающий мир. Иллюстрацией романтических представлений о душе как о микрокосме могут послужить размышления Новалиса: «Мы мечтаем о путешествии во вселенную: но разве не заключена вселенная внутри нас? Мы не знаем глубин нашего духа.

¹ Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М., 2001. С. 384.

² Эткинд Е. Г. Психопоэтика. СПб., 2005. С. 29.

³ Там же. С. 31.

Именно туда ведет таинственный путь. В нас самих или нигде заключается вечность с ее мирами, прошлое и будущее. Внешний мир – это мир теней, он бросает свою тень в царство света»¹. Душа человека становится подлинной реальностью подобной миру платоновских эйдосов, по отношению к которому окружающий мир – лишь отражение, бледное подобие оригинала.

Показательна запись в дневнике, сделанная В. А. Жуковским в 1821 г.: «Мир существует только для души человеческой. Бог и душа – вот два существа; все прочее – печатное объявление, приклеенное на минуту»² и еще: «Что иное искусство, как не слепок жизни и мира, сделанный таким точно, каким видит и понимает его душа наша?»³. В приведенных высказываниях отражены эстетические установки романтиков. Душа понимается ими как основа человеческого бытия, она сама суть бытия, а искусство – единственно-возможный способ выражения души. Приведем также высказывание о романтическом направлении В. Г. Белинского, который во второй статье о Пушкине (1840-е гг.) пишет следующее: «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. <...> Сфера его <...> – вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею»⁴.

Крайний субъективизм романтических героев, сосредоточенность на идее личности, отмечаемые многими исследователями русского романтизма⁵, есть не что иное, как следствие интенсивного проникновения в глубины собственного внутреннего мира. Как отмечает Г. А. Гуковский, «романтическая личность – это идея единственно важного, ценного и реального, находимого романтиком только

¹ Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия, [б. г.]. С. 105

² Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки, 1804 – 1833. М., 2004. С. 206.

³ Жуковский В. А. О меланхолии в жизни и в поэзии // Жуковский-критик. М., 1985. С. 191.

⁴ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М., 1981. С. 114–115.

⁵ См., например: Ванслов, В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. Гинзбург Л. Я. О Лирике. М.–Л., 1964.; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.

в интроспекции, в индивидуальном самоощущении, в переживании своей души, как целого мира и всего мира»¹. Расширение пределов внутреннего бытия человека в романтической литературе повлекло за собой обогащение его содержания: достоянием душевной сферы становится все воспринимаемое человеком – события, факты, реалии окружающего мира – все осмысливается и переживается им. По замечанию И. М. Семенко, в принадлежащей В. А. Жуковскому романтической формуле «Весь мир в мою теснится грудь...» («Мечты», 1812 г.) «сокрыт импульс для всей последующей русской лирики»².

Представление о внутреннем микрокосме, восходящее к античной натурфилософии, было усвоено романтической эстетикой. Исходя из идеи творческого преобразования действительности, понимает принцип соотношения микрокосма и макрокосма Фр. Баадер: «Когда же я начинаю прислушиваться к своей душе, то глубоко чувствую и сознаю, что мой дух, мое Я творит по собственной воле, что оно составляет образы из увиденного в реальной действительности, но что это увиденное в реальной действительности, чувственные представления не более чем краски на палитре»³. Признание уникальных свойств души приводило к тому, что самоуглубление становилось залогом правильного восприятия прекрасного и, как следствие, – источником художественного творчества. В качестве иллюстрации идеи необходимости интроспекции для постижения красоты приведем высказывание С. П. Шевырева: «...вопрошай чаще душу; короче – знакомься с нею, узнай ее – и тогда увидишь в ее внутреннем святилище богиню красоты без покрыва, в том чистом свете, в каком она не может явиться для чувственных очей смертного»⁴. Метафора «внутреннего святилища» души, в котором пребывает «богиня красоты», придает представлениям о душевном мире сакральный смысл.

¹ Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 42.

² Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 85.

³ Баадер Ф. Из дневников // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 528.

⁴ Шевырев С. П. Разговор о возможности найти единый закон для изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 515.

Термин «микрокосм», используемый для определения внутреннего мира, нуждается в уточнении. Зародившись в античной традиции в учении представителей милетской школы, развиваясь в стоицизме и неоплатонизме, идея микрокосма наиболее полно сформировались в трудах деятелей эпохи Возрождения¹. В отечественной философии понятие «микрокосм» было разработано в русле христианской традиции в трудах о. П. Флоренского. В известной статье «Макрокосм и микрокосм», анализируя представления о человеке, отраженное в трудах античных авторов, языческих письменных памятниках и святоотеческих писаниях, философ приходит к заключению о том, что идея человека-микрокосма является универсальной как для архаической, так и для христианской культуры: «Человек есть сумма Мира, сокращенный конспект его; Мир есть раскрытие Человека, проекция его»².

Современный исследователь христианской антропологии Ю. М. Зенько подвергает критике общие положения статьи Флоренского, утверждая, что идея микрокосма в разных религиозных традициях не однозначна. По мнению автора, в христианстве она вовсе не была преемственна по отношению к языческой модели, а приобрела совершенно новое содержание: «...человек (в христианской традиции. – А. К.) является не "малым миром" внутри большой вселенной, но, наоборот, "великим" внутри "малой" вселенной (поскольку у него, в отличие от всего, что населяет видимый мир, есть еще и невидимое измерение – разумная душа)»³.

Таким образом, термин «микрокосм» получает разное толкование при соотнесении с языческой или христианской парадигмами. В данной работе термин используется как обозначение эгоцентрической модели внутренней вселенной, воплощающейся в лирике Тютчева.

¹ См, например: Пико делла Мирандола Д. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 506–514.

² Флоренский П. А. Макрокосм и микрокосм // Богословские труды. М., 1983. Вып. 24. С. 234.

³ Зенько Ю. М. Человек, как микрокосм [Электронный ресурс] // Электронный словарь по христианской антропологии и психологии / Режим доступа: <http://www.xpa-spb.ru/slov/1-28.html>

Следует отметить, что помимо воплощения модели душевного микрокосма, романтическая поэзия воплощает образ души также в макрокосмическом (например, натурфилософская лирика) и транс-космическом масштабах (религиозная поэзия, так называемая «лирика желаний»¹ и т.п.). Тем самым определяются сферы и пределы душевных устремлений.

Подобные варианты трансцендирования души соотносятся с установками романтического искусства, метафизический пафос которого традиционно определяется как стремление к бесконечному. Прорыв в сферу трансцендентного является сверхзадачей художника, претворяемой в акте творчества. Отсюда концепция поэта-пророка, медиатора между миром здешним и высшим, указующего цель, «к которой должно стремиться человечество»². Через категорию души в романтическом творчестве происходит соприкосновение личного и надличностного: христианские представления о божественном происхождении души делают возможным прорыв к абсолюту, преображающий человеческое существование в бытие.

В то же время отношение романтиков к вопросам веры нельзя признать однозначным. С одной стороны, романтическая установка на оригинальность, преображение обыденности в игровых формах дает импульс к возникновению пародийных вариантов осмысления религиозных текстов и «поэтического кощунства»³. С другой – религиозные мотивы являются неотъемлемой составляющей романтического искусства и нередко соотносятся с пониманием смысла художественного творчества, например, в статьях В. Ф. Одоевского, Д. В. Веневитинова, А. А. Бестужева, А. И. Галича, О. М. Сомова, Н. И. Надеждина и др. В частности, Н. И. Надеждин пишет о «романтизме» средневековой литературы, имеющем религиозное происхождение: озаренная «животворным светом» религии, литература воплощала «одну лишь гармонию

¹ Афанасьева Э. М. Поэтика романтических «желаний» в русской лирике XIX века (к постановке проблемы) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. № 8. С. 119–125.

² Одоевский В. Ф. Из записной книжки // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 178.

³ Живов В. М. Кощунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 13. С. 56–91.

духовную существа человеческого и всячески старалась оглашать ее гармонически»¹.

Несомненно, имеет место родственная связь проблематики романтического искусства с христианскими основами. Ф. З. Канунова и И. А. Айзикова отмечают, что генетическая близость романтизма и религии очевидна уже в философии искусства йенских романтиков: «Высшая ступень религии – это прорыв к надличностному миру. Величие искусства именно в идеальной духовности, несущей на себе отсвет Божественного»². Творчество понимается как вербальное воплощение опыта духовного самосозерцания, «процесс проникновения в тайны души, связанной с Божественным откровением»³.

Следует также отметить, что романтическая эстетика вырабатывает собственные представления о душе, как родственные, так и отличные от религиозных. Один из примеров – философия Ф. В. Й. Шеллинга, ставшая продуктивной в романтическом искусстве (в том числе актуальная и для лирики Тютчева), развивающая натурфилософские идеи диалектики природы как живого организма и мировой души как всеобщего начала, организующего мир в систему. В то же время, следует отметить, что религия и философия в романтическом искусстве существуют не изолировано друг от друга, а образуют единый мировоззренческий комплекс. Нередки также примеры эволюции религиозно-философских взглядов романтиков (ср., например, поздние труды Шеллинга, посвященные философии религии⁴), когда первоначальное ироническое отношения к религии сменяется обретением истинной веры – все это находит воплощение в творчестве.

В качестве одного из частных примеров «духовной эволюции» автора может быть воспринята отмеченная Э. М. Афанасьевой эволюция жанра молитвы в лирике Ф. И. Тютчева, который в раннем стихотворении пародирует фразу из

¹ Надеждин Н. И. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 156.

² Канунова Ф. З., Айзикова И. А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820-1840-е годы). Новосибирск, 2001. С. 4.

³ Там же. С. 15.

⁴ Шеллинг Ф. В. Й. Философия откровения: в 2 т. СПб., 2000.

Великопостной молитвы Ефрема Сирина («Не дай нам духу празднословия», 1820-е гг.), а в финале жизни обращается к переложению Великопостного светильна («Чертог твой, спаситель, я вижу украшен...», 1872 (1873 (?) г.). Эти два текста представляют собой «два полюса в авторской концепции молитвенного слова, между ними поиск духовной опоры в мироздании, пророческие предсказания и исповедальное переосмысление пережитого»¹. В данном случае ранее и позднее обращение к одному и тому же жанру наиболее репрезентативно, так как отражает изменение авторского отношения к вопросам веры. Очевидно, что становление религиозно-философских взглядов поэта на протяжении творческого пути не могло не сказаться на поэтическом воплощении образа души. Находясь в самом ядре лирической системы Тютчева, этот образ становится резонатором происходящих в ней изменений, а его детальное изучение должно способствовать прояснению некоторых важных особенностей организации художественного мира поэта. Как представляется, при воссоздании образа души в лирике Тютчева существенную роль играет вариативность применения эгоцентрической и трансцендентной модели внутреннего мира.

Душевный мир – одна из универсальных категорий художественного творчества, получившая интенсивную разработку в эстетике романтизма. Эгоцентрическая и трансцендентная модели внутреннего мира отражают основные тенденции понимания романтиками сущности души человека.

С одной стороны, душевный мир может представать как микрокосм, сопоставимый по своим масштабам с природной вселенной, становясь единственным средоточием бытия личности. С другой стороны, душа призвана осуществлять связь между здешним и высшим мирами, что выражается, в частности, в мотивах душевных желаний и устремлений. Таким образом, обе

¹ Афанасьева Э. М. Молитвенная лирика Ф. И. Тютчева // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы V всероссийской конференции с международным участием... («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2005. С. 180.

указанные модели, участвуя в процессе художественного миромоделирования, позволяют обогатить внутренний мир и реализовать потребность к духовному совершенствованию личности. Кроме того, образ души находится в тесной связи с религиозно-философскими исканиями русского романтизма, и нередко маркером эволюции мировосприятия романтиков становится вариативность эгоцентрической и трансцендентной модели внутреннего мира в художественном творчестве.

§ 2. Эстетическая модель «мира в душе» в лирике Ф. И. Тютчева 1830-х гг.¹

2.1. Молчание как принцип организации душевного мира в стихотворении «Silentium!»

Стихотворение Ф. И. Тютчева «Silentium!» является образцом воплощения модели внутренней вселенной, что роднит его с эстетическими поисками романтиков. Романтики осознавали сложность поэтической экстерииоризации опыта самоуглубления. Недостаточность вербальных средств для передачи сокровенного душевного опыта порождает мотивы несовершенства слова и «невыразимого». «Невыразимость» становится художественным принципом творчества, осуществляющим связь сущего и должного. Вместе с тем глубоко парадоксальна потенциальная и конечная «выразимость» невыразимого, которая воплощается и чисто формально как «недооформленность» произведения (многоточия, пропуски стихов, строф и т.д.), и вербально – как высказывание о невозможности выражения (ярчайший пример – «Невыразимое» В. А. Жуковского).

¹ В основе концепции параграфа статья: Калашникова А. Л. «Душевный микрокосм» в художественном мире Ф. И. Тютчева: «Silentium!» и «Душа моя, Элизиум теней...» // Вестник Кемеровского государственного университета. 2012. № 1. С. 163–167.

В романтической эстетике в противоборство вступают две разнонаправленные тенденции: затрудненность выражения сталкивается с желанием поэта быть услышанным и понятым, творчески укорениться в мире, преодолевая словесный хаос и претворяя его в гармонию. Подобное противоречие может быть разрешимо только в художественном произведении, где слово перестает быть равным самому себе в обыденном значении, становясь компонентом поэтического метаязыка. В художественном произведении слово «облачается» в ритм, в систему созвучий, включается в композиционные законы – все это делает текст не просто совокупностью лексем, но чем-то большим¹. Эстетическое преобразование слова в литературном произведении преодолевает коммуникативную беспомощность человека, будучи обращено в сферу трансцендентного. В значительной степени указанные особенности применимы к тютчевскому варианту выражения невыразимого в стихотворении «Silentium!».

Масштаб воплощенного в стихотворении образа души неоднократно отмечен исследователями творчества поэта. По справедливому замечанию А. И. Журавлевой, «через все стихотворение проходит метафора – внутренний, духовный мир (во всей нестертой первозданности этого образа). <...> Душа уподоблена миру, вселенной»². Исследовательница также обращает внимание на «скупость» вербальных средств при описании внутреннего мира в «Silentium!»: за каждым тщательно отобранным словом «тянется длинная цепь ассоциаций, вырастающих из контекста всей тютчевской лирики и современной стихотворению и более поздней»³. О внутреннем пространстве души в стихотворении, действительно, говорится немного: он являет себя как «целый мир», где чувства и мечты, «как звезды в ночи», имеет пространственную протяженность («глубина»), в нем есть «ключи», звучит пенье «таинственно-волшебных дум». Тем не менее, при всем немногообразии словесных средств

¹ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999. С. 41.

² Журавлева А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») // Замысел, труд, воплощение. М., 1977. С.187.

³ Там же. С. 188.

образ внутреннего мироздания представляется поистине грандиозным. По-видимому, причиной тому являются не столько вербальные, сколько невербальные способы организации художественного мира стихотворения, заглавной идеей которого является молчание.

В качестве предварительного замечания следует отметить, что специфика представления о слове в стихотворении воссоздается в ситуации рефлексивного монолога о молчании. Очевидно, что сам факт высказывания, эстетически осуществляемый в тексте, противоречит идее молчания как таковой. Антиномия слова и молчания в данном случае подразумевает следующее: словесное воплощение внутреннего мира, его открытие вовне противостоит умолчанию, сохранению души в тайне. Чтобы понять, каким образом разрешается это противоречие в стихотворении, обратимся к анализу соотношения категорий слова и молчания.

К настоящему времени сложилась традиция изучения «Silentium!» в литературоведении. Стихотворение Тютчева нередко осмысливается как поэтическое утверждение романтических принципов. В этой связи, феномен молчания реализует эгоцентрические установки романтиков, противопоставляя внутреннее содержание внешнему миру¹. Б. Я. Бухштаб обнаруживает в «Silentium!» романтическую тему мистического «откровения»: «молчание» трактуется исследователем как путь к «высшему» познанию². Однако еще в 1928 г. Л. В. Пумпянский высказывает предположение, что тема «рокового молчания» в «Silentium!» маркирует переход от догматического романтизма и натурфилософии едва ли не к нигилизму и декадентству³.

Согласно другой точке зрения, идея молчания осознается в контексте рефлексии над поэтическим языком и смыслом творчества в целом. В частности, Л. А. Озеров считает, что «слово, после того как поэт отпылает, переболеет,

¹ Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978. С. 94.

² Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. Л., 1970. С. 34.

³ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. 1803–1928. Л., 1928. С. 34.

кажется ему слабым и бледным отпечатком от недавних чувств и мыслей»¹. Отсюда единственная альтернатива несовершенному слову – молчание. Сходные мысли высказывает И. В. Козлик, отмечающий, что в «Silentium!» выражается «драма художника, верящего в силу и возможность искусства и понимающего, что в условиях растрепанности духа <...> и разобщенности с природным миром <...> созидательная сила творений искусства остается нереализованной, чем творчество как бы обесмысливается»².

Еще один аспект понимания смысла молчания в стихотворении представлен в работе А. И. Журавлевой. Исследовательница рассматривает «Silentium!» как полемичное по отношению к пушкинскому канону, пафос которого есть «противоположная тютчевской мысль о возможности все выразить стихом»³. Иная точка зрения принадлежит Н. В. Королевой, утверждающей отсутствие полемики в стихотворении, носящем, по мнению исследовательницы, не дискуссионный, а убеждающий характер⁴.

Концепция особого «неизрекаемого», «сокровенного» слова в стихотворении отражена в работе Л. А. Ходанен, рассматривающей «Silentium!» в контексте двух традиций: античной (риторика) и христианской (исихазм). С точки зрения автора, эти традиции «представлены не в противостоянии двух апорий, а развиваются в самой динамике монолога как преодоление двойного бытия слова, публичного и сокровенного»⁵.

К схожему пониманию «Silentium!» приходит В. Н. Аношкина-Касаткина, обнаруживающая в стихотворении Тютчева молитвенный смысл. Идею молчания исследовательница интерпретирует в контексте христианских молитвенных практик, в частности, связывает с учением об умной молитве Нила Сорского: «В непосредственном обыденном высказывании трудно выразить духовную глубину,

¹ Озеров Л. А. Поэзия Тютчева. М., 1975. С. 83.

² Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева. Ивано-Франковск, 1997 [Электронный ресурс] // Тютчевiana [сайт]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/kozlik3.html>

³ Журавлева А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!»... С. 186.

⁴ Королева Н. В. Ф. Тютчев «Silentium!» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 147–159.

⁵ Ходанен Л. А. «Мысль изреченная есть ложь...»: мотив молчания и безмолвия в стихотворении Ф. И. Тютчева «Silentium» // Русская словесность. 2004. № 2. С. 11.

и не следует этого делать, так как подлинное самораскрытие может быть лишь молитвенным, сокровенным, обращенным к Богу, а не к другому человеку»¹.

Тем не менее идея о принципах исихазма как о содержательной основе «Silentium!» может быть применена к стихотворению лишь с определенной долей условности, поскольку сама по себе молитва, являющаяся сутью практики исихазма, ее главным средством и содержанием², не проявляет себя ни на мотивном, ни на архитектурном уровнях текста. Отсутствуют и другие сущностные основы практики исихазма, в частности, не выражена идея пути духовного восхождения и преображения человека (в стихотворении «мир в душе твоей» полный «таинственно-волшебных дум» уже существует как некая данность).

«Silentium!» представляет собой нерешенную загадку, обусловленную главным образом парадоксальностью факта воплощения молчания в слове. Вопреки категоричному призыву «Silentium!» («Молчание!») и многочисленным обращениям («молчи!») в финале каждой строфы, вербализация все же осуществляется. Причем словесный поток не останавливается ни на заглавии, ни в пределах первой строфы, которая, логически и семантически приравнена к сентенции. Но далее сентенция разворачивается в лирическое событие, за первой строфой следует и вторая, и третья. В результате может возникнуть впечатление нарочитой словесной избыточности (чему, например, способствует многократное повторение самого слова «молчи»: 4 раза, помимо заглавия). И это при установке на произнесение слов. Конечно, пространное рассуждение о необходимости молчания отнюдь не является показателем поэтической несостоятельности Тютчева, напротив, такая форма, по-видимому, обусловлена художественной необходимостью, реализующей сознательную авторскую интенцию.

Примечательно, что используемые глагольные формы единственного числа повелительного наклонения предполагают наличие слушателя («ты»), к которому

¹ Аношкина В. Н. Православные основы русской литературы XIX в. М., 2011. С. 261.

² Хоружий С. С. К антропологической модели третьего тысячелетия. // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002. С. 117.

обращается субъект лирического высказывания. Традиционный лирический монолог обретает потенциальную диалогичность: не случайно стихотворение нередко воспринимается как полемическое по отношению к подразумеваемому собеседнику. Однако сама возможность полемического обращения опровергается утверждением нецелесообразности диалога:

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?

Мысль изреченная есть ложь...»

(I, 123)

Последний приведенный стих, обретающий статус максимы, задает возможность внутритекстовых смысловых превращений. Все сказанное потенциально может быть воспринято как ложь, включая и саму мысль о ложности изрекаемого слова. Очевидным становится существование глубинного противоречия между словом и молчанием, порождающее многочисленные вопросы о природе словесного высказывания в стихотворении. Что же такое слово: истина или ложь? Почему призыв к молчанию так избыточно многословен?

Как представляется, «слово о молчании» в стихотворении обретает особый статус и значимость по сравнению с его обыденным употреблением. М. Н. Эпштейн в работе «Слово и молчание в русской культуре» выделяет две функции языка: информативную и формативную. Первая из них, присущая человеческому языку, сообщает о мире, вторая же – творит мир, являясь свойством божественного языка. Однако, как отмечает автор, «нельзя отнять у человеческого языка и формативную функцию, которая особенно ясно выступает в "священном языке", на котором человек обращается к Богу и сам как бы уподобляется Богу. Таков язык заклинания и молитвы, цель которых – не сообщать о каких-то явлениях, но вызывать сами явления»¹. В стихотворении

¹ Эпштейн М. Н. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. 2005. № 10. С. 208.

«Silentium!», несомненно, реализуется формативная миротворящая функция языка, поскольку результатом произнесения слова становится сотворение внутреннего мироздания («Есть целый мир в душе твоей...»), организованного по законам вселенной («звезды», «ключи», космическая динамика мира: «Встают и заходят оне...» и т.д.). Однако слово в данном случае оказывается обращенным не вовне, как слово Бога, вызывающее явления из небытия, а вовнутрь, реализуясь в акте творения внутреннего мира. Возможно, именно таким образом объяснима скудность деталей при описании мира внешнего («дневные лучи», «шум») и его связь с разрушительным хаотическим началом («оглушит», «разгонят»), поскольку творящая энергия направлена не на него. В контексте размышлений о ритуальной функции слова обращает на себя внимание форма «Silentium!»: композиционный повтор в финале строф создает суггестивную «заклинательную» форму с рефреном-замком «и молчи!..».

В «Silentium!» в полной мере реализуются творческие потенции слова. Однако все это не только не разрешает, но еще более усугубляет противоречия между категориями молчания и слова, ведь сам по себе акт вербализации душевного мира противостоит идее молчания и запрету на произнесение слов. По-видимому, нарушение собственного «запрета» на словесное воплощение внутреннего мира обусловлено некими непреодолимыми внутренними обстоятельствами. Лингвистике известен факт психологической необходимости выражения душевного переживания посредством слова. Так, А. А. Потебня в работе «Мысль и язык» отмечает следующее: «Человеку врожденно стремление высказывать только что услышанное, освободить себя от волнения, производимого силою, действующею на его душу, в слове передавая эту силу другому и нередко не заботясь о том, будет ли она воспринята разумным существом или нет. Это стремление, особенно в первобытном человеке и ребенке, может граничить с физиологическою необходимостью. Как ребенку и женщине нужно бывает выплакаться, чтоб облегчить свое горе, так необходимо высказаться и от полноты

душевной»¹. Вероятно, именно состояние «переполнения души», характерное для субъекта лирического высказывания в «Silentium!», становится причиной нарушения запрета на раскрытие душевного мира другому («Как сердцу высказать себя?...»).

Однако факт вербализации идеи, на наш взгляд, вовсе не свидетельствует о преодолении категории молчания посредством слова. Как показывает анализ поэтики заглавия, а также композиционных и метрических особенностей стихотворения, именно молчание становится бытийной основой внутреннего мира в стихотворении «Silentium!».

Появление латинского слова в заглавии явилось объектом интереса многих исследователей. Л. А. Озеров осмысляет его как своеобразный «диагноз» на языке «медицинской латыни»². Я. О. Зунделович обнаруживает «нечто от позднеантичного или средневеково-трактатного в самом использовании для стихотворения заголовка «Silentium!»³. А. И. Журавлева высказывает предположение о наличии «аналогии с вечным школьным даже не «учительным», а «учительским» восклицанием – «Тишина!» и связывает с тютчевским «дидактизмом»⁴. Л. А. Ходанен отмечает ассоциативную связь заглавия с «античной традицией звучащего слова, риторики как искусства слова и оформления мысли»⁵. Добавим к приведенным концепциям следующее наблюдение. Латинский язык традиционно относится к группе так называемых «мертвых» языков, то есть тех, которые не функционируют в сфере непосредственной межличностной коммуникации. Таким образом, появление латинского заглавия не только настраивает на обращение к античной традиции, но и становится знаком своеобразного коммуникативного вакуума. К тому же, согласно формативной функции языка, реализованной в стихотворении, заглавие

¹ Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Слово и миф. М., 1980. С. 129.

² Озеров Л. А. Поэзия Тютчева. С. 83.

³ Цит. по: Журавлева А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!»... С. 183.

⁴ Там же. С. 183–184.

⁵ Ходанен Л. А. «Мысль изреченная есть ложь...» ... С. 6.

«Silentium!» ценностно организует художественное целое: молчание призывается в мир и начинает существовать в нем, являясь при этом его смысловой доминантой. Значение становится онтологией: слово превращается в молчание.

Говоря о композиции стихотворения, нельзя не отметить важное значение повторов. Слово «молчи», с которого начинается первая строфа, появляется в дальнейшем в финале каждой строфы, ограничивая словесную массу и формально, и содержательно. Таким образом, создается композиционное кольцо, усиленное неоднократным повторением. При этом в качестве композиционного элемента нельзя не учитывать заглавие («Silentium!») надстраивающее над текстом дополнительную «ступень безмолвия». В результате словесный материал оказывается в сложной многоуровневой системе обособленных, но связанных друг с другом элементов, замкнутых кругов молчания. Композиционные особенности обнаруживают общую тенденцию в «Silentium!»: молчание довлеет над словом и подчиняет его себе.

Наиболее яркая иллюстрация этой тенденции – необычная метрика стихотворения. Три стиха, включенные в традиционный четырехстопный ямб, имеют ритмику амфибрахия: «Встают и заходят оне / Безмолвно как звезды в ночи...» и «Дневные разгонят лучи...». Существующие варианты прочтения этих стихов с разной постановкой ударения дают основания для возникновения нескольких исследовательских концепций. В частности, указываются следующие варианты: стихотворение написано четырехстопным ямбом с использованием «старинных» ударений, составляющих «специфически тютчевскую выразительность», в 4, 5 и 17 стихах (В. Н. Аношкина-Касаткина (I, 380 – 381)); четырехстопным ямбом, переходящим в 4, 5 и 17 стихах в амфибрахий (Б. Я. Бухштаб, А. И. Журавлева) или в 3-иктный дольник (Ф. Федоров¹). Особая точка зрения принадлежит Н. В. Королевой, которая объясняет ритмические

¹ Федоров Ф. «Весенние песни» Уланда как текст [Электронный ресурс] // University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies [Сайт]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/12/fedorov12.shtml>

изменения согласно принципу «трехударности», составляющему, по ее мнению, основу метрического строя стихотворения.

Мы склоняемся к первой точке зрения, поскольку отклонения от традиционных размеров в лирике Тютчева имеют все же более регулярный характер (например, «Весеннее успокоение»), в данном случае затронуты лишь три стиха, которые, к тому же в других вариантах сохраняют ритмику ямба (ср.: «Встают и кроются оне / Как звезды мирные в ночи», «И всходят и зайдут оне / Как звезды ясные в ночи»; «Их заглушит наружный шум / Дневные ослепят лучи»). Акцентологические нарушения, возникающие в этом случае («заходят», «звезды», «разгонят»), с одной стороны, имеют прецеденты в предшествующей поэтической традиции (ср., например, пушкинское «Погасло дневное светило...»), с другой стороны, связаны с содержательными аспектами художественного целого. В данном случае присвоение слову несвойственного ему ударения представляет собой вариант его поэтической трансформации.

М. М. Бахтин отмечает наличие специфической функции языка в поэзии: «Громадная работа художника над словом имеет конечную цель его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого»¹. В «Silentium!» преодоление словесного материала, «языка в его лингвистической определенности» обретает предельно острый характер, поскольку содержанием стихотворения является категория молчания. Осуществление эстетического объекта в «Silentium!» есть преодоление слова, при этом формальное выражение полностью соответствует художественному заданию: слово заключается в

¹ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 49.

композиционные рамки («и молчи»), метрика присваивает словам несвойственные им ударения – материал подвергается обработке, преобразованию в процессе творческого акта. Таким образом, слово преодолевается и превращается в молчание, которое всецело завладевает художественным миром «Silentium!» и бытийствует в нем.

В заключение сошлемся на философию молчания, обоснованную В. В. Библихиным: «Согласие мира говорит голосом тишины. Его знак – невынужденное и ненарушенное молчание. Единственный всечеловеческий язык говорит своим молчанием»¹. Молчание вещает о гармонии, единстве и целостности мира. В «Silentium!» оно абсолютно: мир души погружен в молчание и окружен им, что есть залог сохранения его единства и целостности. В этом смысле семантика стиха «Есть *целый мир* в душе твоей» обретает дополнительные семантические акценты в зависимости от переноса смыслового ударения на слово «мир» или «целый». Помимо прочего, показателен единственный «звучащий» образ (пенье «таинственно-волшебных дум»), внесловесная природа которого не нарушает согласной тишины внутреннего мироздания. Молчание в стихотворении становится принципом организации внутреннего мира, на котором основывается его гармоничное существование.

2.2. Образ внутреннего мира в стихотворении

«Душа моя, Элизиум теней...»

В творчестве романтиков культивируются оригинальные способы воплощения внутреннего мира, связанные с представлением о душе как о микрокосме. Один из наиболее продуктивных художественных приемов, дающий возможность творческого прорыва за пределы обыденности, – сакрализация и мифологизация внутреннего пространства. Так, например, возникает образ «рая в душе» В. А.

¹ Библихин В. В. Язык философии. М., 1993. С. 49.

Жуковского («Стихи, сочиненные в день моего рождения», 1803 г.¹), образ души-храма в лирике М. Ю. Лермонтова («Как дух отчаянья и зла», 1831 г.²), и т. д. Одним из ярких примеров воплощения этой тенденции является стихотворение Ф. И. Тютчева «Душа моя, Элизиум теней...». Интроспективное углубление в душевное пространство рождает в данном случае совершенно уникальный образ внутреннего бытия.

Антиномическое разделение внутреннего и внешнего миров, а также тема безмолвия свидетельствуют о сходстве стихотворений «Душа моя, Элизиум теней...» и «Silentium!». Сопоставление образов внутреннего мира в этих текстах является общим местом многочисленных исследований творчества поэта. Показательна точка зрения Л. В. Пумпянского, воспринявшего «Silentium!» и «Душа моя, Элизиум теней...» в качестве характерных тютчевских «дублетов»³. Однако в стихотворении «Душа моя, Элизиум теней...» речь идет не просто об обособлении внутреннего мира, а о совершенно новом уровне изоляции – происходит перемещение мира души в иную пространственно-временную сферу. В данном случае актуализируются значения Элизиума как потустороннего («по ту сторону») мира и его принадлежность «идеальному» прошлому.

Согласно мифологическим представлениям, Элизиум (Елисейские поля) – место обитания блаженных душ в загробном мире, где царит вечная весна (вечный день), веет Зефир и т. д.⁴. Местоположение Элизиума точно не указывается. Чаще всего он помещается на краю вселенной (у Гомера) или же связывается с представлениями об «островах блаженных», где наслаждаются бессмертием Ахилл и другие герои⁵. У Гесиода именно туда переселяется после

¹ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. М., 1999. С. 58.

² Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л., 1989. С. 233.

³ Пумпянский Л. В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 34.

⁴ Ср. описание Елисейских полей у Гомера: «Ты за пределы земли, на поля Елисейские будешь / Послан богами – туда, где живет Радамант златовласый / Где пробегают светло беспечальные дни человека, / Где ни метелей, ни ливней, ни хладов зимы не бывает; / Где сладкошумно летающий веет Зефир, Океаном / С легкой прохладой туда посылаемый людям блаженным» (Цит. по: Гомер. Одиссея. М., 2000. С. 48.).

⁵ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. М.: Адепт, 2002. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)

смерти «славных героев божественный род»¹. По Пиндару, достичь Островов Блаженных могут лишь те, «...кто трижды / Пребыв на земле и под землей / Сохранили душу свою чистой от всякой скверны / Дорогою Зевса шествуют в твердыню Крона»².

В русской поэтической традиции первой трети XIX в. образ Элизиума оказывается наиболее частотным в жанре дружеского послания, где разрабатывается комплекс основных значений, получивших впоследствии развитие в лирике XIX – XX в. Е. А. Четвертных, анализируя образ Элизиума в поэзии К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига и др., говорит о возникновении своеобразного «элизийского сверхтекста», имеющего инвариантную основу: Элизиум понимается как «рай для поэтов», в котором они продолжают жить так, как прежде жили на земле. Исследовательница также отмечает универсальное семантическое наполнение образа Элизиума как пространства памяти: «Элизиум постепенно начинает восприниматься не как определенное место (пусть и в мифическом пространстве), но как метафора памяти...»³. Образ Элизиума в русской поэзии соотносится с двумя рядами значений. С одной стороны, он предстает как место потустороннего бытия блаженных душ, с другой – как сфера памяти. Абсолютизация идеи памяти создает возможность творческого преодоления смерти.

В стихотворении Тютчева возникает мотив «памяти души», значимый в художественном мире поэта. При этом душа становится своего рода хранителем и вместилищем всех ценностно-значимых для лирического героя категорий бытия. Приведем некоторые цитаты: «К протекшему душою улетал / И Радость пел – пока о вас мечтал» («Друзьям. При посылке “Песни радости” из Шиллера», 1823–1824 гг. (I, 44)); «Минувшее повеяло мне в душу – / Былые сны, потухшие виденья, / Мучительно-отрадны встают!» («Кораблекрушение» Из Гейне, апрель

¹ Гесиод. Труды и дни // Гесиод. Полное собрание текстов. М., 2001. С. 56

² Пиндар. Олимпийские песни // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 17.

³ Четвертных Е. А. Элизийский текст в системе локальных сверхтекстов // Известия уральского государственного университета. Сер. 2.: Гуманитарные науки. 2010. Т. 72. № 1. С. 22.

1827 – 1830 г. (I, 91)); «Но для души еще страшней / Следить, как вымирают в ней / Все лучшие воспоминанья...» («Как ни тяжел последний час...», 14 октября 1867 года (II, 184)); «С тех пор воспоминанье это / В душе моей согрето / Так благодатно и так мило – / В теченье стольких лет не изменив жило...» («17-ое апреля 1818 г.», 17 апреля 1873 г. (II, 256)). Идея душевной памяти получила своеобразное отражение в систематической поэтической фиксации памятных дат. Значительное место в лирическом наследии Тютчева отводится стихотворениям, посвященным памяти умерших, например, «Памяти В. А. Жуковского» (II, 55 – 56), «МЕМЕНТО» (II, 102), «19-ое ФЕВРАЛЯ 1864» (II, 126), «Великий день Карамзина...» (II, 166 – 167), «Памяти Е. П. Ковалевского» (II, 192) и др.

В тютчевском стихотворении Элизиум становится сферой, сохраняющей существование теней (душ), оберегающей от воздействия внешнего мира, соприкосновение с которым, по-видимому, потенциально опасно для душевной сущности. По сравнению с внутренним пространством, внешний мир обладает рядом деструктивных свойств, на что указывает способ его наименования («година буйная»). Очевидно, что «буйная година» противопоставлена «Элизиуму теней» как сиюминутное вечному, имманентное трансцендентному. Принадлежность «внешнего» мира настоящему зафиксирована в конкретизации «сей години», «сей толпою». Настоящее время в стихотворении мыслится как область хаотического, Элизиум в душе становится символом идеального прошлого, ориентированного на античные представления о движении времени. В сочинении Гесиода «Труды и дни» описывается последовательная смена человеческих поколений: первыми были созданы люди из золота, не знавшие горя, трудов и старости, за ними последовали поколения людей из серебра, меди, «славных героев» и, наконец, пятое поколение «железных людей», о котором говорится следующее:

Если бы мог я не жить с поколением пятого века!
Раньше его умереть я хотел бы иль позже родиться.
Землю теперь населяют железные люди. Не будет

Им передышки ни ночью, ни днем от труда и от горя,
И от несчастий. Заботы тяжелые боги дадут им¹.

Очевидна переключка образов «железного века» у Гесиода и «буйной години» в стихотворении Тютчева. В то же время следует отметить, что если патетическое восклицание у Гесиода представляет собой лишь вербализацию неосуществимого желания («Если бы мог...»), то в стихотворении Тютчева возможность «не жить» в современном мире действительно найдена. Воссоздание в душе идеального мира, над которым не властно время, как бы позволяет лирическому «я» приобщиться к «золотому веку», времени героев, местом посмертного пребывания которых как раз и является Элизиум (Елисейские поля).

Немаловажной особенностью воплощения образа внешнего мира является также его «отрицательная» заданность: душа отрицает себя как часть этого мира («не причастных»), отделяется от него и одновременно посредством негации аннулируются мыслительные и чувственные категории мира (помыслы, радость, горе). Последовательное отрицание – это и отречение души от мира, и упразднение его сущностных свойств. «Внешний» мир теряет свои онтологические ресурсы и фактически перестает быть миром в полном смысле слова. В частности, он лишается пространственного измерения. От него остается лишь время, которое в стихотворении понимается как хаотическая и уничтожающая бытие сила. В противоположность «внешнему», внутренний мир организован как пространственно-временное целое, концентрируя в себе ценности единства, постоянства, гармонии и красоты. Совершенный мир, найденный в собственной душе, воплощает романтические представления о возможности созерцания красоты и гармонии. Ситуация погружения во внутренний мир в данном случае может быть с большой точностью определена терминологией С. Л. Франка, который говорит о возможности «трансцендирования во-внутрь», как об одной из значимых потенций душевного

¹ Гесиод. Труды и дни ... С. 56.

бытия: «"Душа" не только *в себе самой* (курсив в оригинале. – А. К.), в своей собственной стихии, т.е. в своей субъективности безгранична и потенциально бесконечна, но ее бесконечность вместе с тем такова, что в своем глубинном слое душа, как бы выходя за пределы самой себя, соприкасается с чем-то иным, чем она сама, или что это «иное» проникает в нее и тем открывает себя ей. *В этом и заключается трансцендирование во-внутрь*» (курсив в оригинале. – А. К.)¹.

Трансцендентные потенции образа души в стихотворении «Душа моя, Элизиум теней...», предполагающие возможность выхода за пределы обыденного, отмечена исследователями творчества Тютчева. В частности, А. В. Чичерин, обращая внимание на интересную стилевую особенность стихотворения – полное отсутствие глаголов, говорит следующее: «глубокий лиризм этих обезглавленных и отрешенных строк в их особенной способности уводить каждого в недра его души, в ее внутренние святыни»². Отсутствие глаголов предполагает отсутствие действий, направленных вовне. Внешнее бездействие в духовных практиках (медитация, молитва и пр.) всегда знаменует активизацию внутренней жизни. Медитативный фон стихотворения моделирует движение от внешнего к внутреннему, отрешает от мирского в пользу духовного. Это свойство стихотворения было отмечено еще современниками поэта. Так, Н. А. Некрасов пишет: «Чрезвычайно нравится нам у г. Ф. Т., между прочим, следующее стихотворение, странное по содержанию, но производящее на читателя неотразимое впечатление, в котором он долго не может дать себе отчета» (далее – полное цитирование)³. Формула «Душа моя, Элизиум теней» не подлежит окончательной расшифровке, как невозможно окончательно постичь смысл жизни и смерти, сущность Бога. Душа непостижима, но она должна быть непрерывно познаваема, только в этом случае возможно движение к духовному совершенству. Стихотворение Тютчева вовлекает в бесконечный поиск смысла, определения души, познания Божественной сущности.

¹ Франк С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии. М., 1990. С. 163.

² Чичерин А. В. Стиль лирики Тютчева // Контекст–1974. М., 1975. С. 284.

³ Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты ... С. 218

Специфика воплощения душевного микрокосма в лирике Ф. И. Тютчева соотносится с особенностями романтической эстетики, но в то же время имеет ряд характерных черт, отражающих особенности художественного мира поэта.

Идея «невыразимого» в «Silentium!» обретает оригинальное воплощение как призыв к молчанию, погружению вглубь душевного мира и отказу от взаимодействия с внешним миром. Мотив молчания охватывает все уровни художественного целого: проявляется в выборе и организации словесного материала, а также в плане содержания и композиционных особенностях стихотворения. При этом словесное воплощение не противоречит идее молчания как таковой. По законам художественного целого молчание довлеет над словом и преодолевает его «лингвистическую определенность».

Другой вариант универсализации внутреннего пространства возникает в стихотворении «Душа моя, Элизиум теней...», в котором воплощается образ внутреннего Элизиума как уникальной и недостижимой пространственно-временной сферы.

Оба стихотворения – варианты создания внутренней вселенной, воплощение образа душевного микрокосма, отделенного от разрушительного воздействия извне. В первом случае охранительную роль играет молчание – способ изоляции и гармонизации душевного пространства. Во втором – мифологизация мира души создает пространственно-временной барьер между внутренним и внешним, прошлым и настоящим. Воссоздание модели «мира в душе», близкого романтической эстетике, утверждает уникальные микрокосмические свойства внутреннего бытия и дает возможность отрешиться от внешнего мира и сохранить душевное пространство в целостности.

Между тем, модель внутреннего бытия души воплощена всего в двух (хотя и фундаментальных) стихотворениях Ф. И. Тютчева. Вариант абсолютного

обособления душевного пространства осмысляется как достигнутое совершенство. Однако эгоцентрическая модель внутреннего мира статична и упраздняет такие важные элементы жизни души как движение, изменение и эмпатия, подразумевающие взаимодействие с миром и (или) другой душой. Образ «мира в душе» оказывается непродуктивным для дальнейшего творчества Тютчева. В результате, в эта модель преодолевается и осуществляется поиск других форм выражения внутреннего мира.

ГЛАВА 2

ОБРАЗ ДУШИ В ПРОСТРАНСТВЕ ВСЕЛЕННОЙ

§ 1. Понятие о душе в романтической натурфилософии

Натурфилософские идеи во многом определили особенность художественного мира Ф. И. Тютчева, что было отмечено уже современниками писателя. В статье «Русские второстепенные поэты», опубликованной в «Современнике» в 1850 г., Н. А. Некрасов отмечал «главное достоинство стихотворений г. Ф. Т. <...> в живом, грациозном, пластически-верном изображении природы»¹. Об особом чувстве природы, присущем Тютчеву, писал также И. С. Тургенев². В критической литературе конца XIX – начала XX вв. взгляды поэта, с одной стороны, воспринимались как эталон «поэтического воззрения на природу»³, с другой – утверждалась пантеистическая концепция его творчества⁴. В тютчевоведении XX–XXI вв. намечается тенденция к постепенному изменению взгляда на философскую парадигму, определяющую творческое наследие поэта. В советском литературоведении в течение продолжительного времени господствовала мысль о непосредственной связи поэзии Тютчева с философией Ф. В. Й. Шеллинга. Вслед за Л. И. Пумпянским, поэзию Тютчева называют «шеллингианской» Н. Я. Берковский⁵, Б. Я. Бухштаб⁶, В. В. Гиппиус⁷, В. Сечкарев⁸ и др. К. В. Пигарев, ссылаясь на автора французской монографии о Тютчеве Д. Н. Стремоухова, отмечает, что влияние философии Шеллинга на поэзию Тютчева было опосредованным: «...те мотивы и образы его лирики, которые обычно рассматриваются как «шеллингианские», являлись *более или*

¹ Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты ... С. 205.

² Тургенев И. С. Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева ... С. 166

³ Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева ... С. 107.

⁴ Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 199–200.

⁵ Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 171.

⁶ Бухштаб Б. Я. Тютчев ... С. 32.

⁷ Гиппиус В. В. Ф. И. Тютчев // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., Л., 1966. С. 204.

⁸ Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 209.

менее общими (курсив в оригинале. – А. К.) мотивами и образами предромантической и романтической поэзии»¹. Исследователи последних десятилетий нередко ставят под сомнение степень влияния шеллингианской философии на формирование художественного мира Тютчева. В частности, В. Н. Топоров указывает, что многие стихотворения поэта содержат «не-шеллингианское», «транс-шеллингианское» и «анти-шеллингианское» начало, а шеллингианские образы составляют лишь часть «более общего и глубже лежащего «мифопоэтического» комплекса»². С точки зрения Б. Н. Тарасова, роль «ведущего вдохновителя» принадлежит не Шеллингу, а Паскалю, труды которого наложили отпечаток на мировоззрение поэта³.

Как видно, в литературоведении на сегодняшний день нет общего мнения о философских предпосылках формирования художественной эстетики Ф. И. Тютчева. В то же время нельзя отрицать влияния романтических натурфилософских идей на творчество поэта 1820–1830 гг. Это связано, прежде всего, с принципом всеобщей одухотворенности, который особым образом выстраивает соотношение надличного и личного начал, когда актуализируется проблема взаимодействия «частной души» (души отдельного человека) и «мировой души».

В. М. Жирмунский определяет отношение романтиков к природе как «мистическое чувство», обнаруживающее во всем конечном бесконечное. Созерцание природы было исполнено сознанием ее таинственного сакрального смысла: «Весь мир прекрасен и божествен, и потому все в мире прекрасно и божественно; каждая мелочь жизни, каждая индивидуальность получает высшее оправдание, высшее значение»⁴. Таким образом, природа уже не просто олицетворяется, она – обожествляется.

¹ Там же. С. 210

² Цит. по: Тарасов Б. Н. Земное и небесное в творчестве Ф. И. Тютчева (Антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии Блеза Паскаля) // Ф. И. Тютчев и православие. М., 2005. С. 10.

³ Там же. С. 12–13.

⁴ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 25

Подобное отношение к материальному миру обусловлено представлениями о наличии идеала, блаженного мира идей. Все существующее выступает как знак идеального мира: подлинное содержание предметов скрыто, но человек способен сквозь вещественный облик прозревать истину и красоту божественного замысла. Такая концепция бытия, составляющая основу романтического двоемирия¹, является общей для всех представителей этого направления. Приведем примеры, характерные для эстетики романтизма:

«Один из языков, на котором извечно изъясняется сам всевышний, живая, бесконечная природа, возносит нас через широкие воздушные просторы непосредственно к божеству»².

«Красоты природы пленяют нас не тем, что они дают нашим чувствам, но тем невидимым, что возбуждают в душе и что ей темно напоминает о жизни и о том, что далее жизни»³.

Несмотря на то, что первое высказывание принадлежит В. Г. Вакенродеру, а второе – В. А. Жуковскому, они произрастают из одного источника и воплощают схожие идеи: для романтиков приобщение к природе дает возможность прорыва в сферу трансцендента и приобщения к божественному миру.

Поскольку природа не воспринимается безотносительно человеческого начала, а человек в свою очередь осознает родство с природной вселенной, предмет осмысления романтической антропологии и натурфилософии по большому счету совпадает. Указанная взаимосвязь отразилась на способе эстетического воплощения образов человека и природы. К. В. Пигарев, анализируя пейзажную лирику Ф. И. Тютчева, пишет о том, что прием привлечения «образов природы для сравнения с различными моментами жизни человека», имеющий древнее происхождение, наиболее последовательное воплощение получил в предромантической и романтической поэзии, «что было

¹ Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 110.

² Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 68.

³ Жуковский В. А. Дневники // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 13. 2004. С. 182.

связано с тем “открытием” природы как «зеркала души», которое являлось одной из особенностей европейской, в том числе и русской, литературы конца XVIII – начала XIX века»¹.

Однако не только природа являлась «зеркалом души», но и душа воспринималась как специфический «орган» познания мира. Одной из характерных черт философии природы конца XVIII – начала XIX вв. было органичное включение человеческого начала в общий мировой процесс развития. А. Ф. Лосев и М. А. Тахо-Годи, прослеживая различные модели восприятия природы (от античной до модернистской), отмечают характерную для романтической натурфилософии нейтрализацию противопоставления природного и человеческого: «Вместе с тем падал и дуализм природы и духа, которые теперь уже не противостояли друг другу, но тоже представляли собою их синтез и такое живое целое, в котором уже трудно было различать тело и душу, организм и дух, неодушевленное и одушевленное, человеческое “я” и нечеловеческое “не-я”»².

Обратимся к особенностям романтической натурфилософии, которая прежде всего была представлена в европейской традиции. Свообразным результатом разработки представлений об органической взаимосвязи природного и человеческого становится философия Ф. В. Й. Шеллинга, по праву считающегося основателем романтической философии природы. В основе его учения лежит понимание природы и всего мироздания как целостного организма, все части которого находятся в непрерывном движении и претерпевают последовательное развитие. Осознание непрекращающегося движения и развития как непрерывных условий жизни этого организма предполагает, однако, необходимость объяснения их причины и цели. Именно этому посвящена программная натурфилософская работа Шеллинга «О мировой душе» (1797). Объяснение первопричины всеобщего движения видится философу в существовании некоего общего начала,

¹ Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 215.

² Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы (природа и ее стилевые функции у Р. Роллана) [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. Режим доступа: <http://losevaf.narod.ru/rollan.htm>

служащего творческим импульсом для динамических процессов в природе¹. Первопричину природного бытия Шеллинг обнаруживает в противоборстве двух сил, одновременно действующих в мире: положительной, постоянно возбуждающей и поддерживающей движение, и отрицательной, которая непрерывно ограничивает воздействие первой и возвращает всеобщее движение к его источнику, «обе эти борющиеся силы, представляемые одновременно в единстве и в борьбе, ведут к идее организующего начала, формирующего мир в систему»².

Однако обнаружение этого общего принципа жизни представляет некоторую сложность, «поскольку это начало есть повсюду, его нет нигде, и, поскольку оно есть все, оно не может быть ничем определенным или особенным; именно поэтому в языке для него по существу нет обозначения – идею его древняя философия (к ней, завершив свой круговорот, постепенно возвращается наша) передала нам лишь в поэтических образах»³. В данном контексте не случайно возникает отсылка к трудам античных философов. Как известно, понятие о «мировой душе» впервые было сформулировано Платоном в «Тимее»⁴.

Понятие «мировая душа» связывает воедино все уровни природного мира и объединяет их с человеческим. Согласно «органической» теории, во взаимодействие вступают не только материальная основа природы и человека (предметный мир, телесность), но и духовная сущность («мировая душа», душа человека). В «Системе трансцендентального идеализма» (1800 г.) принцип взаимосвязи и взаимообусловленности объективного материального мира («природы») и субъективного («интеллигенции» или «я») окончательно оформляется и соотносится с идеей развития: «Высшую свою цель – стать самой себе объектом – природа достигает только посредством высшей и последней рефлексии, которая есть не что иное, как человек, <...> посредством которого

¹ Шеллинг Й. Ф. В. О мировой душе // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 89.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Платон. Тимей // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 3. Ч. 1. СПб, 2007. С. 516–518.

природа впервые полностью возвращается в саму себя, вследствие чего обнаруживается с очевидностью, что она изначально тождественна тому, что постигается в нас как разумное и сознательное»¹. Таким образом, развитие мироздания идет по пути эволюции бессознательных природных форм к сознательному началу.

Идея всеобщей связи, взаимообусловленности природы и сознания получила оригинальное воплощение в трудах другого теоретика натурфилософии – Й. Герреса. В качестве двух априорных первоначал бытия у Герреса выступают Природа и Ум (или дух). Ум является позитивным, творческим началом, природа – негативным, пластичным. Все сущее оформляется в их взаимодействии: «Во взаимодействии продуктивной и эдуктивной деятельности Ума и Природы Ум Природы конструирует себя для своего бытия, и в качестве результата антагонизма выступает либо дух со всеми его силами и способностями, либо природа со всеми ее обликами и силами»². Ум и Природа соответственно организуют внутренний и внешний миры, связывающие и ограничивающие друг друга. Душа же, с точки зрения Герреса, – продукт взаимодействия духа (Ума) и Природы: «Организм духа преломляется в организме Природы, и с точек отражения берет начало способность чувствования со всей ее волшебной игрою красок. Дух в соединении со способностью чувствования есть душа»³. Человек в этой системе занимает промежуточное положение. Находясь на границе двух миров, он сообщается с обоими и соединяет их: «Так Природа конструирует себя посредством Ума как универсум, а Ум – посредством Природы как душу; обе сферы проникают друг друга в человеке. В нем неорганическая природа отделяется от органической, и первая изливается во вторую; мир идей отделяется от мира чувств, и первый отсвечивает во второй»⁴.

¹ Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 233–234.

² Геррес Й. Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. М., 1986. С. 64.

³ Там же. С. 66.

⁴ Там же. С. 69.

В натурфилософской концепции вселенной человеческая душа оказывается родственна мировой душе и, следовательно, причастна к тайне мироздания. Натурфилософское понимание душевной сущности оказалось продуктивным в романтической эстетике, для которой образ внутреннего мира стал одним из важнейших.

Примечательно, что для романтиков связь натурфилософии и эстетики не носила чисто умозрительного характера. Теоретические идеи получали непосредственное творческое воплощение. Так, учение Шеллинга преобразует опыт эстетического переживания жизни в систему, но в то же время, не делает его отвлеченным от художественной практики. По замечанию А. В. Михайлова, «натурфилософия предполагает естественный переход от естественнонаучных данных к уровню поэтической мифологии»¹. Философия природы того времени, формируясь согласно требованиям нового мировоззрения, представляла собой уникальное явление, синтезирующее науку, искусство, мифологию, эзотерическое знание в единой философской системе. Натурфилософы свободно пользовались достижениями современного естествознания, подкрепляя их сведениями из области астрологии, мифологии, алхимии, магии и пр. Научной строгости придавалось философское обобщение, эмпирический опыт получал метафизическое обоснование, терминология нередко носила символический характер, натурфилософские описания содержали множество по-настоящему художественных образов, а художественное творчество питалось натурфилософскими идеями. Философия, естествознание и искусство слились воедино, наука заговорила на языке поэзии. Многие представители романтического направления соединяли в себе способность к творчеству, занятиям философией, интерес к физическим опытам и пр.

В 1807 г. Шеллингом написан трактат «Об отношении изобразительных искусств к природе», в котором философ формулирует непосредственную связь природы, искусства и человеческой души. Согласно мысли Шеллинга, искусство

¹ Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М., 1986. С. 37.

«служит действенной связью между душой и природой и может быть постигнуто лишь в живом средоточии обеих»¹. Природа в свою очередь понимается не как «мертвый агрегат неопределенного числа предметов», или пространство, в котором помещаются вещи, или «почва, обеспечивающая питание и существование», а как «священная, вечно созидающая исконная сила мира, которая порождает из себя самой и действительно созидает вещи»². Главной задачей искусства философом видится не «подражание» природе, означающее лишь слепое копирование формы, но усвоение ее внутреннего содержания, бессознательной идеи, разумной духовности, которая должна овладеть художником и стать импульсом к творческому выражению: «Художник должен в самом деле уподобляться тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей, говорит посредством формы и образа, пользуясь ими только как символами; и лишь в той мере, в какой художнику удастся отразить этот дух в живом подражании, он и сам создает нечто подлинное»³. Тот факт, что в цитируемой работе Шеллинг применяет принципы художественного освоения природы к изобразительным искусствам, представляется не случайным. Эпоха романтизма отмечена интенсивным развитием пейзажной живописи, в качестве характерной черты которой можно указать ее натурфилософское направление. Известные в Германии художники-пейзажисты первых десятилетий XIX в. К. Д. Фридрих, К. Г. Карус были носителями шеллингианских идей и теоретиками искусства. «Девять писем о пейзажной живописи» К. Г. Каруса легли в основу немецкой романтической живописной школы. В его работах чрезвычайно важным становится понятие символа, так как в романтическом пейзаже вещь по большому счету утрачивает значение вещественности и становится знаком (символом), прообразом трансцендента. На полотне сквозь предметы как бы просвечивает их истинная сущность. Характерно, что такой подход присущ

¹ Шеллинг Ф. В. Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. В. И. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 53.

² Там же. С. 54.

³ Там же. С. 61.

художнику-романтику не только в отношении живописного изображения, но и существующих реалий окружающего мира. Так, в работе «Символика человеческого облика» он пишет следующее: «В высшем смысле стремимся мы теперь собственно к тому, чтобы учиться понимать мир в целом в качестве символа высшей и вечной божественной мистерии и постигать человека в качестве символа божественной идеи Души»¹. Подобное состояние провидения «божественной мистерии» является конечной целью всей романтической натурфилософии, в которой мир понимается как «органическая иерархия перерастающих друг в друга уровней-слоев, исчерпывающих все содержание бытия и его истории»². При этом мир видимых вещей представляет собой первый, наиболее доступный для восприятия слой, за которым, как за ширмой, скрывается подлинная сущность вселенной, «мировая душа».

Романтические представления о природе непосредственным образом относятся не только к живописи, но к другим видам искусств, и не в последнюю очередь, к поэзии, в которой природа становится предметом поэтического изображения. П. Н. Толстогузов, характеризуя специфическую «живописность» романтической поэзии, объединяет понятия «чистая лирика» и «пейзажная лирика» и отмечает, что «само понятие «пейзажная лирика» стало возможным лишь в ту эпоху, когда пейзаж среди других жанров живописи стал наиболее последовательно выражать идею чистого искусства <...> до романтиков само явление лирического пейзажа как самостоятельного жанра было невозможным»³.

Следовательно, применение натурфилософских принципов и в живописи, и в лирическом пейзаже служит одной цели. Романтическая концепция искусства возвышает статус поэта, приравнивая его к пророку, переживающему опыт богообщения. Приведем характерное высказывание Новалиса: «Это дар летописца природы, провидца времен, который, будучи близко знаком с

¹ Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII – XIX вв. М., 1999. С. 718.

² Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М., 1986. С. 37.

³ Толстогузов П. Н. Живопись: «Покров, накинутый над бездной» // Толстогузов П. Н. Лирика Ф. И. Тютчева: Поэтика жанра. М., 2003. С. 251.

летописью природы и знаком с миром, этим возвышенным местом действия естественной истории, воспринимает ее знамения и возвещает о них, пророчествуя»¹. Поэзия обретает подлинную значимость только тогда, когда душа поэта входит в согласие с душой мира.

Натурфилософская проблематика поднимает целый ряд онтологических проблем: о сущности и тайнах природы, о способах ее познания, о месте человека в пределах разумной вселенной и т.д. Существующая божественная природа вмещает уникальное – человеческую жизнь – и потому уже не воспринимается как данность, но как непосредственно затрагивающее каждого обстоятельство, становится фактом духовного опыта личности. В результате, все, что ни есть в мире обретает с человеком родственную связь, а сам человек способен воспринять духовное начало в природе через субъективное «я». Возможность надличностного диалога с миром открывает путь к сфере идеала, божественной вселенной.

Разумеется, в отношении натурфилософской лирики Тютчева речь не идет о прямом заимствовании готовых философских идей – все они подвергаются поэтическому переосмыслению, существенным образом трансформируются согласно принципам организации художественного мира. Поскольку современное тютчевоведение не располагает достаточным материалом, свидетельствующим об отношении самого поэта к философии Шеллинга, невозможно однозначно решить вопрос о степени воздействия идей немецкого философа на лирическое наследие поэта. Однако нельзя не учитывать и того, что 1820-е гг. в жизни Тютчева – время формирования творческого метода – проходят в Германии, где на тот момент натурфилософские идеи оставались более чем актуальными. Так, в лирике Тютчева находят отражение представления о «душе» природы, с которой может взаимодействовать душа человека, осуществляется своеобразный прорыв внутреннего мира в пространство вселенной, воплощена потребность лирического субъекта прозреть тайну мира и т.д. В ранней лирике поэта творческая реализация

¹ Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., [б. г.]. С. 186.

натурфилософских принципов открывает возможность гармоничного существования в согласии с природой. В качестве своеобразного эталона воспринимается образ Гете, поэта-предшественника, которому, по мнению Тютчева, удалось претворить идеал в жизнь («На древе человечества высоком...», начало 1830-х гг. (I, 149)). Однако в тютчевской лирике нет ни одного сходного по масштабу воплощения мотива гармоничного взаимодействия природы и души лирического героя.

Как представляется, существенная особенность натурфилософских воззрений Тютчева заключается в необходимости поэтической фиксации душевного бытия во времени и пространстве. В качестве одной из интересных особенностей тютчевской экзистенциологии В. П. Океанский отмечает характерную для творчества поэта фундаментальную ситуацию: «человек перед ускользающим лицом пространства»¹.

Важным для настоящего диссертационного исследования является также вывод Е. К. Созиной, которая, рассматривая заданность человека в тютчевском универсуме динамически, делает следующий вывод: «именно онтология "промежутка", пограничности и аффективного удерживания себя в состоянии "между" (а таковая онтология действительно исключает тождественность субъекта и его места себе самому) составляет базисный слой тютчевской антропологии»².

Подобная «онтология промежутка», бесконечная неприкаянность тютчевского лирического субъекта, как представляется, служит основой ситуации душевного странствия. В художественном мире поэта «душа» стремится укорениться в мироздании, стать его частью, обнаружить свое место в универсуме. Попытки приобщения души к природной сфере находят воплощение в целом комплексе мотивов, среди которых мотив весеннего преображения души, ночной душевной

¹ Океанский В. П. Поэтика пространства в русской метафизической лирике XIX в. Иваново, 2002. С. 81.

² Созина Е. К. Дискурс сознания в поэтическом мире Ф. Тютчева [Электронный ресурс] // Poetica1.narod.ru [Сайт]. Режим доступа: http://poetica1.narod.ru/statii_s/tytchev1.htm

бездны, желания преобразиться в звезду («Душа хотела б быть звездой...») или же погрузиться на дно морское («Ты, волна моя морская...») и т.д. В результате создается универсальная модель вселенной, в которой разворачивается мистерия душевного странствия. Душа проходит путь от желанного единения с абсолютным до трагического разобщения, приводящего к отторжению от природного мира и стремлению за его пределы.

§ 2. Проблема взаимодействия души с природным миром в лирике

Ф. И. Тютчева 1820-1860 гг.

2.1. Мотив весеннего преображения души в лирике Ф. И. Тютчева

В современном тютчевоведении мотив преображения рассматривается в качестве одной из наиболее значимых универсалий художественного мира поэта. Будучи осмысленным в контексте аксиологической системы автора, «преображение» понимается как своего рода архимотив или инвариантная ситуация творчества. Так, по словам Ю. И. Левина, фундаментальную идею, «основной миф» поэзии Ф. И. Тютчева составляет инвариантная ситуация «жажды преображения», включающая мотив тщеты существования субъекта в земном мире, стремление к миру сакральному, обретение и последующую утрату «должного» гармоничного состояния¹. Одним из наиболее регулярных проявлений указанного инварианта в поэтическом наследии Тютчева является мотив весеннего преображения души.

В исследовательской традиции образ весны в лирике поэта осмысливается в нескольких аспектах. В качестве одной из ключевых особенностей нередко отмечается динамическая природа этого образа, когда весна семантизируется как «переходное время». В частности, Б. Я. Бухштаб пишет, что «рядом со стойкими

¹ Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 144

символами дня и ночи, лета и зимы у Тютчева часты переходные, так сказать, времена суток и года: утро и вечер, весна и осень. <...> Весну Тютчев любит показывать в ее первых днях, когда еще не ушла зима...»¹. И. И. Ковтунова выделяет в лирике Тютчева особую категорию «мира переходных состояний» (весна, осень, сумерки, рассвет) и указывает на то, что «переходным состояниям в природе соответствуют переходные состояния в душе человека»². Аналогичные наблюдения приводятся и другими исследователями³. По-видимому, частотность воплощения образа весны в художественном мире поэта во многом определяется его внутренней динамикой, потенциальной возможностью преобразования природы и человеческой души.

Примечательно, что попытки определить семантику образа весны в лирике Тютчева нередко приводят к противоположным, а иногда и взаимоисключающим выводам. От осмысления этого времени года как «революции природы»⁴ до «софийной» интерпретации образа «юной девы», предвосхищающей «блоковскую Весну, символ Вечной женственности»⁵.

Показательно, что две противоположные концепции восприятия тютчевского воплощения весны возникают уже на рубеже XIX–XX вв. как отражение религиозно-философских споров того времени. В. Я. Брюсов трактует образ весенней природы в лирике Тютчева как пантеистическое празднество возрождения и указывает на то, что «весну он (Тютчев. – А. К.) прямо называет «божеством» («Как ни гнетет рука судьбины...»)⁶. Иную точку зрения высказывает С. Л. Франк: «Весна, утро, юность – все это – воплощения горнего, светлого, неземного начала в самой земной жизни»⁷. По мнению философа, в

¹ Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. Л., 1970. С. 44.

² Ковтунова И. И. Федор Тютчев // Ковтунова И. И. Очерки по языку русских поэтов. М., 2003. С. 64.

³ См., например: Ковалев В. А. Из наблюдений над проблематикой и поэтикой философской лирики Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев и его время: сборник статей. Тула, 1981. С. 34.; Самочатова О. Я. Природа и человек в лирике Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев и его время: сборник статей. Тула, 1981. С. 50.

⁴ Скатов Н. Н. Русские поэты природы. М., 1980. С. 58.

⁵ Аношкина В. Н. Красота природы и человеческой души. Лирика Ф. И. Тютчева 1810 – 1840-х годов // Ф. И. Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. М., 2006. С. 41.

⁶ Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества // Ф. И. Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 265.

⁷ Франк С. Л. Космическое чувство в поэзии Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 303.

изображении весеннего мира сильнее всего проявляется религиозное чувство поэта. Появление диаметрально противоположных толкований образа весны в лирике Тютчева представляется не случайным. По всей видимости, причина кроется в двойственной природе самого образа, имеющего как фольклорные, так и религиозные основы.

Обратимся к раннему стихотворению «Весна» (1821–1822 гг.), в котором природное и человеческое начала находятся в сложном взаимодействии. Мотив душевной жизни, развернутый во второй строфе, насыщается дополнительными смысловыми оттенками путем двойного сопоставления:

Дух жизни, силы и свободы
Возносит, обвевает нас!..
И радость в душу пролилась,
Как отзыв торжества природы,
Как Бога животворный глас!..

(I, 29)

Мифологическая семантика весны как ежегодного обновления мира органично дополняется мотивом божественного гласа, отсылающего к ситуации сотворения мира Словом (Иоан 1, 1). Образ весны обнаруживает архетипическую связь с темой сотворения мира, провоцирующую творческую активность мироздания: весной вселенная как бы творится заново. Отсюда насыщенная концентрация образов и мотивов, связанных с творчеством («Творенью пир дает природа...», «Певцы!..», «Коснитесь дремлющей струны...», «Гармонии сыны» и др.). В первой публикации стихотворения данный акцент был усилен названием – «Весеннее приветствие стихотворцам» (I, 288). Контекстуальная связь образов (творение – Бог-Творец – стихо-творец) вводит мотив боговдохновенного творчества и дает возможность со-творчества поэта и божества в преображении весеннего мира.

Отдельного внимания заслуживает сравнение божественного гласа с льющейся радостью: «И радость в душу пролилась <...> Как Бога животворный

глас!...». Мотив льющейся в душу радости является вариантом устойчивого в лирике Тютчева сопоставления души и воды. В данном случае обнаруживается ассоциативная связь указанного мотива с весенним пробуждением вод, функции которых принимает на себя воздушная стихия (ср. сходные варианты употребления: «Как *зефир* в радостном полете / Их *разливает аромат*: / Так, *разливайся жизни сладость...*» (I, 29)). Соотнесение божественного гласа с льющейся радостью отсылает к евангельским образам «воды живой», «воды, текущей в жизнь вечную»: «... а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную (Иоанн 4, 13–14).

В стихотворении Тютчева образ Божественного гласа актуализируется в нескольких семантических аспектах: как выражение божественной воли, созидающей мир; как воплощение благодати, проникающей в душу лирического героя, преображающей ее и насыщающей радостью; как голос со-творца в ситуации совместного миро-творения Бога и поэта. Весь этот семантический комплекс определен весенней темой, которая, организуя художественное целое, дает импульс к преображению природы и человеческой души.

Еще одна существенная особенность авторской разработки темы взаимодействия души и весны связана с появлением образа «души весны» в стихотворении «Могила Наполеона» (1820-е гг. (I, 67)). Этот образ является своеобразным средоточием представлений о весне в художественном мире Тютчева. В данном случае ситуация весеннего возрождения мироздания получает новую мотивировку: природа оживает посредством воздействия «души весны».

Композиционная смежность тем жизни и смерти усиливает их контраст. Заглавие («Могила Наполеона») вступает в полемические отношения с первым стихом: «Душой весны природа ожила...». Ситуация двоемирия в стихотворении актуализирует противопоставление мотивов смертности человека, преходящей мирской славы и вечного обновления, бесконечной бытийности природы.

В стихотворениях 1820-х гг. («Весна» 1821 – 1822, «Могила Наполеона» 1820-е гг.) фиксируется тесная связь образов души и весны, а также потенциальная возможность преобразования души под воздействием весеннего животворящего начала.

В лирике Тютчева 1830-х гг. осуществляется поиск новых художественных способов изображения мира души, в результате чего одним из самых частотных выразительных приемов становится психологический параллелизм. И. В. Козлик, анализируя стихотворения 1830-х гг., отмечает следующее: «В свою очередь, Тютчев в стихотворениях «Поток сгустился 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»¹. Параллелизм как прием определяет не только содержание, но и форму стихотворений, которая обретает вид так называемой «двойчатки», широко представленной в лирике Тютчева 1830-х гг. Один из примеров тому – стихотворение «Еще земли печален вид...» (I, 171).

Мотив преобразования и природы, и души актуализирует противопоставление зимы и весны, традиционное для фольклора. Согласно мифологическим представлениям, образ «губительной, всемертвляющей» зимы связан с «мифом о кончине мира»², которая преодолевается по закону цикличности природных процессов: «с новой весной опять воскресает земная жизнь»³. Метафора «зимы – смерти» в стихотворении проявлена на нескольких уровнях: буквально (эпитет «мертвый»), символически-опосредовано – через соотнесение тем сна и смерти (сон природы), а также в образе елей, которые в лирике Тютчева нередко имеют семантику «древа смерти»⁴ (ср. семантику образа в стихотворении «Листья»¹).

¹ Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева. Ивано-Франковск, 1997. – 156 с. // Тютчевiana [Сайт]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/kozlik3.html>

² Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 2. М., 1995. С. 104.

³ Там же.

⁴ Душечкина Е. В. Русская ёлка: История, мифология, литература. СПб., 2002. С. 49.

В стихотворении «Еще земли печален вид...» прослеживается динамика лирического сюжета преобразования природы, которое начинается с воздуха. Олицетворение «воздух дышит» выражает самую суть весеннего преобразования природы, связанную с пробуждением души. Далее воздух, заряженный живительной весенней энергией, воздействует на мертвый (зимний) мир: «И мертвый в поле стебель *колышет*, / И елей ветви *шевелит*» (I, 171). Затем внешнее воздействие переходит в сферу внутреннего: пробуждаются «чувства» природы («Весну *послышала* она / И ей невольно *улыбнулась...*» (I, 171)). В пределах первой строфы осуществляется смена эмоциональной установки от печали («Еще земли *печален* вид» – 1 стих) до «улыбки природы» («И ей невольно *улыбнулась*» – 8 стих). Динамика преобразования природы достигает кульминации во второй строфе, в которой мир насыщается цветом, исполненным светом («золотит», «блестит лазурь»). В результате возникает образ сверкающего красочного весеннего мира, наполненного жизнью: «Блестят и тают глыбы снега, / Блестит лазурь, играет кровь...» (I, 171).

Образ души лирического героя претерпевает сходные преобразования в первую очередь связанные с преодолением душевного «сна» («Душа, душа, спала и ты...»). Органичное сопоставление природного мира и мира души, как и отсутствие четкой мотивировки изменения душевного состояния («Или весенняя то нега?.. / Или то женская любовь?..» (I, 171)), провоцируют уподобление весны и «женской любви» по способу воздействия на душу лирического героя. В результате формируется сложный семантический комплекс преобразования, в котором индивидуальные психологические переживания человека вступают во взаимодействие с образами природных явлений, имеющих символическое значение.

Существенным изменениям подвергается мотив преобразования души в более позднем стихотворении «Когда в кругу убийственных забот...» (22 октября

¹ Ср.: «Пусть сосны и ели / Всю зиму торчат, / В снега и метели / Закутавшись, спят — / Их тощая зелень, / Как иглы ежа, / Хоть век не желтеет, / Но век не свежа» (I, 127).

1849 г.). Преображение здесь не мотивировано внешними или внутренними обстоятельствами. В стихотворении изображен не весенний, а осенний пейзаж, связанный с семантикой оскудения: «Когда поля уж *пусты*, рощи *голы*, // *Бледнее* небо, пасмурнее доли...» (I, 206). Существование лирического героя ассоциативно связано с ощущением тяжести («страшный груз», «каменной груды»). В качестве своеобразного противодействия гнету жизни может быть воспринят мотив легкого веяния («дохнет», «обвеет», «обнимет», «приподнимет», «ветр подует», «обдаст»), связанный с темой минувшего. Мотив отрадного воспоминания, приобщающий лирического героя к прошлому, дает возможность прекращения страдания в настоящем.

Особого внимания заслуживают формы воплощения художественного времени в стихотворении, в частности «круг убийственных забот», являющийся знаком темпоральной цикличности:

Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит – и жизнь, как каменной груды,
Лежит на нас, – вдруг, знает Бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет –
Минувшим нас обвеет и обнимет
И страшный груз минутно приподнимет.

(I, 206)

В первой строфе цикличность преодолевается: третий стих акцентирует неожиданный временной скачок («вдруг»), связанный с появлением темы «минувшего», несущего отрадное дуновение. Подобный временной сдвиг имеет место и во второй строфе, где нарушается циклическая последовательность природных процессов, в осенний мир неожиданно приходит ощущение весны: «Вдруг ветер подует, теплый и сырой, / Опавший лист погонит пред собою / И душу нам обдаст *как бы весною...*» (I, 206). Однако отмеченные случаи нарушения временной последовательности событий не демонстрируют переход к иному способу существования лирического субъекта, а напротив – выявляют

трагическую основу мироотношения. Преображение является минутным («*минутно* приподнимет»), а то и вовсе кажущимся («И душу нам обдаст *как бы* весною...»). Преодоление цикличности бытия кратковременно, подобно ощущению весны в осеннем мире, и тем более мучительным должно быть последующее возвращение к начальному «кругу убийственных забот».

В качестве важной особенности стихотворения следует отметить, что семантическое наполнение комплекса преобразования отнюдь не ограничивается воздействием весны на душу лирического героя. Образ весны вводится лишь как сравнение в заключительном стихе («И душу нам обдаст как бы весною...»). По-видимому, в данном случае источником преобразующей душу силы являются не природные процессы, а нечто иное. Для выяснения причины преобразования души обратимся к фрагменту текста, фиксирующему переход из одного состояния в другое:

Нам все мерзит – и жизнь, как камней гряда,
Лежит на нас, – вдруг, знает Бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет...

(I, 206)

В этом контексте, на наш взгляд, примечательной является тема отрады, возникающей «знает Бог откуда». На первый взгляд, происхождение отрадного воздействия кажется неопределенным. Следует отметить, что в данном случае мы имеем дело с изменением формы устойчивого сочетания, вследствие чего меняется и его содержание: поэтическая инверсия приводит к «разложению фразеологизма»¹. В результате разложения идиомы в стихотворение привносятся новые аспекты значения. Появление мотива божественного воздействия в комплексе весеннего преобразования души представляется принципиально важным для понимания особенностей его функционирования в художественном мире Тютчева. На современном этапе изучения творческого наследия поэта стихотворения, воплощающие образ весны все чаще начинают восприниматься

¹ Дерягин В. Я. Беседы о русской стилистике. М., 1978. С. 54.

как реализация «пасхального архетипа»¹. Так, в диссертации Л. Е. Петровой исследуется проблема «весеннего цикла» стихотворений Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова как отражения «пасхальных настроений»². Хотя применение термина «цикл» в этом случае представляется не до конца обоснованным, а понятие «пасхальных настроений» – несколько метафоричным, наблюдение исследовательницы о концентрации религиозного чувства в весенних стихотворениях Тютчева следует признать справедливым.

Наиболее поздним стихотворением, воссоздающим мотив весеннего преображения души является двустишие «Не все душе болезненное снится...», датированное 12 апреля 1864 г.

Не все душе болезненное снится:

Пришла Весна – и небо прояснится.

(II, 127)

В лирике Тютчева это один из наиболее ярких примеров фрагментарности формы, которая в данном случае обусловлена не только авторским замыслом, но и внешними обстоятельствами: стихотворение представляет собой телеграмму, адресованную дочери поэта Дарье в день ее рождения. Как отмечает Р. Г. Лейбов, «Тютчев – едва ли не первый русский поэт, в собрании сочинений которого публикуются стихотворные телеграммы. Неудивительно, что телеграфный стиль (заданный техническими ограничениями на объем текста) показался близким Тютчеву, всю жизнь писавшему фрагментарные, предельно краткие тексты»³. По мнению исследователя, телеграф в поэзии Тютчева выступает в двух ипостасях: тема и жанр. Воплощение жанра «стихотворной телеграммы», как в данном случае, требует максимально высокой концентрации мысли в небольшом по объему тексте. Такую возможность дает использование приема психологического

¹ Термин введен И. А. Есауловым: Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М., 2004.

² Петрова Л. Е. Весенний цикл в поэзии Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова: проблема преемственности пасхальных настроений: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2007. С. 5.

³ Лейбов Р. Г. Телеграф в поэтическом мире Тютчева: тема и жанр // Лотмановский сборник: 3. М., 2004. С. 352.

параллелизма. Каждая из двух тем (состояние души и природы) в отдельности не развивается, однако в сочетании они создают впечатление целостности и художественной завершенности. Мотив преображения души посредством воздействия весны достигает почти афористической отточенности выражения. В целом ситуация преображения души остается неизменной: болезненное состояние преодолевается с приходом весны.

Характеристика душевного состояния, связанного с темами сна и болезни («душе болезненное снится»), содержит отсылки к христианской душепопечительской традиции. В трудах святых отцов «болезнь души» понимается как внутреннее состояние греховности. Так, Антоний Великий пишет: «Величайшая болезнь души, крайняя беда и пагуба, – не знать Бога, все создавшего для человека и даровавшего ему ум и слово, коими, возносясь горе, может он вступать в общение с Богом, созерцая и прославляя Его»¹. Святой Исаак Сирианин соотносит болезни души со страстями: «Пока душа болезнует страстями, она не ощущает чувством своим духовного, и не умеет возделывать оно, возделывает же то только по слуху ушей и по писаниям. Врачует от сих болезней душевную силу сокровенное делание заповедей, с приобщением Христовым страстям»². Эта традиция, несомненно, была знакома Тютчеву, в одном из стихотворений которого мотив болезни души имеет предельно конкретизированное выражение: «Не знаю я, коснется ль благодать / Моей души болезненно-греховной, / Удастся ль ей воскреснуть и восстать, / Пройдет ли обморок духовный...» («Не знаю я, коснется ль благодать...» 1851 г. (II, 37)). Рефлексия по поводу «болезненной греховности» собственной души – характерная черта лирики Тютчева 1850–1860 гг.

Мотив преображения души под воздействием весны является актуальным как для ранней, так и для поздней лирике Тютчева. Высокая продуктивность мотива определяется в первую очередь особенностями комплекса весеннего

¹ Добротолюбие. Сборник творений святых отцов IV—XV веков: в 4 т. Т. 1. М., 1905 [Электронный ресурс] // PRAVMIR.RU Православная электронная библиотека [Сайт]. Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/book/1788>

² Там же.

преображения в художественном мире поэта. Динамический аспект, реализующий переходное состояние природы, имеет опосредованную проекцию на внутренний мир лирического героя, получающий возможность модификации. Ассоциативная связь образа души с миром природы в наибольшей степени достигается в результате использования приема психологического параллелизма в стихотворениях 1830–1860 гг. Мифопоэтическая идея весеннего обновления мира, «торжества природы» становится универсальным «фоном» душевного преобразования. Характерной особенностью появления христианских аллюзий является то, что они вводятся опосредовано (через сравнение, как следствие разложения устойчивого сочетания, через мотив «болезни души» и образ прояснившегося неба). В ранней лирике импульсом к преобразению могут послужить «отзыв торжества природы», «Бога животворный глас», а также «весенняя нега» или «женская любовь». В более поздних стихотворениях источник преобразующей силы на первый взгляд не определен, но из подтекста высвечивается его божественное происхождение. Эволюционным тенденциям подвергается как содержательный, так и формальный план: от развернутого стихотворного послания 1821–1822 гг. к «двойчатке» 1830–1840 гг. и к «телеграфному» афористическому двустистию, своеобразному итогу, знаменующему предельную отточенность формулировки темы весеннего преобразования души.

2.2. Динамика образа внутреннего мира в «ночных» стихотворениях Ф. И. Тютчева¹

Существенную особенность натурфилософских воззрений романтиков составляет стремление к познанию таинственной жизни природы, которая

¹ В основе концепции параграфа статья: Калашникова, А. Л. Динамика образа внутреннего мира в «ночных» стихотворениях Ф. И. Тютчева // Вестник Кемеровского государственного университета. 2012. Т. 4. № 3. С. 222 – 228.

обнаруживается не только в светлых и гармоничных проявлениях, но и в пугающих, темных сторонах бытия. Одной из самых загадочных и поэтому привлекательных для романтиков была тема ночи. В 1808 г. в Германии вышла книга Г. Г. Шуберта под названием «Взгляды на ночную сторону естественной науки». Заглавие книги было полемически обращено к появившимся чуть ранее «Картинам природы» А. фон Гумбольдта, сама же идея Шуберта заключалась в представлении «картин природы» с ночной стороны¹. Интерес романтиков к «темному шубертовскому миру» привел к созданию целого ряда произведений, посвященных «ночной» проблематике как в европейской литературе («Гимны ночи» Новалиса, «Ночные бдения» Бонавентуры, «Голоса ночи» Й. фон Эйхендорфа, «Ночные этюды» Э. Т. А. Гофмана и пр.), так и в русской («Ночь» М. Н. Муравьева, «страшные баллады» В. А. Жуковского, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и т.д.). В поэтическом наследии Ф. И. Тютчева, впитавшем романтические тенденции осмысления «ночной» темы, стихотворения о ночи занимают особое место. Органично сочетая новаторство и следование традициям, они производят сильнейшее впечатление на современников (I, 469 – 470) и оказывают значительное влияние на последователей – поэтов-символистов, одному из которых принадлежит характеристика Тютчева как самой «ночной» души русской поэзии².

Более глубокому пониманию специфики «ночных» стихотворений Тютчева способствует обращение к описанному в литературоведении феномену «текста ночи», истоки которого в русской поэзии восходят, как указывает В. Н. Топоров, к стихотворению М. Н. Муравьева «Ночь»³. К настоящему времени сложилась традиция восприятия «ночных» произведений (особенно поэтических) в качестве своеобразного сверхтекстового единства. Существуют попытки наметить общую «схему», реализующую инвариант любого «ночного» стихотворения. Так, Н. Ю. Абузова в качестве обязательных компонентов выделяет следующие:

¹ Эстетика немецкого романтизма. М., 1987. С. 686.

² Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 25.

³ Топоров В. Н. Из истории русской литературы: в 2 т. Т. 2. М., 2003. С. 103.

«художественное описание ночи (ее «портрет») / описание приближения ночи (поздний вечер) – рефлексия и осмысление наблюдаемой картины – выход за пределы эмпирического описания ночи в область человеческих чувств»¹.

Уникальную целостность «ночных» стихотворений Тютчева одним из первых отметил Л. В. Пумпянский, указав на то, что они образуют своего рода цикл, представляющий «контаминацию унаследованной от русской школы Юнга тематической культуры с новой немецкой поэзией ночи, отличающейся от Юнга внесением последовательного натурфилософского умозрения»². Представление о целостности «ночных» стихотворений Тютчева позволяет В. Н. Касаткиной выделить «поэзию дня» и «поэзию ночи» в центральные тематические пласты тютчевской лирики³. Как циклическое единство анализирует ночную лирику Тютчева И. Б. Непомнящий, прослеживая последовательную эволюцию тютчевского восприятия ночной темы «от приветственного приобщения к тайнам ночной стихии, воплощенного в ранних фрагментах цикла, до решительного ее неприятия во фрагментах заключительных»⁴. В качестве одной из доминирующих тем, отраженных в «ночном цикле», исследователь обозначает проблему личности, обретающую кризисные характеристики на рубеже 1840–1850 гг., когда одновременно с ощущением «бездонности» внутреннего я осознается «сиротство личности в историческом процессе»⁵. Несмотря на то, что вопрос о границах тютчевских «несобранных циклов», на наш взгляд, по-прежнему остается открытым, и само использование термина «цикл» в данном случае требует теоретического обоснования, согласимся с определением эволюционных тенденций развития ночной тематики от 1830-х к рубежу 1840 – 1850 гг.

Проблема соотношения образов души и ночи преимущественно поднимается в 1830-е гг., когда написаны стихотворения «Silentium!», «О чем ты воешь, ветр

¹ Абузова Н. А. «Суточный цикл» в русской поэзии: вечер – ночь (Жуковский, Тютчев) // Культура и текст – 2005. Сборник научных трудов международной конференции. Т. 1. Барнаул, 2005. С. 122.

² Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 51.

³ Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978. С. 26.

⁴ Непомнящий И. Б. Несобранный цикл Ф. И. Тютчева и проблема контекста: автореф. дис. ...канд. филол. наук: Владимир, 2002. С. 9.

⁵ Там же.

ночной...», «Тени сизые смешались...», «День и ночь». Более поздний вариант развития темы представляет собой стихотворение «Святая ночь на небосклон взошла...» (конец 1840-х или начало 1850-х гг.).

В стихотворении «Silentium!», которое воплощает модель «внутреннего микрокосма», ночная тема только намечена. Она проявлена через сравнение: «как звезды в ночи». Мотив созерцания «душевных звезд» в душевной глубине – попытка проникнуть в тайну бытия, постичь загадку собственной души. Ночь в данном случае выступает как время познания истины в противовес дню, несущему суетный «шум». Примечательно, что стихотворение «Silentium!», существенно отличаясь от других «ночных» текстов Тютчева, вступает с ними в особого рода диалогические отношения, как бы концентрируя в себе основные константы «ночной» темы. Мотивы, едва намеченные в «Silentium!», как бы прорастают в других «ночных» текстах. Наибольшее количество соответствий обнаруживается со стихотворением «О чем ты воешь, ветер ночной...» (ср.: «мир в душе твоей» – «мир души ночной», «внимай их пенью» – «внимает повести любимой», «взрывая, возмутишь ключи» – «И роешь, и взрываешь в нем / Порой неистовые звуки...»). Между тем, за общностью темы скрываются две абсолютно разные модели душевного бытия: интравертная в «Silentium!», предполагающая герметизацию, закрытость, сосредоточенное созерцание внутренней вселенной и экстравертная в «О чем ты воешь, ветер ночной...».

В стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..» появляется образ «мира души ночной». С одной стороны, в данном случае воспроизводится ситуация миромоделирования, с другой – акцентируется «ночная» доминанта души, связанная с хаотическим началом. «Душа» в стихотворении взаимодействует с образом ночного ветра, который восходит к архаическим представлениям о стихийных первоначалах. В мифологической традиции ветер ассоциируется как с «грубыми хаотическими силами», так и с «принципом жизни, животворящим духом»¹. Смысловое напряжение несет архаичный вариант слова «ветр» по

¹ Мейлах М. Б. Воздух // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1991–1992. С. 241.

сравнению с его нейтральным аналогом («ветер»): именно ветер – первоначальная стихия – становится знаком хаоса в составе художественного целого.

Образы души и ветра являются центральными в стихотворении, а совпадение эпитетов («ветр ночной», «мир души ночной») подчеркивает их органичную связь. На ее мифологические истоки указал С. Н. Бройтман, обозначив традиционную взаимосвязь ветра, дыхания и души¹. В то же время хаотическая природа ветра и космическое начало в душе (мир) вступают в сложные отношения притяжения и отталкивания. Взаимодействие космического и хаотического начал составляет центральное противоречие, лежащее в основе лирического сюжета: «мир души» стремится слиться с хаосом, следовательно, перестать быть миром, бытие стремится к небытию. Однако окончательного превращения бытия в небытие не происходит: «мир души ночной» с беспредельным «жаждет слиться», но не сливается. Такое состояние притяжения-неслиянности М. М. Гиршман образно определяет как «хаос-мир»². На равновесии мира и хаоса основана гармония лирического события, а сочетание «мир души ночной», уравнивающее в себе мир и не-мир, составляет ценностное ядро художественного целого.

В данном случае особую роль в раскрытии центрального противостояния мира и хаоса играет мотив звучания ветра. Априори очевидно, что вой ветра несет сообщение, требующее дешифровки. Поиск смысла начинается с первого стиха, с вопроса, о чем воеет ветер, и продолжается даже после того как ответ, казалось бы, найден: ветер поет о хаосе. Парадоксальным образом результатом попытки рационального постижения загадки мира становится обнаружение иррационального хаотического начала. «Сообщение» ветра в стихотворении реализовано необычайно насыщенным звуковым фоном, превращающим

¹ Бройтман С. Н. О чем ты воешь, ветер ночной?.. // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветер ночной?..»: Сб. науч. тр. Тверь, 2001. С. 11.

² Гиршман М. М. Архитектоника бытия – общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветер ночной?..»: Сб. науч. тр. Тверь, 2001. С. 24.

восприятие текста в напряженное вслушивание. Подобная атмосфера «вслушивания в мир» характерна для всего комплекса «ночной» лирики Тютчева, в которой недостаток визуальных образов компенсируется за счет интенсивности звукового наполнения. «Аудиальная» составляющая стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной...» проявляет себя также на тематическом и синтаксическом уровнях. Мотив звучания ветра по мере развития лирического сюжета эволюционирует от «воя» к «повести любимой». Последовательное изменение «голоса» ветра в стихотворении семантизируется следующим образом: «воешь» – «сетуешь безумно» – «странный голос твой» – «понятым сердцу языком твердишь» – «страшных песен сих не пой» – «мир души ночной внимает повести любимой...» (I, 133). Динамику развития мотива в данном случае можно определить как движение от нечеловеческого к человеческому, от нерационального к рациональному.

Примечательно, что в процессе «очеловечения» голоса ветра прослеживается своеобразная логика генезиса от более древних жанров (песня) к более поздним (повесть). В частности, эволюция коммуникативного дискурса стихотворения от «голоса» и «языка» к «песне» согласуется с наблюдениями А. Н. Веселовского о том, что основу синкретической поэзии составляет древнейшая «песня-игра», отвечавшая потребности первобытного человека «дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений»¹.

Последняя ипостась звучания ветра – «любимая повесть» являет собой более поздний этап исторического развития словесности и, что немаловажно, тесно связана с особенностями литературного процесса 1830-х гг., отмеченного интенсивным развитием прозаических жанров. Именно в этот период особую роль начинают играть повесть и роман. Хотя в основном «в повествовательной прозе 1830-х гг. господствуют различные течения романтизма»², к середине

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2008. С. 201.

² Петрунина Н. Н. Проза второй половины 1820-х — 1830-х гг. // История русской литературы: в 4 т. Т. 2. Л. 1981. С. 519.

десятилетия отчетливо дают о себе знать и реалистические тенденции («Петербургские повести» Н. В. Гоголя, «Капитанская дочка» А. С. Пушкина и т.д.). В статье 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя» В. Г. Белинский относит повесть и роман к поэзии «реальной» или «поэзии жизни», «поэзии действительности» (в отличие от «идеальной») и отмечает, что «вечный герой, неизменный предмет ее вдохновений, есть человек <...> последняя загадка своего любознательного стремления...»¹. Таким образом, «реальная» поэзия ставит задачу разгадать тайну человеческого бытия. Появление «повести» в стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..» является знаковым: «повествуя» о хаосе, ветер открывает лирическому герою страшную правду о мире, человеке и его душе. Значимую роль играет также актуальность жанра повести в современном Тютчеву литературном процессе. «Голос» ветра постепенно превращается в понятную и знакомую для души «повесть любимую», тем самым парадоксально включаясь в сферу читательской рецепции лирического героя.

Динамика мотива звучания ветра отражает этапы противостояния хаоса и мира в стихотворении. Чем более понятным становится язык ветра для сердца и души лирического героя, тем менее он связан с хаосом, тем больше в нем «мира». И подобно тому как «вой» трансформируется в «песни», а затем в «любимую повесть», рефлексия о «странном голосе» ветра получает художественное завершение. Слова и звуки претворяются в поэзию, из хаоса рождается мир. Это – универсальный ключ к пониманию стихотворения. Хаос словно бы «консервируется» внутри художественного целого, рифмуется, гармонизируется и за счет этого преодолевается его хаотическая сущность: из хаоса звуков творится художественный мир, или, как отмечает М. М. Гиршман, «внутренне противостоит и «обращается» к хаосу красота-гармония поэтического целого, в котором только она и существует как эстетическая реальность»².

¹ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. М., 1976. С. 146.

² Гиршман М. М. Архитектоника бытия – общения... С. 27.

Отмеченный принцип взаимодействия хаоса и мира в стихотворении подкрепляется композиционным приемом, проявляющем уникальную содержательность формы в лирике Тютчева. Вопрошание ветра в первой строфе во второй сменяется, по определению С. Н. Бройтмана, его «заклинанием»¹: «О, страшных песен сих не пой <...> О, бурь уснувших не буди...» (I, 133). Параллелизм начала и финала второй строфы создает композиционное кольцо, усиленное графически (графема «О» появляется в начале 1, 2, 9 и 15 стихов). Границы строф становятся пределами, противостоящими хаотической беспредельности, они как бы локализуют и сдерживают стихийное начало. «Мир души» остается целостным, несмотря на вербализованное стремление к развоплощению.

Две противоположные тенденции направленности образа внутреннего мира (интравертная – в «*Silentium!*» и экстравертная – «О чем ты воешь, ветр ночной?..») взаимодействуют в стихотворении «Тени сизые смешались...». Мотив смещения, слияния, возникающий в первом стихе, подчиняет себе лирическое движение мысли. Своеобразной кульминацией становится формулировка «Все во мне, и я во всем!..», помещенная в композиционном центре стихотворения (восьмой стих из 16). Обе строфы – из которых первая описывает внешнее пространство, а вторая – внутренний мир лирического героя – как бы стягиваются к центру, в результате чего сферы внутреннего и внешнего размыкаются навстречу друг другу. Душа предстает как пространство, «глубина», наполняемая сумраком. Примечателен процесс постепенного приобщения к сумраку, в котором задействованы все чувства лирического героя. Сумрак внедряется во внутреннюю сферу через созерцание теней («*Тени сизые смешались, / Цвет поблекнул...*» (I, 159)), аудиальное восприятие («...звук уснул...», «*Мотылька полет незримый / Слышен в воздухе ночном...*» (I, 159)), осязание («*Лейся в глубь моей души...*», «*Чувства – мглой самозабвенья / Переполни через край*» (I, 159)), обоняние

¹ Бройтман С. Н. «О чем ты воешь, ветр ночной?» ... С. 14.

(«Тихий, томный, благовонный...») и, наконец, происходит вкушение («Дай *вкусить* уничтоженья...» (I, 159)).

Неоднократно отмечалось, что ощущение причастности к миру в стихотворении («Все во мне, и я во всем!...») неразрывно связано с состоянием тоски («Час тоски невыразимой!...»). Эта «тоска» в большинстве исследований интерпретируется как неизбежное состояние личности перед слиянием с безличным началом, или, как отмечает В. А. Грехнев, «именно о неповторимости личности у Тютчева разбивается идея пантеистического бессмертия»¹.

Стихотворение «Тени сизые смешались...» соединяет две разнополярные тенденции организации внутреннего мира и является новым этапом развития мотива ночного бытия души. Специфика взаимодействия внешнего (сумрака) и внутреннего (души) особенно ярко проявляется при сопоставлении со стихотворением «О чем ты воешь, ветер ночной?..». Напряженное вслушивание и вопрошание сменяется медитативным мировосприятием. Объектами переживания становятся не ужас, но тоска, не воющий ночной ветер, но медленно сгущающиеся тени, не агрессивно разрушающий бытие хаос, а постепенно скрадывающий границы сумрак, обнаруживающий свое хаотическое происхождение (центральный мотив стихотворения – смешение «всего со всем», что соответствует одному из архаических определений хаоса²).

Обращение к мотиву «ночного бытия» души на рубеже 1840–1850 гг. – заключительный этап его формирования. В это время написано стихотворение «Святая ночь на небосклон вошла...» своеобразный итог размышлений о природе взаимодействия души и ночи. Традиционно принято сопоставлять стихотворение «Святая ночь на небосклон вошла...» с более ранним произведением – «День и ночь» (1830-е гг). Очевидно сходство текстов на образно-тематическом уровне (образ «золотого» / «златотканого» покрывала, скрывающего бездну, которая открывается в ночное время и т.д.). Однако речь,

¹ Грехнев В. А. Время в композиции стихотворений Тютчева // Изв. АН СССР. Сер. лит и яз. 1973. Т. 32. № 6. С. 487.

² Топоров В. Н. Хаос // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 581.

конечно, не идет о буквальном повторении. Заглавие «День и ночь» подразумевает одновременно разграничение и равновесие двух полярных сфер бытия, композиционно они также разделены и уравновешены (первая строфа описывает «день», вторая – «ночь»). «Дневной» мир организуется по модели упорядоченного космоса¹. Для него характерны членимость, различимость, красота («златотканый», «блистательный покров»), насыщенность жизнью: «земнородных оживлень», «друг человеков и богов» и т.д. Помимо прочего «дневная» сфера оказывает благотворное воздействие на душу: «День, земнородных оживлень / Души болящей исцеленье...» (I, 185). Определение души как «болящей» свидетельствует о существовании внутренней дисгармонии, а ближайший контекст («исцеленье») не только маркирует действие, направленное на преодоление недолжного состояния, но и проясняет его причину, которая, по-видимому, заключается в раздробленности, расколоте внутреннего мира. Исцеленье – возвращение к первоначальной целостности. Подобная интерпретация образа внутреннего мира подтверждается обращением к контексту других «ночных» стихотворений, в которых ощущение недолжного состояния души практически всегда обусловлено утратой имманентного единства внутреннего мира (ср.: рвущийся из смертной груди «мир души ночной», и ощущение «невыразимой тоски», когда в душу проникает сумрак, и мотив «душевного потрясения» в стихотворении «Вечер мглистый и ненастный» и т.д.). Заявленная в стихотворении «День и ночь» возможность исцеления носит лишь временный характер: циклическая смена дня («златотканного покрова») и ночи, обнажающей бездну, предполагает непременную и болезненную утрату внутренней целостности.

Стихотворение «Святая ночь на небосклон взошла...» предельно обостряет и расширяет проблему ночного бытия души, которая предстает в образе бездны: «В своей душе, как в бездне погружен...» (ср.: «безымянная бездна» в стихотворении «День и ночь»). Безымянное обретает имя, но это не устраняет ощущение ужаса

¹ Там же. С. 9.

перед бездной, напротив – делает ее неотвратимой для человека. Несмотря на отсутствие прямых отсылок к тексту Священного писания и ярко выраженных христианских реминисценций, стихотворения «День и ночь» и «Святая ночь на небосклон взошла...» нередко осмысляются в религиозном контексте. Интересную трактовку образа бездны в стихотворении «День и ночь» дает Т. А. Кошемчук: «На мир духов, таинственный для человека, сброшен покров дня (речь идет именно о мире иерархически высших существ, а не о ночи, как обычно понимаются первые строки стихотворения), так что «безымянная» бездна есть непознанный человеком бездонный духовный мир»¹. Сомнения вызывает однако возможность интерпретации в русле христианской традиции стихотворения, воплощающего политеистическую модель мировосприятия (Ср.: «Друг человеков и богов»).

В то же время обращение к религиозному контексту стихотворения «Святая ночь на небосклон взошла...» представляется не только возможным, но и необходимым. Силовое поле сакральности текста задает первый стих с его уникальным эпитетом ночи – «святая». Устанавливая специфику авторского понимания данного образа в стихотворении, уместно обратиться к происхождению и функционированию сочетания «святая ночь» в культурной традиции.

Восстанавливая этимологию слова «святой», В. Н. Топоров указывает на то, что в основе лежит праславянский элемент *svent-, происходящий от индоевропейской основы с семантикой увеличения, возрастания, которая трактовалась как «результат действия особой жизненной плодоносящей силы»², поэтому первоначально «эпитет «святой» в русской (и славянской) традиции определял, прежде всего, символы вегетативного плодородия. Помимо прочего, уже в дохристианскую эпоху так могли характеризоваться «сакрально отмеченные точки пространства и времени»³.

¹ Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры... С. 258.

² Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. В 2 т. Т. 1. М., 1995. С. 8.

³ Там же.

Особым образом функционирует сочетание «святая ночь» в христианской традиции, где за ним закреплен определенный круг значений. В западноевропейской культуре определение «святая ночь» соотносится, прежде всего, с рождественской темой. В качестве примера приведем варианты отражения рождественского сюжета в религиозной живописи. Название «Святая ночь» носят картины и гравюры художников XV–XVI вв. А. Корреджо, А. Альтдорфера, М. Шонгауэра, изображающие Рождество Христа. Своеобразным символом католического Рождества является традиционная песня «O Holy Night» («Minuit chrétiens» – франц.), исполняемая во время полуночной рождественской мессы. В православной традиции сочетание «святая ночь» употребляется как для обозначения сочельника (ср., например, стихотворение В. С. Соловьева «Святая ночь»), так и кануна Пасхи (А. П. Чехов «Святой ночью»). К тому же весь период от Рождества до Крещения в народном календаре носит название «святки». Святки – показательный пример явления двоеверия на Руси, органичного взаимодействия христианских праздников, связанных с событиями Священной истории (Рождение Христа, Крещение его в Иордане) и древних языческих традиций, приуроченных к зимнему солнцевороту (отсюда представления о «пограничности» святочного периода, возможности в это время взаимопроникновения мира живых и мира мертвых).

Таким образом, область возможных значений сочетания «святая ночь» достаточно широка, а в истории интерпретации стихотворения имеет спектр толкований от полифункционально-неопределенной «сакральности» до четкой конкретизации, когда «святая ночь» приравнивается к пасхальному периоду. В частности, на это указывает В. Н. Сузи, который пишет, что «ситуация в «Святой ночи...» предопределена евангельским сюжетом, подразумевает включенность в него»¹. С точки зрения исследователя, в стихотворении описывается драма богооставленности человека в мире, когда Христос распят: «Поэтом моделируется

¹ Сузи В. Н. Принцип «двойного бытия» в поэзии Ф. И. Тютчева // Проблемы исторической поэтики. Сб. науч. тр. Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 103.

расстановка сил в момент, непосредственно предшествующий чуду воскресения»¹.

Позволим себе несколько расширить контекст интерпретаций стихотворения в русле христианской традиции. Насколько нам известно, стихотворение «Святая ночь на небосклон взошла...» ни разу не рассматривалось в соотношении с текстом Откровения Иоанна Богослова, в то время, как 3 и 4 стихи («Как золотой покров она свила, / Покров, накинутый над бездной») содержат отсылки к знаковым апокалиптическим образам бездны и свитка (ср.: «И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих» (Откр. 6, 14)). Опосредованную связь с текстом Апокалипсиса обнаруживают и другие лирические темы в стихотворении. Так, нагота и немощность человека перед бездной («И человек, как сирота бездомный / Стоит теперь, и немощен и гол, / Лицом к лицу пред пропастью темной» (I, 215)) соотносится с символической ущербностью человека, лишённого добродетели: «Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг (Откр. 3, 17)».

Проблема экзистенциального предстояния человека перед бездной в стихотворении оборачивается апокалиптическим крушением мира. Прослеживая динамику воплощений образа души в «ночных» стихотворениях, отметим следующее: стадийное развитие от сотворения мира в душе («Silentium!») до уничтожения мира и погружения в бездну («Святая ночь на небосклон взошла...») следует мифологической логике движения от космогонии к эсхатологии. Между этими двумя крайними точками – поиск равновесия в душе между хаосом, ежечасно грозящим разрушить бытие, и сдерживающим его космическим началом, в результате чего внутренний мир обречен на вечную трагическую неустойчивость.

Обращение к христианской эсхатологии в стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла...» позволяет рассмотреть антропологические проблемы

¹ Там же. С. 105.

тютчевского мирозерцания в особом ракурсе. Проблема обостренного ощущения уникальности собственной души достигает предельного воплощения в образе внутренней вселенной в «Silentium!». Однако этот творящийся мир отличен от божественного, так как создан человеком. Тогда же, в 1830-е гг., осознается кризисная неустойчивость сотворенного мира («О чем ты воешь, ветр ночной...», «Тени сизые смешались...», «День и ночь»). Мир души, в котором отсутствует образ божества, в стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла...» логично перевоплощается в апокалиптическую бездну, не предполагающую возможности душевного воскрешения: самовольное творение мира, возможность жить «в самом себе» оборачивается предстоянием самому себе, собственной душе-бездне «лицом к лицу». В результате человек оказывается покинутым «на самого себя», без надежды на возможное спасение в обезбоженном мире.

2.3. «Душа хотела б быть звездой...»: парадоксы душевного трансцендирования

Одной из разновидностей трансцендентальных устремлений лирического «я» в художественном мире Ф. И. Тютчева становится мотив желаемого преображения души в звезду. Как отмечает Л. Я. Гинзбург, в лирике XIX в. формируется особого рода поэтический словарь с условными словами-символами, в контекст которых входит и слова «звезда»¹. Между тем, в аспекте конкретной художественной системы астральные образы и мотивы формируют своего рода поэтический космос.² Можно говорить о том, что в русской романтической поэзии они претворяет этические ценности в пространственном выражении,

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 39.

² Ср. наблюдения об астральной теме в творчестве М. Ю. Лермонтова: Сакулин П. Н. Земля и небо в поэзии М. Ю. Лермонтова // Венок Лермонтову. СПб., 1914. С. 5; Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М. –Л., 1964. С. 40.

формируя аксиологическую вертикаль, задающую дихотомию земли и неба, смерти и бессмертия, человека и божественной вселенной.

В лирике Ф. И. Тютчева астральная тематика во многом определяет специфику художественного мира поэта. И. В. Грачева справедливо указывает, что «мотив звезд, став устойчивым в лирике Тютчева, использовался в самом широком диапазоне: от повествования о глубоко интимных переживаниях до проблем философского и исторического характера»¹. Исследовательница обозначает семантический диапазон мотива следующим образом: созерцание звезд как познание Бога, противопоставление людской сутолоки и величия звездного неба («Кончен пир, умолкли хоры...»), уподобление человеческого гения звезде и «неисчерпаемых глубин человеческой души» звездному небу («Silentium!»), соотношение звезд и судеб государств и народов и т.д.².

Один из интересных аспектов семантики образа звезды отметил Б. В. Орехов, указавший на связь астральной темы и славы, которые, «сочетаясь, оказываются фрагментом мотивной структуры Ф. И. Тютчева, служащей для реализации темы Древнего Рима или ее инвариантов»³. Введение римского контекста в данном случае представляется закономерным, учитывая, что и сама идея превращения души в звезду восходит к античным представлениям.

При интерпретации стихотворения «Душа хотела б быть звездой...» нельзя не отметить его связи с так называемой «лирикой желаний», особой жанрово-тематической группой, разновидностью «романтической поэзии самопознания», выделяемой В. Н. Касаткиной⁴. Как указывает Э. М. Афанасьева, «желание» становится основой романтической эстетики: «Его горизонты определяют особенность мировосприятия осознающей свое жизненное предназначение романтической личности»⁵. Желание души стать звездой в стихотворении

¹ Грачева И. В. Мотив звезд в лирике Ф. И. Тютчева. Русская словесность. 2004. № 2. С. 30.

² Там же. С. 26–30.

³ Орехов Б. В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 2008. С.10.

⁴ Касаткина В. Н. Поэзия Ф.И. Тютчева... С. 90.

⁵ Афанасьева Э. М. Поэтика романтических «желаний» в русской лирике XIX века (К постановке проблемы) // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2005. Вып. 8 (71). С. 119.

Тютчева является одним из вариантов поэтической рефлексии о смысле человеческого существования. Образ звезды – устойчивый в романтической традиции вариант воплощения идеала является адекватной сферой притяжения мятущейся души в художественном мире Ф. И. Тютчева.

Главный парадокс тютчевского стихотворения, разбивающий романтические штампы, заключается в том, что душа лирического героя вовсе не желает превращения в ночную звезду:

Душа хотела б быть звездой;
Но не тогда, как с неба полночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной...

(I, 115)

Для субъекта лирического высказывания характерен уникальный ракурс восприятия действительности, дающий ему возможность предполагать дневное бытие звезд. Эта особенность стихотворения привлекла внимание критиков. Показательное высказывание принадлежит Р. Ф. Брандту, который указывает на «странное смешение двух зрительных точек: изобразив сперва звезды такими, какими они представляются человеческому глазу, поэт затем, как астроном, оговаривает, что звезды светят и днем, и даже, будто бы, еще ярче!» (I, 366). Указанная особенность стихотворения заслуживает специального исследования.

Желание лирического героя о превращении души в звезду отсылает к астральным мифам, в которых происхождение небесных светил объясняется вознесением на небо и сопутствующим ему преобразованием мифологических героев (Большая медведица – Каллисто, созвездие Девы – Эригона, Плеяды – семь сестер, дочерей Атланта, Близнецы – братья Диоскуры и т.д.)¹. Посмертное превращение в звезду, которого удостаивались значимые герои античных мифов, знаменует не только преобразование облика, но и возможность вечного созерцания потомками, запечатление памяти о земном существовании в образе небесного

¹ Иванов В. В. Астральные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 117.

светила. Казалось бы, подобный вариант посмертного существования – апофеоз романтического желания, однако лирический герой тютчевского стихотворения желает не этого. Его привлекает дневной вариант существования звезд, когда они не видны:

Но днем, когда сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

(I, 115)

По-видимому, определяющую роль в данном случае играет мотив сокрытости, незримости звезд в дневное время. Примечательно в этом контексте описание их ночного существования: «Сии светила, *как живые очи*, / *Глядят* на сонный мир земной...». Очевидно, что «незримость» мира звезд в данном случае оценивается положительно («как божества, горят светлей...»), в то время как «зримость» («живые очи») имеет явно негативную коннотацию. Как представляется, истоки подобного осмысления коренятся в архаической культуре, в которой характеристики зримости и незримости имеют непосредственное отношение к культу мертвых¹. К стихотворению Тютчева подобные аналогии могут быть применимы со значительной мерой условности. Однако не оставляет сомнений то, что характеристиками незримости в контексте художественного целого обладает инобытие звезд, имеющее черты идеального существования. Ситуация двоемирия в стихотворении маркируется также присутствием «границы»: завесы «палящих солнечных лучей», отделяющей мир земной от небесного.

Дополнительных пояснений требует сопоставление звезд с «живыми очами». Подобное соотнесение характерно для архаичной традиции, в которой небесные светила нередко понимались как глаза божеств². Один из примеров – образ тысячеглазого Аргоса в греческой мифологии, представлявшего собой

¹ Ср. мотив незримости в волшебной сказке: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 54–56.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 101.

персонификацию звездного неба¹. В стихотворении «Душа хотела б быть звездой» возникает авторская модель мира во многом сходная с мифологической, в которой день воспринимается как сфера бытия светлых божеств (Ср.: «как божества, горят светлей»), ночь – как время хтонических чудовищ («...как живые очи, / Глядят на сонный мир земной...»).

Отметим неравноценность характеристик «зрительной способности», присущих земному и небесному пространствам. Живые очи могут беспрепятственно смотреть на «мир земной», когда тот погружен в сон, в то время как предполагаемый созерцатель небесного мира днем непременно сталкивается с непреодолимой преградой «палящих солнечных лучей», делающих звезды недостижимыми для человеческого взгляда и, следовательно, непостижимыми.

Таким образом, мотив превращения души в дневную звезду знаменует обретение идеального существования и тайного знания о мире. Однако специфика романтической «лирики желаний» такова, что желание обречено остаться несбыточным и может выступать «в качестве самодостаточной, самодовлеющей тоски по неизвестному, когда ценным является сам процесс переживания желаемого»². Сослагательное наклонение как форма выражения волеизъявления души лирического субъекта («Душа хотела б быть звездой...») с самого начала стихотворения указывает на невозможность осуществления желаемого. Не менее показательна ирреальность самого объекта желаний, связанного с гипотетическим «дневным» бытием звезд.

В дальнейшей разработке мотив стремления души к звезде обретает иные формы. Актуальным становится не желание воплощения, а стремление души к звезде, олицетворяющей собой идеальный образ другого человека. Так, в стихотворении 1848 г. «Еще томлюсь тоской желаний...» примером совершенства является образ возлюбленной («Недостижимый, неизменный, как ночью на небе

¹ Тахо-Годи А. А. Аргос // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 100.

² Афанасьева Э. М. Поэтика романтических «желаний» в русской лирике XIX в... С. 123.

звезда...» (I, 201)), к которому стремится лирический герой: «Еще стремлюсь к тебе душой – / И в сумраке воспоминаний / Еще ловлю я образ твой...» (I, 201).

Более поздний вариант реализации мотива стремления души к звезде связан с попыткой осмысления значимости человеческой личности в истории. В стихотворении «Есть много мелких, безымянных...» (20 декабря 1859 г.) возникают два противоположных образа: «мелких, безымянных созвездий», недостижимых для глаз и благих путеводных звезд, свет которых озаряет человеческую жизнь:

Их бодрый, радующий души,
Свет путеводный, свет благой
Везде, и в море и на суше,
Везде мы видим пред собой.

Для мира дольного отрада,
Они – краса небес родных,
Для *этих* звезд очков не надо
И близорукий видит их...

(курсив в оригинале. – А. К.: II, 94)

Поводом для написания стихотворения явился полученный Тютчевым накануне придворного бала-маскарада пакет от великого князя Константина Николаевича, в котором были очки. Поэт истолковал их как указание на свою «невнимательность» (по предположению Тютчева, за два дня до этого события на балу у Н. Н. и В. И. Анненковых он не заметил Константина Николаевича и не поклонился ему). В действительности очки были разосланы ряду приглашенных на бал-маскарад, поскольку великий князь был близорук и не хотел быть узнаваемым, будучи единственным человеком в очках (II, 450 - 451).

В стихотворении «Есть много мелких, безымянных...» мотив стремления души к звезде наполняется абсолютно новым содержанием: мерилom величия человека становится образ путеводной звезды, которая видна всем и отовсюду.

Ценностной становится не недостижимость звезд, как это было в стихотворении «Душа хотела б быть звездой...», а именно зримость, позволяющая созерцать образец духовного совершенства даже «близорукому».

2.4. Душа и море: функционирование лирической ситуации в поэзии Ф. И. Тютчева 1850–1860-х гг.

В отечественном литературоведении неоднократно указывалось на то, что водная тематика представляет собой одну из поэтических констант художественного мира Ф. И. Тютчева. Б. М. Козырев одним из первых отметил тютчевский культ воды, восходящий, по его мнению, к философии Фалеса и Анаксимандра¹. По подсчетам исследователя более трети всех стихотворений поэта содержат водные образы и мотивы².

Однако специальных исследований проблемы взаимосвязи образов души и воды в лирике Тютчев не так много. И. В. Козлик указывает на соотношение этих образов как на факт, свидетельствующий о психологизации лирического пейзажа, когда природа и душа предстают как два равных по значению объекта познания³. П. Н. Толстогузов также отмечает органичное взаимодействие в лирике Тютчева образов души и водной стихии, «абсолютную отзывчивость» души и воды, «за которой кроется темное сознание всеобщей причастности к «материнским водам»⁴. По мнению исследователя, основными признаками, объединяющими душевную жизнь и водную стихию в ранней лирике поэта, являются глубина, текучесть и тотальность⁵. Особого внимания заслуживают работы Е. К. Созиной, которая рассматривает проблему взаимодействия субъекта тютчевской лирики с

¹ Козырев Б. М. Из третьего письма // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М., 1988. С. 98.

² Там же. С. 99.

³ Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/kozlik3.html>

⁴ Толстогузов П. Н. Живопись: «Покров, накинутый над бездной» // Толстогузов П. Н. Лирика Ф.И. Тютчева: Поэтика жанра. М., 2003. С. 254.

⁵ Там же. С. 254.

водной стихией в аспекте дискурсивных свойств сознания в художественном мире поэта¹.

В рамках настоящего раздела исследования выявляются закономерности динамики лирической ситуации взаимодействия души и моря, актуальной для тютчевской лирики 1850–1860 гг. Предметом анализа станут тексты, проявляющие специфику и эволюцию взаимодействия души и водной стихии: «Ты, волна моя морская...» 1852 г., «Успокоение» 1858 г., «Как хорошо ты, о море ночное...», «Певучесть есть в морских волнах...», «23 ноября 1865 г.» 1865 г.

В стихотворении начала 1850-х гг. «Ты, волна моя морская...» мотив соединения души с морской стихией обретает предельно драматичную форму выражения как «схоронение души» на дне морском. Приведем финальные строфы:

Не кольцо, как дар заветный,
В зыбь твою я опустил,
И не камень самоцветный
Я в тебе похоронил –

Нет, в минуту роковую,
Тайной прелестью влеком,
Душу, душу я живую
Схоронил на дне твоём.

(II, 54)

Своеобразие акта «потопления» души провоцирует появление различных интерпретаций этого мотива. Так, Б. М. Козырев предполагает, что финал стихотворения связано с событиями биографии Тютчева. Исследователь

¹ Созина Е. К. Дискурс сознания в поэтическом мире Ф. Тютчева [Электронный ресурс] // Poetica1.narod.ru [Сайт].
Режим доступа: http://poetica1.narod.ru/statii_s/tytchev1.htm

рассматривает произведение в контексте любовной лирики, как стихотворное обращение к возлюбленной – Е. А. Денисьевой: «Свою возлюбленную поэт может сравнить только с морской волной <...>, причем делает это с такой страстной убежденностью в их внутреннем родстве, что они сливаются в один неразделимый образ»¹. Соответственно и два финальных стиха могли бы «одинаково относиться как к любимой женщине, так и к морской глубине»². Отождествление биографических обстоятельств с поэтикой стихотворения вызвало закономерную критику К. В. Пигарева, адресата писем Б. М. Козырева. Однако нельзя отрицать, что события начала 1850-х гг. существенным образом сказались как на мироотношении, так и на творчестве поэта.

Иную точку зрения высказывает Е. К. Созина, интерпретирующая мотив «потопления» души в «поэтическом дискурсе» Тютчева как изменение формы присутствия человека в мире после переломных для поэта событий 1849–1850 гг. «Схоронение» души осмысливается как отказ от прежнего «всеприродного» существования и переход к иному способу существования в мире людей: «душа» в данном стихотворении – это схороненное на "дне морском" (т. е. там, откуда уже не возьмешь обратно) природно-стихийное <...> начало человеческой сущности тютчевского "я", составлявшее прежде "меру" его поэтической индивидуальности и метафизической гармонии с мирозданием»³. Исследовательница указывает также на фольклорно-литературный источник мотива «схоронения души»: немецкие народные баллады («Рейнское обручальное») и баллады Гете и Шиллера («Кубок») ⁴.

Возможность воздействия немецких баллад на творчество Тютчева вполне вероятно, однако, как нам представляется, морская тема в стихотворении не исчерпывается балладным контекстом или ориентацией на труды милетских философов, а является архетипической по сути. Так, например, подчеркнута-

¹ Козырев Б. М. Из третьего письма... С. 102.

² Там же.

³ Созина Е. К. Дискурс сознания в поэтическом мире Ф. Тютчева Режим доступа: http://poetical.narod.ru/statii_s/tytchev1.htm

⁴ Там же.

женская сущность «волны» в стихотворении («Сладок мне твой тихий шёпот, / Полный ласки и любви, / Внятен мне и буйный ропот, / Стоны вещие твои» (П, 54)) соотносима с архаичными представлениями о воде как о женском начале, которое выступает «как аналог материнского лона или чрева»¹.

Финальное соединение души со стихийно-женственным началом дает возможность восстановить еще один уровень семантики образа волны в стихотворении, связанный с «русальными» мотивами (словами-сигналами в данном случае являются «волна», «душа», «кольцо», «тайная прелесть»). Сразу следует оговорить, что самого образа «девы вод» в тексте нет, но ситуация «схоронения» души на дне морском в стихотворении Тютчева обнаруживает потенциальное сходство с воплощенным в романтической традиции «русальным» сюжетом, в котором тесно переплетены темы души, любви и смерти. Рассматривая архетипическую основу повести де ла Мотт Фуке «Ундины», М. Евзлин в качестве основы сюжета выделяет мотив наделения стихии (Ундины) душой, которое может осуществиться лишь в результате ритуала-таинства – брака с рыцарем. Однако попытка «одушевления» стихии оборачивается трагедией: «Душа переживается стихийным существом как некое «инородное тело», заставляющее его страдать. Оно стремится освободиться от души-страдания. Смерть рыцаря – это восстание стихии против собственного Творца»².

Взаимосвязь образов водных существ и человеческой души, неоднократно проявленная в литературе XIX и XX в. («Ундины» де ла Мотт Фуке, «Русалочка» Г. Х. Андерсена, «Рыбак и его душа» О. Уайлда), тесным образом связана с фольклорной традицией (ср.: европейские народные сказки о русалках, а также в славянские сюжеты о женитьбе героя на дочери морского царя), что позволяет предположить наличие общего мифологического источника мотива наделения стихии душой.

¹ Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 240.

² Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 61.

На первый взгляд, можно констатировать формальное сходство «русального» сюжета и акта «схоронения души» в стихотворении «Ты, волна моя морская...». Лирический герой, восхищенный красотой, очарованный шепотом, влекомый «тайной прелестью», отдает волне свою душу. Однако, разумеется, в данном случае речь не идет о копировании сюжетной схемы. В стихотворении Тютчева указанный семантический комплекс, скорее, выполняет функцию символического ореола финального события, но не мотивирует его.

Помимо «женской» сущности волны в стихотворении «Ты, волна моя морская...» актуализируются и другие архетипические уровни семантики водной стихии. В частности, одним из важнейших свойств воды в данном случае становится ее амбивалентность, способность соединять начало и конец, рождение (например, в космогонических мифах) и смерть (в эсхатологии). По-видимому, сам акт «схоронения души» путем погружения в воду имеет двойственный смысл. Как отмечает М. Элиаде, «контакт с водой всегда подразумевает возрождение, с одной стороны, поскольку за растворением следует «новое рождение» – с другой, потому что погружение повышает плодородие, жизненный и творческий потенциал. В ритуале инициации вода дает «новое рождение», в магическом ритуале она исцеляет, в похоронных ритуалах – обеспечивает посмертное возрождение»¹.

Двойственность семантики воды накладывает отпечаток на образ волны в стихотворении Тютчева. Отметим, что и само действие погружения души в воду маркируется неоднозначно. Слово «хоронить» («схоронить») в словаре В. И. Даля имеет два основных значения: «погребать умершего, предать земле» и «прибирать на место, прятать, класть в потаенное место, скрывать вещь или хранить, оберегать»². Второе значение актуализируется в финале четвертой строфы: «Будь же ты в стихии бурной / То угрюма, то светла, / Но в ночи твоей лазурной / *Сбереги, что ты взяла*» (II, 54). Таким образом, погружение души в воду связано

¹ Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999. С. 184.

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. СПб., 1882. С. 578.

не только и не столько с семантикой погребения, сколько с возможностью сохранить душу, т.е. не дать ей разрушиться, погибнуть. «Сберегающая» роль водной стихии в данном случае подтверждается выбором в качестве сферы локализации души морского дна. Анализируя этот образ как неотъемлемую часть поэтического «морского комплекса», В. Н. Топоров отмечает общую «хранительную» функцию дна, являющегося одновременно «усыпальницей» и «родимым лоном»: «Дно морское – некий огромный депозитарий, где размещено все и прежде всего – жизни, прошлые и будущие...»¹. Думается, в стихотворении Тютчева, морское дно обладает «хранительным» потенциалом, поэтому оно становится идеальной сферой для сохранения души в ее изначальном – «живом» – состоянии. При таком понимании устраняется парадоксальная антиномичность финала: «Душу, душу я живую / Схоронил на дне твоём».

Существенную роль в понимании финала стихотворения играют также образы кольца и камня, последовательно выступающие символическими заместителями души: «Не кольцо, как дар заветный, / В зыбь твою я опустил, / И не камень самоцветный / Я в тебе похоронил...». Напряженный трагизм последних строк создается в соотнесении акта «схоронения души» с традиционными ритуальными ситуациями: принесение в жертву монет, камней, пищи и пр. является обязательным атрибутом культа священных источников.² Отметим также, что кольцо, брошенное в море, – элемент венецианского обряда венчания дожа с водной стихией (см. «Венеция» 1850 г.). Мифопоэтический план стихотворения «Ты, волна моя морская...» усугубляется включением обрядового контекста через упоминание свадьбы («кольцо, как дар заветный») и похорон («Я в тебе похоронил»). Семантика переходных обрядов в целом согласуется с символикой воды (соединение женского и мужского начал, смерть и возрождение в новом качестве), однако, следуя логике лирического события, обе возможности

¹ Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 591

² Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999. С. 188.

отвергаются, заменяясь ситуацией «схоронения души», подкрепленной просьбой «сберечь» взятое.

Особенность образа души в стихотворении «Ты, волна моя морская...» состоит в том, что душа оказывается в ситуации «незавершенного перехода». Она перемещается в другой мир – мир моря, однако погружение в волны не предполагает изменения, превращения души, напротив, она вручается «непостоянной» стихии на сохранение. Душа не растворяется в морском пространстве, а дифференцируется в нем и требует бережного к себе отношения. По-видимому, именно такой способ «консервации» души представляется залогом ее гармоничного существования на данном этапе воплощения морской темы, когда «разлад» со стихией еще не ощущается.

Другой вариант воплощения мотива соединения души и воды в 1850-е гг. – стихотворение 1858 г. «Успокоение» («Когда, что звали мы своим...»), представляющее собой вольный перевод «Blick in den Strom» («Взгляд в поток» – нем.) Н. Ленау¹. Мотив унесенной потоком души заимствован Тютчевым из первоисточника, сохранено его композиционное положение (финальная строфа), однако следует отметить некоторые особенности реализации этого мотива в тютчевском переводе.

В стихотворении Ленау финальные строки («Die Seele sieht mit ihrem Leid / Sich selbst vorüberfließen²») содержат мотив зеркального отражения души в воде. В тютчевском тексте меняются акценты: «Душа впадает в забытие, / И чувствует она, / Что вот уносит и ее / Всесильная Волна» (II, 90). Упраздняется мотив отражения, как и визуальный план в целом (ср. заглавия стихотворений «Blick in den Strom» и «Успокоение»). На первый план выходит чувственное восприятие («чувствует она»), усиливается и по-тютчевски символизируется образ потока – «Всесильная Волна».

¹ Nicolaus Lenau Blick in den Strom /N. Lenau [Электронный ресурс] // Die deutsche Gedichtebibliothek [Сайт]. - Режим доступа: http://gedichte.xbib.de/Lenau_gedicht_Blick+in+den+Strom.htm

² Страдающая душа увидит саму себя струящейся [в потоке] (нем.) – перевод мой – А. К.

Обобщенный лирический субъект («мы») в данном случае занимает некое «пограничное» положение: балансирует между полюсами статики и динамики, тяжести и легкости, жизни и смерти. Так, первая строфа фиксирует статичность, омертвление («Когда, что звали мы своим, / *Навек* от нас ушло – / И, *как под камнем гробовым*, / Нам станет *тяжело...*»), которое во второй строфе сменяется акциональной насыщенностью, достигающейся использованием слов с семантикой движения (*Пойдем и бросим беглый взгляд / Туда, по склону вод, / Куда стремглав струи спешат, / Куда поток несет*) (II, 90)).

Характерной особенностью функционирования водных мотивов в стихотворениях Тютчева является присутствие мифолого-обрядового контекста (ср.: образ «гробового камня» в «Успокоении», мотив «схоронения» в стихотворении «Ты, волна моя морская...»). Реализация обрядового контекста в «Успокоении» имеет ряд соответствий с традиционными мифологическими представлениями. Первая строфа демонстрирует характерную для переходного обряда ситуацию отделения от «своего» перед приобщением к «чужому» («Когда, что звали мы своим, / *Навек* от нас ушло...»). Далее совершается собственно «переход» как в буквальном смысле – пространственное перемещение («пойдем»), – так и в эмоционально-чувственном плане: движение к потоку связано с событием переживания, предполагающим возможность преодоления ощущения «тяжести». Символизм «потока» в стихотворении во многом определен архаическими источниками этого образа. В мифологии разных народов образ водного потока (реки) был связан с идеей организации мирового пространства, когда реки задают сакральную топографию вселенной. Один из примеров тому – распространенное представление о существовании четырех рек, вытекающих из центра мира, которые соответствуют четырем сторонам света¹. Посредством космической, организующей функции рек осуществляется связь земного пространства с небесной и подземной сферами. Предполагая возможность

¹ В. Н. Топоров Река // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 374.

путешествовать между мирами, образ реки часто выступает в качестве символического аналога жизненного пути.

Образ потока в «Успокоении» отражает некоторые традиционные мифологические представления. Наиболее прозрачен мотив переправы души через водную преграду при путешествии между мирами. В таком случае «унесение души» волной может быть воспринято как переход в потустороннее пространство. Однако следует отметить, что образ потока в стихотворении не однозначен. Физические свойства потока, его устремленность вдаль, непрекращающееся движение, обретают в стихотворении метафизический смысл: необратимое течение вод семантизируется как стремление к таинственной цели («Одна другой наперерыв / Спешат, бегут струи / На *чей-то роковой призыв*, / Им слышимый вдали...» (II, 90)). В результате, «унесение волной» может пониматься как прорыв в сферу инобытия, предполагающий обретение связи с абсолютном посредством интеграции души и природной стихии.

В целом можно говорить о сближении образов души и воды в стихотворениях 1850-х гг., что воплощается в лирических ситуациях «схоронения души» на дне морском («Ты, волна моя морская...») и «унесения» волной («Успокоение»). При формальном сходстве финального события погружения «души» в воду следует учитывать некоторые характерные изменения ценностной позиции субъекта лирического высказывания по отношению к морскому миру, которые можно условно определить как постепенную утрату власти над стихией. Эти изменения отражают общую тенденцию к постепенному отчуждению души от стихийного начала, наиболее ярко проявленную в 1860-е гг. В 1865 г. написаны сразу три «морских» стихотворения – «Как хорошо ты, о море ночное...» (январь 1865), «Певучесть есть в морских волнах...» (11 мая 1865) и «23 ноября 1865 г.» («Нет дня, чтобы душа не ныла...»), – отражающих динамику разобщения души и водного пространства.

В стихотворении «Как хорошо ты, о море ночное...» образ моря полностью сохраняет свой семантический ореол. Морское пространство предстает

прекрасным и пленительным («Как хорошо ты, о море ночное, – / Здесь лучезарно, там сизо-темно...»), насыщенным жизнью («словно живое»), вечно изменчивым («Блеск и движение, грохот и гром...»), величественным («Зыбь ты великая, зыбь ты морская...»). Как и в предшествующих «морских» текстах, здесь присутствуют мотивы «обаяния» водной стихии (ср.: «тайная прелесть») и «сна» (ср.: «забыть»). Однако мотив слияния души с морем трансформируется из существующей данности в неосуществимую возможность:

В этом волнении, в этом сиянье,
Весь, как во сне, я потерян стою –
О, как охотно бы в их обаянье
Всю потопил бы я душу свою...

(II, 135)

В данном случае нарушается родственная связь души и водной стихии. При сохранении внешнего контакта «я» и моря, потопить «свою душу» лирический герой уже не в состоянии, хотя и желает этого.

Нередко особенности кризисного мироотношения лирического героя Тютчева середины 1860-х гг. объясняют биографическими событиями 1864 г., связанными со смертью Е. А. Денисьевой. Поэтическая рефлексия о смерти возлюбленной становится одной из центральных тем стихотворений 1865 г. Именно тогда написаны знаковые произведения: «Утихла биза...легче дышит...» (II, 128), «Весь день она лежала в забытии...» (II, 129), «О, этот юг, о, эта Ницца...» (II, 131), «Есть и в моем страдальческом застое...» (II, 137), «15 июля 1865 г.» (II, 147), «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» (II, 149).

Примечательно, что среди стихотворений, посвященных памяти Денисьевой, оказываются и три «морских» текста. Р. Г. Лейбов в монографии «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст» пишет о незамеченном цикле стихотворений, посвященных памяти Е. А. Денисьевой, идея которого возникла у поэта после ее смерти. По замыслу Тютчева, в этот микроцикл должны были войти четыре стихотворения в следующем порядке: «Утихла биза... Легче

дышит...», «О, этот Юг, о, эта Ницца...», «Как хорошо ты, о море ночное...» и «Весь день она лежала в забытьи...»¹. Цикл так и не был опубликован, но сам факт авторского замысла представляется весьма значимым. Стихотворение «Как хорошо ты, о море ночное...» оказывается одним из текстов, адресованных Денисьевой после ее смерти, как и два других «морских» стихотворения 1865 г. В 1903 г. сыном поэта Ф. Ф. Тютчевым в подборке стихов, посвященных памяти Денисьевой, опубликовано стихотворение «23 ноября 1865 г.» (II, 502). Биографический контекст другого стихотворения («Певучесть есть в морских волнах...») указывает Б. Н. Тарасов: «...оно написано сразу же после посещения могил Е. А. Денисьевой и ее малолетних детей <...>»².

Следует согласиться с тем, что трагическое мироощущение Тютчева середины 1860-х гг. непосредственным образом связано с осознанием утраты, однако примечателен на наш взгляд тот факт, что к кругу памятных текстов относятся три морских стихотворения, на первый взгляд никак не связанных с событием смерти возлюбленной. Во всех трех текстах осмысливается проблема взаимодействия души с морским пространством и сознается трагедия разобщения человека не только с морем, но и с природным миром. В лирике 1865 г. параллельно развиваются две взаимосвязанные темы: переживание отсутствия любимого человека приводит рефлектирующего героя к отторжению от природного пространства. Вместе с тем модификация мироотношения обусловлена сугубо внутренними душевными установками, тогда как природа продолжает восприниматься прекрасным гармоничным целым.

В стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» воссоздается образ мира, объединенный общим звучанием, а проявления «человеческого» в этом мире связано с мотивом «разлада». Человеческая сущность получает в стихотворении парафрастическое определение – «мыслящий тростник», восходящее к «Мыслям» Блеза Паскаля.

¹ Лейбов Р. Г. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Tartu., 2000. С. 68–79.

² Тарасов Б. Н. Земное и небесное в творчестве Ф.И. Тютчева (Антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии Блеза Паскаля) // Ф. И. Тютчев и православие. М., 2005. С. 14.

Осмыслению характера воздействия философии Блеза Паскаля на формирование художественной картины мира Тютчева посвящена работа Б. Н. Тарасова, в которой исследователь отмечает общность мировоззрения русского поэта и французского мыслителя¹. Рассуждения о философских истоках тютчевской поэзии приводят исследователя к утверждению непосредственного влияния на нее трудов Паскаля и критике представлений о ее «шеллингианских» основах.

Если в романтической натурфилософии познание природы – путь к обретению высшей гармонии, то для Паскаля человек, будучи несоразмерен природе, не способен постичь ее тайны, а стремление к познанию мира – не более чем дерзкое проявление гордыни, поскольку «такие замыслы нельзя питать без гордыни или без способностей бесконечных, как природа»². В учении Паскаля отражены важные антропологические проблемы, значимые и для художественного мира Тютчева. В частности, крайне неустойчивым представляется онтологическое положение человека, находящегося между двумя безднами – бесконечно большим и бесконечно малым³. Такое положение субъекта в мире Паскаль объясняет наличием в нем разумного сознания, отчуждающего его от природной сферы: «Человек – всего лишь тростинка, самая слабая в природе, но это тростинка мыслящая. Не нужно ополчаться против него всей вселенной, чтобы его раздавить; облачка пара, капельки воды достаточно, чтобы его убить. Но пусть вселенная и раздавит его, человек все равно будет выше своего убийцы, ибо он знает, что умирает, и знает превосходство вселенной над ним. Вселенная ничего этого не знает»⁴. Способность мыслить – то, что выделяет человека из природного мира и составляет его главное достоинство: «Постараемся же мыслить как должно: вот основание морали»⁵, – заключает философ. «Мыслить как должно», с точки зрения Паскаля, предполагает «мыслить о Боге», в котором соединяются

¹ Там же. С. 23.

² Паскаль Б. Мысли. М., 1995. С. 133

³ Там же. С. 135

⁴ Там же. С. 136

⁵ Там же. С. 136

все крайности и примиряются все противоречия бытия. Этот постулат заключает главное отличие системы Паскаля от романтической натурфилософии. Если романтики стремились прозреть абсолют через познание мира, проявлений бесконечного в конечном, то философия Паскаля предполагает отречение от мира и от всего земного бытия в пользу Истины, заключенной лишь в Боге. Романтик, для которого мир прекрасен, одухотворен и разумен, стремится вступить с мирозданием в диалог, с точки зрения Паскаля, вселенная равнодушна к человеку, если не враждебна: «Вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня пугает»¹.

По-видимому, нельзя с точностью утверждать главенство той или иной философской системы по отношению к художественному миру Тютчева, однако очевидно, что творчество 1850–1860 гг. демонстрирует отход от натурфилософских принципов. В этот период все более частотными становятся христианские мотивы в лирике поэта. Стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...», проникнутое идеями Паскаля, – яркое отражение указанной тенденции.

Проблема внутреннего состояния лирического героя в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» связана с отчуждением души как от морского пространства («Душа не то поет, что море...»), так и от мира в целом:

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

(II, 142)

Интересна история публикации приведенной (четвертой) строфы стихотворения. Она имеется в автографе и в первой публикации, но отсутствует в списках и печатных текстах, начиная с 1868 г. (II, 509). О возможных причинах редукции строфы А. И. Георгиевский пишет следующее: «Быть может, тогдашняя

¹ Там же. С. 136.

наша цензура была против третьего стиха в этой строфе, как заимствованного из Священного Писания, а также и против четвертого стиха, так как душе христианина не подобает впасть в отчаяние, ни протестовать против велений Неба, а может быть, и сам поэт нашел некоторую неясность и неопределенность в этой строфе, некоторое неудобство привести слова из Священного Писания не в том смысле, как они были сказаны, или нашел всю эту строфу чрезмерно мрачною по своему содержанию; но несомненно, она вполне соответствовала тогдашнему его настроению, в котором он готов был отчаянно протестовать против преждевременной смерти столь любимых им существ»¹.

Факт опущения четырех финальных стихов в публикациях и списках, продиктованный цензурным запретом или же волей самого автора, заставляет взглянуть на четвертую строфу стихотворения с особой точки зрения. Следует задаться вопросом, что в смысловом плане меняется в зависимости от наличия или отсутствия финального четверостишия.

Во-первых, необходимо осмыслить целесообразность употребления слова «протест», которое вызвало негативную реакцию И. С. Аксакова² и, как отмечает Б. М. Козырев, словно бы сошло со страниц радикальной журналистики 60-х гг.³. Появление в финале этого слова вызывает стилистический диссонанс, который, по мнению К. В. Пигарева, мог быть причиной отсутствия четвертой строфы в прижизненных изданиях стихотворения⁴. Следует, однако, заметить, что приемом, состоящим в употреблении «чужеродного» слова, Тютчев нередко пользуется в других текстах (например, в послании «А. А. Фету»: «Иным достался от природы / *Инстинкт* пророчески-слепой...» (II, 117)). Появление слова «протест» в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» оправдано художественной необходимостью. Оно приносит ощущение неблагозвучия, нарушает гармоническую стройность стихотворения, не согласуется стилистически с

¹ Там же. С. 508–509.

² Там же. С. 509.

³ Козырев Б. М. Из второго письма... С. 87.

⁴ Пигарев К. В. Ф. И. Тютчев и его время... С. 265.

другими словами, точно так же как «душа» не может обрести согласия с окружающим миром. Условно говоря, этот «протест» души такой же «лишний», как и она сама. Теоретически можно было сгладить стилистический контраст финала, но фактически слово «протест» несет значительную семантическую нагрузку и именно оно, в силу ультрасовременного звучания, заостряет проблему существования человека в мире.

Существенные изменения претерпевает художественное пространство в финале стихотворения. В четвертой строфе изменяется ракурс восприятия мира, горизонтальную перспективу морского пейзажа сменяет вертикаль («от земли до крайних звезд»). Пространство обретает вертикальное измерение и это во многом определено содержанием финала, в котором появляется библейский образ «гласа вопиющего в пустыне».

Важную особенность стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...» составляет его насыщенность реминисценциями и прямыми цитатами. Эпиграф («*Est in arundineis modulatio musica ripis*») – цитата из произведения римского поэта Авзония (II, 508), образ «мыслящего тростинка» заимствован у Паскаля, «глас вопиющего в пустыне» – из Священного Писания. Впервые образ «гласа вопиющего в пустыне» появляется в Ветхом завете, в книге пророка Исайи (Ис. 40, 3). В Евангелиях от Матфея, Марка и Иоанна «глас вопиющего в пустыне» соотносится с образом Иоанна Крестителя, который призван возвестить о пришествии Христа: «И проповедовал, говоря: идет за мною Сильнейший меня, у которого я не достоин наклонившись развязать ремень обуви Его. Я крестил вас водою, а Он будет крестить вас Духом Святым» (Марк, I, 7-8). Христианский контекст в стихотворении, между тем, возникает в диалоге с «Мыслями» Паскаля. Утрачивая связь с природным миром, субъект переживает свою отчужденность от морского пространства, но в то же время открывается возможность другого вектора устремления души.

Символическое значение в стихотворении обретает образ пустыни, имеющий в христианской традиции устоявшуюся семантику. В русской литературе, как и в

христианской культуре, этот образ осмысливается как место испытания, аскезы, духовного поиска и т.д. Один из наиболее знаковых примеров – пушкинский «Пророк», в котором преображение становится итогом пути и испытаний. Примечательно, что в тютчевском стихотворении также намечена возможность преображения. В этом смысле ситуация «расставания с морем» – переходный этап, когда душа оказывается как бы «на перепутье». Символично движение души от морского мира к пространству пустыни, лишенному влаги, хотя подлинной «духовной жажды» лирический герой Тютчева не испытывает.

Примечательно, что образ «сохнувшей души» возникает в ближайшем контексте – в стихотворении того же года «23 ноября 1865 г.»:

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем, -

Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском.

(II, 152)

Композиционное деление на строфы обусловлено тематически: образ души, находящейся в недолжном дисгармоничном состоянии в первой строфе соотносится с образом «того, кто» во второй. При этом лишенное конкретики употребление местоимения «он» («Он схоронен на дне морском») порождает смысловую двуплановость текста (непонятно, кто схоронен на дне морском: «край родной» или же сам субъект – «тот, кто...»). Стихотворение объединяет две противоположные ситуации и, таким образом, обретает способность к смысловым превращениям. В первом случае погребенным на дне оказывается родной край, и в силу этого он становится недоступным для лирического героя, который туда

стремится. Во втором же случае сам субъект «схоронен на дне морском». С одной стороны, вторая возможность подготовлена контекстом стихотворения «Ты, волна моя морская...». Однако в этой ситуации неясно, почему «сохнет» душа, принадлежащая морскому пространству. Предположим, что на дне морском схоронен «родной край», а «тот кто» (душа) томится по нему в земном мире. Тогда мотивы иссушения и «жгучей» тоски получают более реалистичное толкование: душа сохнет, потому что морское пространство («родной край») для нее недостижимо. Такая интерпретация согласуется с логикой развития отношений субъекта с морским миром в лирике Тютчева 1850 – 1860 гг. от соединения к разобщению.

Образ «сохнувшей души» получает осмысление еще в античной философии. М. Элиаде восстанавливает источники мифологических представлений, согласно которым души умерших испытывают жажду. Вода в контексте погребального обряда наделяется способностью «растворять» душу, связывать ее с растительным миром, возвращая ее в космический «круговорот превращений», в результате чего она может воплотиться заново. Таким образом, мотивы жажды и засыхания души объяснимы ее стремлением к реинкарнации¹. Более поздние представления о связи духовной сущности и воды воплощены в греческой сотериологии, в которой лучшая участь души мыслится «не в повторном включении в космический круговорот, но в уходе из мира органических форм в эмпирии, небесные области, вот почему столь фундаментальное значение стало придаваться солнечным атрибутам, сухости (ср.: по Гераклиту «сухая душа – мудрейшая и наилучшая»)»². По-видимому, сходные воззрения имплицитно присутствуют в тютчевском стихотворении, в котором душа не может вернуться в морское пространство, в природный круговорот, но в то же время утрата связи с водным миром открывает возможность иного, «внеприродного» ее существования.

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000. С. 192–193.

² Там же. С. 193.

Динамика развития мотива взаимодействия души с морским пространством (от соединения к разобщению) связана с изменениями мироощущения поэта в 1850-1860-е гг. Несомненно, переломным является 1864 г., когда переосмысляются предшествующие натурфилософские установки и лирический герой испытывает ощущение потерянности в мире. Лишенный изначальной связи с миром природы, ощущающий свою непричастность к гармоничному мироустройству, лирический субъект оказывается в ситуации духовного поиска, предполагающей потенциальную возможность приобщения к христианским ценностям.

2.5. Мотив душевной родины в художественном мире Ф. И. Тютчева

Поэтическое воплощение внутреннего мира предполагает эстетическое разрешение проблемы сущности души и ее происхождения. Эти вопросы оказываются центральными в романтической метафизике. Усваивая мифологические и религиозные концепции душевного генезиса, романтики создают уникальный вариант объяснения сущности души. Изначальная двойственность человеческой природы соположена принципу романтического двоемирия, когда телесное и духовное начала в человеке соответствуют земному и трансцендентному мирам. С вопросом о происхождении души в лирике Ф. И. Тютчева связан мотив душевной родины, к настоящему времени, насколько нам известно, не получивший литературоведческого осмысления. Однако известны истоки происхождения этого романтического мотива. Д. Е. Максимов пишет следующее: «У писателей типа Юнга-Штиллинга и в романтической литературе (в частности, у Жуковского, у Ф. Глинки, у позднего Кюхельбекера) слова «родина», «отчизна», «отчий дом» иногда употреблялись в переносном смысле, в духе Платона и христианской мифологии, – для обозначения блаженного, умопостигаемого мира»¹. В эстетических трактатах и произведениях

¹ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М. –Л., 1964. С. 210.

романтиков можно найти множество примеров именно такого употребления слова «родина». В частности, у Г. Г. Шуберта встречаем: «И, наконец, душа осознает, что родина томления, приведшего нас сюда, – не на этой земле»¹. Тоска по родине в этом смысле нередко обретает черты метафизического предчувствия идеального бытия, присущего романтическому мировосприятию.

В творчестве Ф. И. Тютчева мотив «душевной родины» проявлен в лирике 1820–1850 гг. В качестве предварительного замечания отметим, что в стихотворениях, воссоздающих образ душевной прародины, «инвариантная ситуация»² реализуется во взаимодействии мотивов возвращения и отчуждения. При этом необходимо учитывать архетипическую основу ситуации возвращения, реализующийся в контексте художественного целого.

М. Элиаде рассматривает возвращение как универсальную культурную модель, заключающуюся в «имитации небесного архетипа»³. Подобная организация макрокосма связана с представлением о непрерывной повторяемости сакрального события и предполагает иерархическое соотношение сакрального центра и периферии. Сходную точку зрения высказывает М. Евзлин, который возводит ритуальные действия к космогонии, понимаемой в качестве исходной точки бытия: «Соответственно, всякая неисправность не может быть устранена иначе, как через ритуальное возвращение к тому времени, когда из *ничто* возникло *нечто* (курсив в оригинале – А. К.)»⁴.

В эстетике русского и зарубежного романтизма сюжет возвращения в родной край становится одним из центральных (например, в «Книге песен» Г. Гейне есть раздел с символическим названием «Возвращение на родину»). Так в русских романтических поэмах, представляющих ситуацию возвращения в наиболее репрезентативной форме, основой конфликта, по замечанию Ю. В. Манна, становится «процесс отчуждения» центрального персонажа от его окружения,

¹ Шуберт Г. Г. Взгляды на ночную сторону естественной науки // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 526.

² Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 144.

³ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб., 1998. С. 6.

⁴ Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 118.

бегство из родных мест и последующее возвращение (ср. «Кавказский пленник» А. С. Пушкина, «Беглец» А. Ф. Вельтмана и др.) или же изначальное удаление героя, порождающее стремление вернуться на родину («Мцыри» М. Ю. Лермонтова)¹.

Мотив «душевной родины», далеко не всегда связанный с реальным географическим пространством, вносит в устойчивый «комплекс возвращения» (традиционно включающий отдаление героя от родного пространства, испытание его и финальное возвращение) метафизический смысл. Душа стремится возвратиться к истокам, к первоначальному блаженному пребыванию в ином, «высшем» мире, из которого она извлечена.

В лирике Ф. И. Тютчева один из первых вариантов осмысления мотива душевной родины возникает в ранний период творчества. В начале 1820-х гг. поэт создает переложение элегии Ламартина «L'isolement» («Одиночество», (I, 33)), которое, по мнению К. В. Пигарева, свидетельствует об «усвоении поэтом романтического мировосприятия»². В данном случае мотив стремления души в родственное ей пространство усилен религиозной тематикой, которая формирует вертикальную организацию пространства, противопоставляющую земное («дольный прах») и небесное («лучший мир»), брэнное и сакральное. Примечательно наименование «лучшего мира» «душевной отчизной», возникающее в мотивном поле родства / безродности (отчизна – «тот мир, где нет сирот» – «умчите сироту»). Очевидно, пребывание в «том» мире подразумевает установление утраченных родственных связей, преодоление «сиротства» и обретение Отца (отчизна). Ранний перевод Тютчевым Ламартина в полной мере отражает романтическую концепцию душевной прародины – мира, в котором душа пребывает до рождения.

Развитие мотива получает продолжение в 1840-е гг. в стихотворении «Итак, опять увиделся я с вами...», своеобразным «прецедентом» его создания

¹ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 112–131.

² Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 35.

послужило возвращение Тютчева в 1846 г. в Россию после долгого пребывания за границей и посещение родного села Овстуг. С. С. Дудышкин выделяет в стихотворении характерный для поэзии пушкинского периода «задушевный мотив» поэтических воспоминаний (I, 492). Вместе с тем очевиден парадокс восприятия лирическим героем родного пространства («Места немилые, хоть и родные...» (I, 204)), привносящий в мотив возвращения семантику отчуждения.

Примечательно, что это стихотворение послужило причиной своеобразного спора о Тютчеве поэтов Серебряного века. Так, по мнению Д. С. Мережковского, стихотворение представляет собой отречение от родины поэта, который во время долгого пребывания за границей стал «почти иностранцем», соответственно при возвращении родная земля «показалась ему чужбиною»¹. Ему возражает В. Я. Брюсов: «Тютчев ни от чего родного не отрекался, напротив, оставался «самым русским из русских» (I, 492). В стихотворении же, по его мнению, имеется в виду не родина как таковая, а лишь Овстуг. В. С. Соловьев отмечает неоднозначность отношения поэта к России: «Тютчев не любил Россию тою любовью, которую Лермонтов называет почему-то «странною». К русской природе он скорее чувствовал антипатию. «Север роковой» был для него «сновиденьем безобразным»; родные места он прямо называет *немилыми* <...>. Значит, его вера в Россию не основывалась на непосредственном органическом чувстве, а была делом сознательно выработанного убеждения»². Однако сомнения вызывает и «враждебность», якобы испытываемая Тютчевым к родной природе, поскольку многие его пейзажные стихотворения, воссоздающие образы русской природы, лишены чувства антипатии. Вопрос об источнике образа «немилых родных мест» по-прежнему остается открытым. По-видимому, причиной тому является специфика точки зрения лирического героя.

Отдельного внимания заслуживает вводное слово «итак», которое на первый взгляд кажется несколько чужеродным при воссоздании ситуации возвращения в

¹ Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии // Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991. С. 450.

² Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева... С. 118–119.

родные края. Являясь характерным примером «фрагментарности» тютчевской лирики, подобное начало, тем не менее, имеет и оценочный характер. Событие возвращения лирического героя в родные места становится отправной точкой рефлексии, рационального переосмысления прошлого в ситуации, когда изменяется ракурс восприятия (возникает взгляд взрослого человека на мир детства). Мотив отчуждения лирического героя от мира детства связан с нарушением субъектно-объектных связей: мое детство не *часть меня*, а мое детство *вне меня*. Ситуация встречи с родным миром у Тютчева представлена в визуальных парадигмах: «увиделся я с вами...»; «Мой детский возраст смотрит на меня...»; «Смотрю я на тебя, мой гость минутный...». Особенности воплощения художественного времени в стихотворении состоят в совмещении плана прошлого и настоящего, что вызывает смысловое напряжение между полюсами взрослого и детского и приводит к отторжению «я» в прошлом от «я» в настоящем. Причем «я» в прошлом ассоциативно соотносится с образом «брата меньшого, умершего в пеленах», вскрывающего драматическую семантику мотива родства: «брат», но «умерший» (ср.: «места немилые, хоть и родные»). В стихотворении возникает непреодолимая дистанция между лирическим героем и родным пространством, миром живых и мертвых, взрослым и детским состоянием. В данном случае эстетически переосмысляются и отвергаются романтические представления о детстве как модели идеального бытия.

Характерной чертой пространства «родных мест» является их призрачность, ирреальность. В стихотворении возникает образ призрака («бедный призрак»), затруднено визуальное восприятие («туманными очами», «немошный и смутный»), характерно отсутствие людей («край безлюдный») и т.д. Аналогия «родной край – мир смерти» семантически обогащается за счет включения символического элемента пейзажа («При свете вечеряющего дня...»), актуализирующего мотив клонящейся к закату жизни.

Ощущение недолжности такого бытия приводит к эмоциональному прорыву в третьей строфе, преодолевающему первоначальную рассудочную отстраненность лирического героя:

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

(I, 204)

В данном случае воспроизводится один из характерных тютчевских приемов – множественное отрицание, аннулирующее ценностные характеристики мира родного края и опровергающее принадлежность души этому пространству. В стихотворении возникает мотив несовпадения фактической, биографической и внутренней, душевной родины, о которой известно только то, что она «не здесь». В результате возвращение в родные края не несет семантики завершения пути, но фиксирует еще большее отдаление от идеала.

Коренным образом изменяется ситуация соотношения души с родным пространством в тех случаях, когда стихотворение имеет адресата. Например, реальное и ирреальное как ключевые ценностные характеристики пространственного образа «душевной родины» оригинально взаимодействуют в стихотворении 1855 г. «Графине Ростопчиной»:

Гр. РОСТОПЧИНОЙ
О, в эти дни – дни роковые,
Дни испытаний и утрат –
Отраден будь для ней возврат
В места, душе ее родные!

Пусть добрый, благосклонный гений
Скорей ведет навстречу к ней
И горсть живых еще друзей,
И столько милых, милых теней!

(II, 74)

В данном случае мотив возвращения имеет положительную семантику, которая усиливается за счет контрастного временного «фона» («...дни роковые, / Дни испытаний и утрат»). Гармоничная сущность «родных мест» подчеркнута-акцентирована. В стихотворении возникает образ «гения места» («добрый благосклонный гений») – покровителя и хранителя пространства. Примечательной особенностью образа «родных мест» в данном случае является синкретическая целостность реальной и мифологической (элизийской) сущности родного мира, предполагающая одновременное существование в едином пространстве «живых еще друзей» и «милых теней». Родственная душе область соединяет в себе несоединимое: мир живых и мир мертвых. Помимо прочего, очевиден вневременной характер образа родного пространства, позволяющий отрешиться от мира, где время довлеет над людьми («...в эти дни, дни роковые...»). Приобщение адресата, субъекта лирического события (она), к «родным местам» мыслится как возможность обретения подлинной душевной родины. Однако само событие возвращения воспринимается в перспективной проекции: «Отраден будь для ней возврат...». В то же время возможность приобщения к родному пространству в данном случае мыслится вполне достижимой.

Новый виток развития мотив «душевной родины» получает в стихотворении «Е. Н. Анненковой» 1859 г., моделирующем ситуацию путешествия души в трансцендентную сферу («край незнакомый, мир волшебный»), которая в данном случае никак не связана с реальным географическим пространством.

Противоречие, лежащее в основе лирического события, подчеркивает несоответствие «жизни повседневной» и «радужных снов», переносящих лирического героя в «волшебный мир». Следует обратить внимание на

характеристики этого пространства: «чуждый нам и задушевный». Очевидно, что мотив «чуждости» имеет иную семантизацию, нежели в стихотворении «Итак, опять увиделся я с вами...». Так, «мир волшебный» осознается чуждым по сравнению с привычной «повседневной жизнью», однако он далеко не чужд для души (ср.: «задушевный»).

Образ «незнакомого края» в стихотворении «Е. Н. Анненковой» обнаруживает сходство с описаниями райского мира в христианских апокрифах. В первую очередь так называемых «Видений», «Откровений», описывающих путешествие героя в райский мир (например, «Видение апостола Павла», «Видение Исая», «Книга Еноха», «Откровение Авраама», «Путешествие Агапия в Рай» и др.). Одна из наиболее значимых аллюзий – появление распространенного в апокрифических текстах мотива сна, который, как отмечает М. В. Рождественская, часто становится причиной и условием попадания в Рай: «Мотив сна вообще очень важен для визионеров: «сон» в описаниях путешествий в Рай служит мотивировкой дальнейшего развития сюжета, своеобразной сюжетной границей, после которой повествование обычно переходит на другой, более сложный смысловой уровень»¹. В стихотворении «Е. Н. Анненковой» возникает образ «радужных снов», что в свою очередь перекликается с яркостью и многоцветием райского мира: «Одна из самых ярких деталей «Жития Андрея Юродивого» в картине Рая – это разноцветные ветры, веющие над Раем, и необыкновенное благоухание, исходящее от них»².

Сходными являются также пространственно-временные характеристики, актуализирующиеся в стихотворении: удаленность, труднодоступность Рая³ («Так от земного далеко...»), прекращение течения времени и вечный день («И без заката, без восходу / Другое солнце светит там...»), а также непередаваемая красота райского мира, во много раз превосходящая земную красоту (ср.: в

¹ Рождественская М. В. Рай «мнимый» и Рай «реальный»: древнерусская литературная традиция // Образ рая: от мифа к утопии. Серия “Symposium”, вып. 31. СПб., 2003. С. 38.

² Там же. С. 39–40.

³ Там же. С. 36.

«Вознесении Исайи»: «Ничто из этого мира не может быть названо именем из мира нашего»¹) и ощущение блаженства, легкости испытываемое душой во время пребывания в раю:

Все лучше там, светлее, шире,
Так от земного далеко...
Так разнo с тем, что в нашем мире, –
И в чистом пламенном эфире
Душе так родственно-легко.

(II, 96)

Особую значимость в данном контексте обретает мотив света («нездешнего света», «другого солнца»). Наполненность райского мира светом – типичная его характеристика в «Видениях». Например, в «Вознесении Исайи» встречаем следующее описание: «Когда мы поднялись на седьмые небеса, я увидел там поразительный и неопиcуемый свет и бесчисленных ангелов»². Сущность Бога в христианстве определяется через образ света. Один из самых известных примеров – Фаворский свет, явленный во время преображения Христа: «...и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17, 2). Частотный мотив «Видений», когда, попадая на «седьмое небо» и видя Господа во славе, герой оказывается неспособным смотреть на него из-за необыкновенно яркого света, который излучает Его лицо. Точно так же и в стихотворении «нездешний свет» и «другое солнце» становятся знаками божественного присутствия. Созерцая несотворенный божественный Свет, человек обретает уникальный религиозный опыт³.

Изменение статуса визионера в мире – закономерный итог путешествия, когда свидетель инобытия возвращается в реальный мир, дабы рассказать о виденном. Сходная ситуация возникает в стихотворении Тютчева «Е. Н. Анненковой». В

¹ Вознесение Исайи // Ветхозаветные апокрифы. М., 2000 [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Apokrif_Isaja.php

² Там же.

³ См.: Элиаде М. Опыты мистического света [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки: [Сайт]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliad/Op_Mistik.php

частности, в финале меняется восприятие окружающего пространства: земная жизнь осознается как темница, в которой люди «обречены заключению»:

Проснулись мы, – конец виденью,
Его ничем не удержать,
И тусклой, неподвижной тенью,
Вновь обреченных заключенью,
Жизнь обхватила нас опять.

(II, 96)

Аналогия «жизнь – темница» частотна для христианских текстов. Приведем цитату из сочинения преподобного Ефрема Сирина «О рае»: «Изумился я; ибо едва выступил из пределов рая, оставил меня и отступил от меня сопровождающий. Когда же достиг пределов земли, порождающей терния, тогда встретили меня болезни и страдания всякого рода. И увидел я, что страна наша есть темница, что пред взорами у меня – заключенные; и они плачут об этой темнице, когда должны выйти из нее»¹.

Другая особенность, роднящая стихотворение с апокрифическими текстами – способность слышать неслышимое и созерцать незримое. Лирический субъект слышит «звук неуловимый» (в апокрифах райскому пространству присуще прекрасное ангельское или, как вариант, птичье пение) и созерцает чудом явленные божественные черты («взор неотразимый» и улыбка). Явление божественного образа во сне соотносится с христианской иконописной традицией. Так, например, П. А. Флоренский выделяет иконы «явленные, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сновидению»². В то же время изображение улыбки, не характерное для иконописной традиции, проявляет ценностную авторскую установку: стихотворение не относится к сфере религиозной поэзии, а имеет светский

¹ Ефрем Сирин, преп. О рае [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/ortodox/Article/sir_orae.php

²Флоренский П. А. Иконостаc. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 20.

характер. Как следствие, религиозные мотивы не проявлены в тексте напрямую, они высвечиваются из подтекста.

Мотив «душевной родины» в художественном мире Ф. И. Тютчева подразумевает определенную логику возникновения и реализации в конкретных произведениях. В первую очередь важно отметить, что «душевная родина» как предел внутренних устремлений человека всегда имеет черты инобытия (небесный мир, элизийские мотивы, «мир волшебный»). При этом значимым оказывается пространственно-временное положение субъекта лирического высказывания, который почти всегда занимает ценностную позицию «внеаходимости» относительно «родного», т.е. «иног» мира. Такое состояние романтической личности точно характеризует Б. О. Корман: «Порывы к небу, жажда духовного и бесконечного – во всем этом живет память о земле, и сама страстность влечения к абсолютному есть показатель нерасторжимости уз, связывающих романтического человека с миром, который ему так и не дано избыть в себе. Вожденная абсолютная свобода от мира оказывается, следовательно, невозможной даже в сфере чистого духа»¹. Для тютчевского лирического героя обретение гармонии в мире представляется недостижимым, однако, по-видимому, именно «неизбывность земного» не дает возможности прорыва в сферу инобытия.

Характерные изменения претерпевает традиционный сюжет возвращения, не получающий финального разрешения как обретения «родного пространства». Он оборачивается мотивом «незавершенного возвращения», возможного в будущем («Одиночество», «Графине Ростопчиной»); невозможностью возвращения в силу непроницаемости границ («Нет дня, чтобы душа не ныла...»); предстает как «возвращение» и последующее «отпадение» от «родственного» пространства («Е. Н. Анненковой»). По-видимому, такая ситуация может найти объяснение в особенностях воплощения образа души в художественном мире Тютчева, в котором любые ее попытки «прикрепиться» к какому-либо локальному отрезку

¹ Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С. 17.

бытия вызывают отторжение либо души, либо самого бытия. В результате, поиск душой родного пространства оказывается бесконечным и принципиально незавершенным.

Еще одна существенная особенность реализации мотива связана с определением статуса субъекта, стремящегося приобщиться к родному пространству. Функциональное наполнение мотива во многом определяется семантикой «женского» и «мужского» начал в художественном мире Тютчева. Так, лирический герой (или же субъект лирического события «тот, кто») оказывается принципиально не способным к возвращению в родное пространство, в то время как появление в стихотворении женского начала (посвящения «Графине Ростопчиной», «Е. Н. Анненковой») связано с потенциальной возможностью приближения к идеальному миру. Заметим, что образ лирического субъекта в стихотворении «Е. Н. Анненковой» проявлен как лирическое «мы», позволяющее соединить личное («я»), адресата («ты», «она») и всеобщее («мы», т. е. «все»). Примечательно, что именно такой обобщенный субъект становится способным к проникновению в «родственное» душе пространство и преобразению, которое, однако, носит временный характер.

Проблема существования души в мировом пространстве является одной из наиболее актуальных в творчестве Ф. И. Тютчева. Моделирование душевного бытия в макрокосмическом масштабе связано с центральными вопросами романтической натурфилософии. В художественном мире Тютчева воплощено представление о существовании разумного творческого начала во вселенной («мировая душа»), с которым человек может вступить во взаимодействие. Однако парадокс существования души в поэтической системе Тютчева заключается в трагической невозможности достижения гармоничного существования с миром. Бытие души в мире реализуется в ситуации бесконечного странствия, в

стремлении укорениться во времени и пространстве. Душа проходит путь преображения, приобщения к мировой гармонии, однако более частотны мотивы трагического разобщения и отчуждения от природной вселенной, рождающие стремление за пределы земного мира в блаженную сферу, где мыслится обретение истинной душевной родины. На протяжении творческого пути поэта осуществляется движение от натурфилософских воззрений к иным способам мировосприятия. Переосмысление ранних натурфилософских установок в 1850–1860 гг. приводит к осознанию отчуждения души от жизни вселенной, в этот же период все более частотными становятся христианские мотивы в творчестве Тютчева, что отражает логику эволюции поэтической системы в целом. Исключением является мотив весеннего преображения души, не претерпевающий существенных изменений на протяжении 1820–1860 гг. Другая особенность воплощения образа души связана с субъектными характеристиками. Достижение внутренней гармонии, идеала существования возможно лишь для другого, но не для самого субъекта лирического высказывания (ср.: «На древе человечества высоком...», «Еще томлюсь тоской желаний...», «Графине Ростопчиной» и пр.). «Моя» душа обречена на вечное странствие в поисках гармоничного бытия. Указанная закономерность находит воплощение в лирике 1850–1860 гг., когда совершается открытие внутреннего мира другого человека. Именно в ситуации бытия-с-другим находит окончательное решение проблема существования души в художественном мире Ф. И. Тютчева.

ОБРАЗ ДУШИ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

§ 1. Единение душ в романтической концепции любви

Любовная лирика Ф. И. Тютчева является оригинальным явлением в русской поэзии, однако, как представляется, ее особенности определены концепциями любви, сложившимися в романтической эстетике. В художественном мире Тютчева особое место занимает мотив взаимодействия душ влюбленных, который был подготовлен предшествующей традицией.

По выражению Л. Я. Гинзбург, любовь осмысляется романтиками как «...стремление конечной человеческой личности к слиянию с “бесконечным”»¹. Этим определен исключительный статус любовного чувства в антропологических воззрениях романтиков, в которых оно становится способом достижения идеала, позволяет преодолеть экзистенциальные проблемы человека и дает возможность обретения таинственной сопричастности мировой гармонии. Так, по мнению Ф. В. Й. Шеллинга, любовь помогает человеку преодолеть «изменчивость времени», она есть наивысшее благо, укорененное в структуре мирового абсолюта: «Любовь есть то, что было до того, как были основа и существующее в качестве разделенных»². Именно в любви обретается утраченное единство человека и природы и достигается гармония бытия.

Примечательны натурфилософские воззрения Й. Герреса, обосновывающего законы миропорядка с позиции романтической антропологии: «Всемирный магнетизм проявляется в индивидуальных телах как притяжение полюсов, и точно так же полярность душ сказывается между индивидуальными существами как склонность и как любовь»³. Таким образом, любовь, соотносимая с

¹ Гинзбург Л. Я. О Лирике. М.–Л., 1964. С. 91.

² Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 149.

³ Геррес Й. Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 131.

принципом магнетизма, превращается в универсальный закон бытия, определяющий принцип взаимодействия природы и человека.

Из всеобщего стремления к утраченной целостности, проистекает существенная особенность понимания романтиками любовного чувства, которая заключается в представлении о возможности духовного воссоединения с любимым человеком, интуитивного провидения внутренней жизни его души. С точки зрения В. В. Ванслова, любовь и дружба выступают наиболее адекватной формой выражения романтического идеала, представляя собой погружение во «внутренний мир другого человека, родственной души, близкой личности, в которой заново находится свое "я"»¹. Любовь дает возможность выхода за пределы собственного «я» и встречи с «другим». Тем самым преодолевается тотальная замкнутость человека в сфере собственного сознания.

Возможность слияния с родственной «другой душой» позволяет решить несколько проблем, осознаваемых романтиками как неразрешимые в обыденной жизни. Одна из них – проблема межличностного диалога. В процессе обыденной коммуникации неизбежно возникает сложность, связанная с несовершенством языка и неспособностью передать сокровенные мысли и чувства одного человека другому. Любовь же дает возможность интуитивного познания другого, осуществляемого в форме внесловесного надличностного диалога, устраняющего коммуникативные барьеры.

Другая проблема – одиночество человека в мире, ощущаемое романтиками как неизбежная данность. Романтический герой, наделенный исключительными качествами, зачастую отчуждается от привычной сферы человеческого существования, занимая принципиально иную ценностную и этическую позицию по отношению к общепринятым установкам. При этом одиночество осознается романтиками как трагическая ситуация, связанная с мотивами бесприютности, странничества, а также с проблемой поиска своего места в мироздании, ощущением неполноты, ущербности существования. Указанная проблема находит

¹ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 112.

решение в романтическом понимании любовного чувства как слияния двух родственных душ, рождающее ощущение абсолютной полноты бытия. Такое представление о любви восходит к философии Платона, в частности, к диалогу «Пир»¹, в котором воссоздается несколько концепций любовного чувства. Так, Эрот в диалоге признается наиболее древним и могущественным из богов, являющимся для людей первоисточником благ. Также указывается двойственность любви, соединяющей в себе тяготение к плотскому началу и устремление к духовному единению с возлюбленным, любовь воспринимается как стремление к изначальной целостности («легенда об андрогинах», рассказанная Аристофаном). По мысли Сократа, любовь есть стремление к вечному обладанию благом, а поскольку «наряду с благом нельзя не желать бессмертия, значит любовь – это стремление к бессмертию»².

Философия Платона, усвоенная романтиками, послужила импульсом к формированию уникальной концепции любовного чувства, которое мыслится как высшая форма и конечная цель человеческого существования, реализация предназначения человека в мире и путь к преодолению конечности существования личности.

Другой источник романтических представлений о сущности любви – христианская традиция. В данном случае земная любовь обретает религиозно-мистический смысл и воспринимается как прообраз Божественной любви к человеку. Ф. Баадер пишет о том, что подлинное понимание ценности любви пришло к человеку только с ниспосланием Богом в мир «самой глубокой эманации своего сокровеннейшего существа (Любви, или Иисуса)», когда «вместе со способностью любить Бога человеку была дана и способность подлинно любить как людей, так и природу»³. Само же пришествие Христа понимается как примирение человека с Богом, а «лишь примиренные с Богом души могут

¹ Платон. Пир // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 2. СПб, 2007. С. 97–160.

² Там же. С. 140.

³ Баадер Ф. Тезисы философии Эроса // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 522.

истинно единиться и между собой, то есть способны подлинно любить»¹. Таким образом, любовь понимается как божественный дар человеку: каждый любящий становится преемником и проводником сакрального чувства.

Однако не всякое природное влечение человека к человеку имеет высший смысл, а лишь то чувство, которое несет на себе отпечаток всеобъемлющей божественной любви. Одно из характерных определений высшей формы этого чувства принадлежит Н. И. Надеждину: «Связуемые любовью сердца освещаются верою в высшее божественное блаженство, составляющее конечную цель их совокупных надежд, желаний и стремлений. Такая любовь есть поистине предчувствие неба»². Истинная любовь, освещаемая верой, дает возможность трансцендирования, преображения человеческого существования, которое возможно лишь в ситуации «бытия-с-другим».

В. М. Жирмунский определяет романтическую любовь как «мистическое» чувство: «Все романтические писатели подчеркивают мистическое значение любви. Когда мы любим, мы прозреваем в любимом существе его истинную сущность, только скрытую от других, нелюбящих глаз, бесконечную душу, одетую в новую благоуханную плоть, – душу и плоть в одном таинственном соединении и просветлении»³. По-видимому, именно потенциальная возможность провидения внутренней духовной сущности другого человека, явилась причиной сакрализации любовного чувства в романтической эстетике. Созерцание души другого, доступное только любящему, по сути приравнивается постижению Божественного замысла о человеке.

Романтическая концепция любовного чувства не только выстраивает отношения двух любящих людей, но и открывает человеку путь к трансцендированию, познанию абсолюта и божественной истины. Гармоничное существование души в мире оказывается возможным только в соединении с

¹ Там же. С. 522.

² Надеждин Н. И. Лекции по теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 500.

³ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика... С. 77.

другой душой, ощущение мистического родства с которой дается человеку как предвестие гармонии с миром и как ответ божественной любви.

§ 2. История изучения любовной лирики Ф. И. Тютчева: к вопросу о «денисьевском цикле»

В истории изучения творчества Тютчева намечено разграничение ранней любовной лирики и более зрелых произведений. Пограничным оказывается знаковый для поэта 1850 г., когда произошло его сближение с Е. А. Денисьевой. Одним из первых возможность такой периодизации тютчевской лирики определяет Б. М. Козырев, который 1850 г. обозначает как переломный в творчестве поэта, когда «мистика языческого пантеизма» сменяется обращением к христианской традиции¹. Любовная лирика Тютчева 1850–1860 гг., связанная в литературоведческой традиции с понятием «денисьевского цикла», вызывает большой исследовательский интерес, нежели стихотворения о любви, написанные до 1850 г.

До сегодняшнего дня понятие «денисьевского цикла» является предметом научного спора. Дело в том, что так называемый «денисьевский цикл» относится к читательским циклам, создателем которого, по определению М. Н. Дарвина, является не сам автор, а читатель, «...глубоко воспринявший потенциально возможные контекстные связи стихов того или иного поэта, выделивший их в своем сознании как художественное целое и давший циклу определенное название: «панаевский», «денисьевский» и т. д.»². Таким образом, в «денисьевском цикле» отсутствует один из важнейших признаков лирического цикла – сознательная авторская заданность, превращающая комплекс текстов в систему. Поэтому центральной проблемой становится определение состава «цикла» и его границ. Однако нельзя отрицать, что даже при отсутствии

¹ Там же. С. 92.

² Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С.19.

авторской интенции комплекс любовной лирики 1850 – 1860 гг. создает впечатление целостности, порождающей представление о «несобранном цикле».

Первые попытки воссоздания «денисьевского цикла» были предприняты биографами и интерпретаторами творчества Тютчева – Г. И. Чулковым и К. В. Пигаревым. Варианты «денисьевского цикла», предложенные исследователями, различаются по количеству и составу текстов¹. В. Н. Касаткина, восстанавливая «целостность» цикла, прослеживает в нем внутреннюю динамику любовного «сюжета». Исследовательница выделяет несколько этапов взаимодействия лирического героя и его возлюбленной. Так, в качестве своеобразного «пролога», «предыстории любви» выступает стихотворение «Как ни дышит полдень знойный...», за ним следует «О, как убийственно мы любим...». Затем идут стихотворения: «Не раз ты слышала признание...», «Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде любит...», «О, не тревожь меня укором справедливой...», «Чему молилась ты с любовью...» – такова, по мнению исследовательницы, «первая «глава» тютчевского «романа в стихах». Вторая «глава» воссоздает достижение гармонии любви (стихотворение «Пламя рдеет, пламя пышет...»). Третья часть – неотвратимая трагическая развязка, нашедшая отражение в стихотворениях, связанных с переживанием утраты любимого человека: «В сознании тоскующего возникает день смерти возлюбленной («Весь день она лежала в забытии...»), далекое прошлое взаимной любви («Опять стою я над Невой...») и т. д.»².

В то же время существует и другая точка зрения на целесообразность выделения «денисьевского цикла» в лирике Тютчева 1850–1860 гг. Например, П. Е. Бухаркин, сохраняя понятие о «цикле», расширяет его хронологические рамки. Исследователь выделяет «любовно-трагедийный цикл» в поэзии Тютчева, под которым понимается часть любовной лирики поэта 1830–1860 гг., которая

¹ Чагин Г. В. Денисьевский цикл: начало и конец // Тютчевские чтения на Брянщине. Брянск, 2001. С. 7–11.

² Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978. С. 104.

объединена темой гибельной любви, единым стилем, единым характером героев и конфликтом¹.

Еще более категорична позиция Р. Г. Лейбова, который утверждает, что применимо к «денисьевскому циклу» само слово цикл – не более чем «литературоведческая метафора»: «В самом деле – цикл этот как единство создан не Тютчевым, а его биографами и исследователями <...>»². Отсутствие авторской заданности, строгой последовательности стихотворений в «цикле», зыбкость его границ затрудняет осмысление композиции, внутренней динамики, циклических скреп и других принципов циклообразования.

В современных исследованиях вопрос о количестве и датировке стихотворений, адресованных Денисьевой, остается по-прежнему актуальным. В частности, эти проблемы поднимаются в работах Г. В. Чагина, предлагающего свой вариант состава «денисьевского цикла». Исследователь указывает на потенциальную возможность включения в состав цикла новых текстов, которые могут быть обнаружены как при изучении архивных документов, так и в процессе анализа лирики Тютчева 1850–1860 гг.³. Как видно, вопрос о целесообразности объединения группы любовных стихотворений 1850–1860 гг. в цикл по-прежнему остается открытым.

Еще один аспект исследования связан с проблемами художественного метода и традиций, нашедших отражение в любовной лирике 1850–1860 гг. Еще Г. А. Гуковский высказал мысль о том, что произведения Тютчева указанного периода тяготеют «к объединению лирического цикла в своего рода роман, близко подходящий по манере, смыслу, характерам, «сюжету» к прозаическому роману той же эпохи»⁴. Превращение этого цикла стихотворений в «лирическую повесть» и тяготение к традициям русского психологического романа отмечают также Н. Я. Берковский⁵ и Б. Я. Бухштаб¹. Подобные утверждения имеют

¹ Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Тютчева // Русская литература. 1977. № 2. С. 119.

² Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст... С. 69.

³ Чагин Г. В. Денисьевский цикл: начало и конец // Тютчевские чтения на Брянщине. Брянск, 2001. С. 3–25

⁴ Цит. по: Пигарев К. В. Ф. И. Тютчев и его время... С. 257.

⁵ Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев... С.194.

серьезные основания, связанные с динамикой литературного процесса середины XIX в. Так, В. В. Кожин в «Книге о русской лирической поэзии XIX в.» отмечает следующее: «Лирическая поэзия 1850-х годов сыграла огромную и необходимую роль в становлении романа, послужила своего рода мостом, переходной ступенью от «очерковой» литературы 1840–1850-х гг. к величайшей эпохе русского и одновременно мирового – романа»².

Подобная тенденция к романизации стихотворений существенным образом повлияла на субъектную организацию лирических произведений. В частности, И. В. Козлик отмечает в качестве значимой особенности «денисьевского цикла» Ф. И. Тютчева (а также «панаевского цикла» Н. А. Некрасова) трансформацию традиционной для лирики субъектно-объектной парадигмы: лирический герой – адресат. Вместо одного центрального субъекта (лирического героя) возникают два (герой и героиня), что, в свою очередь, «обуславливает необходимость употребления в лирическом стихотворении (и цикле) вместе с формой исповеди (монолога) формы драматической сцены (диалога)»³.

Появление «героини» наряду с лирическим героем свидетельствует о коренных изменениях всей лирической системы и мировоззренческих установок автора. Возникновение «другого» сознания, помимо «моего», в поэтическом произведении Б. О. Корман характеризует как свидетельство перехода от романтического метода к реалистическим принципам изображения действительности: «Лирический герой в романтической системе был уникален, его можно было соотнести лишь с ним самим или с богом, но отнюдь не с другими людьми. Когда же признается безусловная ценность человеческой личности, то это значит, что мое «я» – одно из многих в ряду столь же равноправных, суверенных и ценных «я» других людей»⁴. В лирике Тютчева 1850-х гг. намечаются качественные изменения по сравнению с предшествующим

¹ Бухштаб Б. Я. Ф. И. Тютчев... С. 35.

² Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX в. Развитие стиля и жанра. М., 1978. С. 163.

³ Козлик И. В. В поэтическом мире Ф. И. Тютчева. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/kozlik3.html#2>

⁴ Корман Б. О. Лирика и реализм... С. 18.

периодом. Происходит открытие внутреннего мира другого человека, признание ценности и суверенности другой души по отношению к собственной. Указанные изменения тем более существенны, что, возникнув однажды, образ другого не утрачивается, а напротив, начинает доминировать в лирическом контексте. Изображение внутреннего мира женщины становится лейтмотивом любовной лирики Тютчева на протяжении 1850–1860 гг. Показательным является высказывание В. В. Гиппиуса: «Создается особый внутренне цельный цикл, резко отличный как от всей предшествующей русской любовной поэзии, так и от единичных примеров у самого Тютчева <...>. Вряд ли не впервые в русской лирике Тютчевым при изображении любви главное внимание переключается на женщину»¹. В одном из последних исследований, осмысляющем идейно-художественные параллели творчества Тютчева и Достоевского, указанные выше особенности соотношения «я» и «другого» в любовной лирике поэта трактуются сквозь призму христианской идеи соборности: «...личность способна по-настоящему состояться только во взаимодействии с другими личностями, в братски-любовном слиянии с ними, о слиянии не только не умаляющем каждое конкретное «я», а напротив, всецело утверждающем его в бытии»². Наиболее существенной в любовной лирике Тютчева, на наш взгляд, оказывается проблема взаимодействия душ лирического героя и его возлюбленной. Онтологическая модель «бытие-с-другим» является одним из способов решения проблемы душевного существования в художественном мире поэта. История любви героев становится хроникой взаимодействия двух близких душ, в которой центральная роль отводится «женской» душе, способной преобразовать внутренний мир лирического героя. При этом важно, что осознание героем собственного духовного пути осуществляется через постижение духовного опыта другого человека, созерцание бытия души возлюбленной.

¹ Гиппиус В. В. Ф. И. Тютчев... С. 126.

² Гачева А. Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М., 2004. С. 144.

§ 3. Образ души возлюбленной в лирике Ф. И. Тютчева 1820–1840 гг.

В исследованиях, посвященных осмыслению темы любви в творчестве Ф. И. Тютчева, традиционно большее внимание уделяется стихотворениям 1850–1860 гг., нежели ранним. Однако именно в 1820–1840 гг. намечаются основные тенденции воплощения образа души в любовной лирике поэта. В частности, уже в раннем творчестве складывается традиция изображения «духовного облика» возлюбленной. Эта особенность любовных стихотворений 1820–1840-х гг. отмечена В. Н. Аношкиной-Касаткиной: «самому Тютчеву принадлежит выражение «женская душа»; и действительно, в его стихах не столько реальность женского образа, сколько именно «душа», но используются и синонимичные выражения: «волшебный призрак», «тень», «миротворный гений», «фея», «сильфида», или просто «она», или в обращении: «Душа моя! О, не вини меня!..»¹. Нельзя не признать, что в лирике Тютчева 1820–1840-х гг. начинает (пока лишь эпизодически) воссоздаваться духовный облик женщины. Один из примеров тому – стихотворение «К Н.» (23 ноября 1824 г.). Заглавие подобного типа актуализирует романтический мотив «утаенной любви», связанный с традицией табуирования имени возлюбленной, тайна имени которой является одной из специфических черт любовной лирики эпохи романтизма. По мнению Э. М. Афанасьевой, в результате сокрытия имени «размывалась и жизненная конкретика, а потому объект “сердечных страданий” нередко принимал характер творческой абстракции»². Ситуация утаивания имени открывала уникальные возможности поэтического воплощения образа возлюбленной, который обретал способность к эстетической трансформации (мифологизации и сакрализации и т.д.), сохраняя при этом формальную ассоциативную связь с конкретным адресатом стихотворения.

¹ Аношкина В. Н. Красота природы и человеческой души. Лирика Тютчева 1810-1840-х гг. // Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. М., 2006. С. 40.

² Афанасьева Э. М. Имя возлюбленной и молитвенный дискурс в творчестве Ф. И. Тютчева и А. И. Куприна // Женские образы в русской культуре. Кемерово, 2001. С.16.

Сходная ситуация возникает в стихотворении «К Н.», в котором возлюбленная предстает высшим существом и наделяется прекрасными чертами: у нее «небесные чувства», «младенческий взор», осознающийся лирическим героем как «благодаянье» и «жизни ключ в душевной глубине», а в последней строфе приравнивается к небесному светочу («духов блаженный свет»). Совершенная сущность возлюбленной находит воплощение в ее уникальной способности любить, получившей отражение в мотиве «невинной страсти». Оксюморонное, на первый взгляд, сочетание указывает на идеальную природу любовного чувства, не подвластную земным страстям, а также соотносится с многочисленными указаниями на младенческую сущность женского образа в стихотворении («младенческий взор», «память детских лет»). В. М. Жирмунский указывает на то, что в творчестве романтиков усиливается интерес к образу ребенка: «Наивная поэтизация жизни, прочитанная в глазах детей, принимается за настоящее пророчество мистического чувства»¹. Романтическая традиция культивирует образы детей и женщин, воплощающих абсолютное совершенство, но зачастую имеющих реальные прототипы. Так, например, жизненная реальность и метафизический идеал слились в романтических легендах о Софии фон Кюн (возлюбленной Новалиса) и Августе Бемер (дочери Каролины Шлегель). Примечательно, что описание Л. Тиком облика Софии фон Кюн во многом совпадает с женским образом в тютчевском стихотворении: «Все те, кто знал эту чудесную возлюбленную нашего друга, <...> согласны с тем, что никакое описание не может передать грацию и небесную прелесть этого неземного существа, и красоту, которая ее окружала, и трогательное величие, которое одевало ее»². Образ возлюбленной, наделенной «детскими» чертами становится в тютчевском стихотворении воплощением чистоты, красоты и святости. Ее взор обладает уникальной способностью воздействовать на душу лирического героя. «Как жизни ключ в душевной глубине / Твой взор живет и будет жить во мне: /

¹ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика... С. 65.

² Там же. С. 66

Он нужен ей, как небо и дыханье» (I, 46). Образ «душевного ключа», волшебного источника, дарующего жизнь, возникает в лирике Тютчева в ситуациях романтического миромоделирования и является важным атрибутом мира души (ср.: «Поток сгустился и тускнеет...», «Silentium!»). В данном случае аналогом «ключа жизни» является взор возлюбленной, способный проникать в душевное пространство лирического героя и наполнять его жизнью (Ср.: «жизни ключ», «твой взор *живет* и будет *жить* во мне», «он нужен ей, как небо и *дыханье*»).

Абсолютно противоположное значение присуще в стихотворении другому предельно абстрагированному образу («они»). Так называемые «они», по видимому, представляют собой эквивалент образа толпы, оформляющийся в зрелой любовной лирике Тютчева, где конфликт столкновения героини с «бессмертной пошлостью людской» максимально обостряется. В стихотворении «К Н.» «они» выступают как сила, враждебная гармонии, любви, и ценностно противопоставляются возлюбленной лирического героя. Последняя строфа абсолютизирует указанное противопоставление, актуализируя соотношение образов небес и бездны:

Таков горе – духов блаженный свет,
Лишь *в небесах* сияет он, небесный;
В ночи греха, *на дне ужасной бездны*,
Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет.

(I, 46)

Противопоставление двух полюсов мироздания организует ценностную вертикаль, в которой образ возлюбленной ассоциативно связан с небесным миром, в то время как ее окружение – «они» – относится к противоположной сфере («на дне ужасной бездны»). В стихотворении возникает ситуация ложного ракурса восприятия, когда субъекты, условно локализованные «на дне ужасной бездны», принимают «блаженный свет», «сей чистый огонь» за «пламень адский».

Мотив толпы, являющийся сквозным в любовной лирике Ф. И. Тютчева, возникает в стихотворении начала 1830-х гг. «В толпе людей, в нескромном шуме дня...». Лирическое событие организует традиционное для романтической

эстетики противопоставление внутреннего и внешнего миров. Любовь является тайной души лирического героя: «В толпе людей, в нескромном шуме дня / Порой мой взор, движенья, чувства, речи / Твоей не смеют радоваться встрече – / Душа моя! О, не вини меня!..» (I, 108). Отсутствие проявления чувства в данном случае не свидетельствует о его недостаточной силе, но дает возможность сохранить тайну любви от «нескромного шума дня». Специального комментария заслуживает обращение «Душа моя!», которое, с одной стороны, встраивается в ряд лирических именовании возлюбленной, употребительных в светско-этикетной среде (Ср.: «ангел мой», «моя богиня», «моя мадонна» и др.), а с другой – концентрирует духовную сущность любимой женщины. Примечателен мотив «присваивания» души в стихотворении. Именование «душа моя» обнаруживает ситуацию intersubjectивного взаимодействия лирического героя и возлюбленной, компенсируя тем самым различие субъектов «я» и «ты»: возлюбленная становится средоточием внутреннего мира лирического героя.

Другой вариант воплощения мотива душевного взаимодействия представлен в стихотворении 1848 г. «Еще томлюсь тоской желаний...», предположительно адресованного первой жене поэта – Элеоноре Ботмер (I, 488). Желание соединиться с утраченной любимой определяет стремление души: «Еще томлюсь тоской желаний, / Еще стремлюсь к тебе душой...» (I, 201). В данном случае возлюбленная обретает совершенную форму существования, ее образ ассоциируется со звездой и становится ценностным ориентиром для души лирического героя.

Следует отметить, что наряду с идеализацией возлюбленной, в лирике Тютчева 1820–1840 гг. возникает совершенно противоположный вариант осмысления женского образа, лишённого души, в стихотворениях «К N.N.» (1829 г.) и «И чувства нет в твоих очах...» (1836 г.). В первом случае воссоздается образ светской красавицы, которая не противопоставлена своему окружению, напротив, она сливается с ним, полностью соответствуя законам светской жизни: «Благодаря и людям и судьбе, / Ты тайным радостям узнала цену, / Узнала

свет...» (I, 61). Характеристиками женского образа в данном случае становятся лживость, способность к притворству, утрата стыдливости и, как следствие, внутреннее опустошение: «Все тот же вид рассеянный, *бездушный*...».

Стихотворение «И чувства нет в твоих очах...» моделирует катастрофическую картину мироздания, которая возникает в сознании лирического героя, когда он прозревает пустоту внутреннего мира возлюбленной:

И чувства нет в твоих очах,
И правды нет в твоих речах,
И нет души в тебе –

Мужайся, сердце, до конца –
И нет в творении Творца!
И смысла нет в мольбе!

(I, 172)

Это стихотворение вызывало различные, нередко противоположные толкования: от утверждения буквального присутствия в нем богоборческих мотивов¹ до осмысления лирического события в ироническом ключе². По-видимому, в данном случае оба возможных толкования имеют место, будучи подсказаны семантической двойственностью финала: ироничный упрек наслаивается на полное отчаяния восклицание. За счет этого приема утверждение об отсутствии «в творении Творца» утрачивает излишнюю прямолинейность, а упрек возлюбленной в бесчувственности, в свою очередь, наполняется глубинным онтологическим смыслом. Заметим, в то же время, что при всей очевидности иронического подтекста стихотворения, значимым оказывается сам факт сопоставления внутреннего мира возлюбленной с мирозданием в целом.

¹ Лежнев А. Два поэта. Гейне. Тютчев. М., 1934. С. 22

² Дунаев М. М. На пороге двойного бытия. Лирика Ф.И. Тютчева 1850-х – начала 1870-х годов // Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. М., 2006. С. 81.

Предположение об отсутствии души у адресата порождает катастрофическое переживание богооставленности, а недостаток ответного чувства вызывает у лирического героя рефлексию о нецелесообразности молитвы.

В любовной лирике 1850–1860 гг. сквозным мотивом является мотив преображения внутреннего мира лирического героя под воздействием переживаемого чувства, при этом женский образ с воспринимается как воплощение животворящего начала. Возлюбленная становится средоточием духовного совершенства, ее взор наделяется животворящей силой, способной преображать душу лирического героя, а ее внутренний мир воспринимается как модель мироздания. Противоположный вариант осмысления образа возлюбленной, связанный с осознанием отсутствия в ней души, порождает катастрофическое ощущение опустошенности вселенной. В то же время следует отметить, что в лирике 1820 – 1840 гг. поэтическая рефлексия в большей степени обращена к внутреннему миру лирического героя. Воплощение образа души «другого», близкого человека на данном этапе творчества единично и, скорее, представляет собой исключение, чем правило.

§ 4. Мотив душевного преображения в любовной лирике

Ф. И. Тютчева 1850–1860 гг.

4.1. Преодоление «мертвенности души»¹

В лирике Ф. И. Тютчева 1850–1860 гг. открываются новые перспективы воплощения образа души. В этот период значимыми для осмысления внутреннего мира лирического героя и его возлюбленной становятся мотивы жизни и мертвенности души. Аксиологическая противоположность категорий живого и мертвого по отношению к внутреннему миру человека получила широкое

¹ В основе концепции параграфа статья: Калашникова А. Л. Мотив душевного взаимодействия в любовной лирике Ф. И. Тютчева 1850 – 1860-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 339. С. 11–14.

распространение в русской литературе XIX в., явившись отражением духовных поисков авторов. Одним из наиболее показательных примеров являются «Мертвые души» Н. В. Гоголя.

С. А. Гончаров, исследуя формулу «мертвой души» в гоголевской поэме, восстанавливает несколько ее значений. Во-первых, им отмечается широко распространенный в поэтическом контексте эпохи мотив «мертвенности души», имеющий элегическое происхождение: « “Мертвенность” души предстает как ее опустошенность, неспособность к переживаниям счастья, веры, надежды и т.д.»¹. Во-вторых, формула «мертвая душа» часто используется для обозначения посланцев запредельного потустороннего мира². В-третьих, мотив «мертвенности» имеет ярко выраженный религиозно-этический смысл, являясь (у Гоголя, в частности) «конденсированным выражением темы бездуховности»³.

Ф. З. Канунова и И. А. Айзикова определяют пафос «Мертвых душ» Гоголя сквозь призму христианской идеи спасения, в частности, «спасения человека (то есть, прежде всего, его живой души) от гибели омертвения»⁴, поэтому «сверхзадачей автора «Мертвых душ» является стремление найти и сохранить живую душу в реальной действительности» (курсив в оригинале. – А. К.)⁵.

Как представляется, указанные смысловые оттенки находят отражение в творчестве Тютчева. Рассмотрим воплощение мотивов жизни и мертвенности души на материале любовной лирики 1850–1860 гг.: «О, не тревожь меня укорой справедливой...» (1851 г.), «Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...» (15 июля 1865 г.), «Есть и в моем страдальческом застое...» (март 1865 г.).

Стихотворение «О, не тревожь меня укорой справедливой...» воссоздает ситуацию душевного взаимодействия лирического героя и его возлюбленной. Лирическое событие раскрывает ряд оппозиций: противопоставляются «живая душа» и «безжизненный кумир», «жалкий чародей» и «волшебный мир», безверие

¹ Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 183.

² Там же. С. 184.

³ Там же. С. 185.

⁴ Канунова Ф. З., Айзикова И. А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы). Новосибирск, 2001. С. 25

⁵ Там же. С. 26.

лирического героя («...без веры я стою...») и вера возлюбленной, к которой апеллирует просьба «поверь». Чувства лирического героя и его возлюбленной также противоположны, с ее стороны – искренняя и пламенная любовь, с его же – зависть и «ревнивая досада». Возникающий в этом контексте мотив ревности, состояния особого эмоционально-психологического накала, может быть осмыслен в разных аспектах. В. И. Даль приводит несколько значений этого слова: «ревность» как «зависть, досада на больший успех другого» и как «слепая и страстная недоверчивость, мучительное сомнение в чьей-либо любви и верности»¹. Таким образом, мотив ревности в стихотворении может пониматься двояко. С одной стороны, это ревность как неотъемлемая составляющая любовного чувства, с другой – зависть к героине, наделенной удивительной способностью любить, которая чужда лирическому герою.

Наиболее отчетливо различие лирического героя и его возлюбленной проявлено в образах «безжизненного кумира» и «живой души». На первый взгляд, сочетание «живая душа» может восприниматься тавтологичным: душа в различных мифологических и религиозных системах априори представляется бессмертной сущностью. На ранних стадиях развития религии происходит объединение понятий души и жизни². В стихотворении «О, не тревожь меня укорой справедливой...» эпитет «живая» по отношению к душе акцентирует «жизнь» души возлюбленной по сравнению с «безжизненностью» лирического героя. Само же словосочетание – «живая душа» – скорее всего, может быть возведено к ветхозаветной истории сотворения мира и человека: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. II, 7). Тем более, что мотив создания «волшебного мира» присутствует в стихотворении. В художественном мире

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. СПб., 1882. С. 89.

² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 572.

Тютчева существуют и другие примеры, когда появление мотива «живой» души сопровождается аллюзиями на сотворение мира в Священном писании¹.

В стихотворении «О, не тревожь меня укорой справедливой...» лирический герой присваивает себе право создания «волшебного мира», но, в то же время, он парадоксальным образом не соответствует своему творению:

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

(II, 42)

Показательна самоидентификация субъекта лирического высказывания: «жалкий чародей», «безжизненный кумир». Очевидно, процесс одухотворения созданного мира и наделения его волшебными свойствами соотносим с активной позицией возлюбленной. В данном случае возникает тютчевская вариация романтического образа «храма души», в котором парадоксальным образом царит «безжизненный кумир». Стяжение в пределах финального стиха мотивов жизни и безжизненности усиливает драматизм любовной самоотдачи «героини».

Одной из значимых характеристик возлюбленной в этом стихотворении является уподобление ее любви пламени, причем в контекстуальном плане огненная семантика проникает даже в слова, которые изначально с нею не связаны: «Ты любишь *искренно* и пламенно...». В слове «искренно» в сочетании с «пламенно» выявляется скрытая «искра». В последних стихах лирический субъект отчасти приобщается к огненной стихии: на это указывает красный цвет как знак «внутренней воспламененности» («И самого себя, краснея, сознаю...»). Все это свидетельствует о начале изменений, появлении нового чувства, отличного от зависти и «ревнивой досады», – чувства стыда – которое связано с осознанием собственного «жалкого состояния», не соответствующего величию женской

¹ Ср.: мотив отделения света от тьмы в стихотворении «Ф. Ф. Абазе» («Так – гармонических орудий...», 22 дек. 1869 г.): «По всемогущему призыву / Свет отделяется от тьмы, / И мы не звуки – *душу живу*, / В них вашу душу слышим мы» (курсив в оригинале – А. К.: II, 213).

любви. Динамика лирического события демонстрирует постепенное «оживление» субъекта высказывания («безжизненного кумира») в результате взаимодействия с «живой душой» возлюбленной. Так, изначальное стремление к спокойствию («О, не тревожь меня...») сменяется внутренним движением, а «безжизненность» преодолевается за счет приобщения к ценностному миру героини, которая, сама являясь обладательницей «живой души», оказывает живительное воздействие на душу лирического героя.

Еще более явственно мотив животворящей силы любви проявлен в стихотворении «15 июля 1865 г.», относящегося к кругу произведений, посвященных памяти Е. А. Денисьевой (II, 514). Мотив «переливания души» в данном случае («Как душу всю свою она вдохнула, / Как всю себя перелила в меня...») (II, 147)) соотносим с древними представлениями о природе души, в которых она уподобляется воде. Р. Онианс на основе анализа особенностей словоупотребления в произведениях античных авторов восстанавливает эти представления. По его мнению, греческое слово «эон», выступающее в древних текстах синонимом «псюхе» (душа), связано с представлениями о жидкости, находящейся внутри человека и дающей ему жизнь, истечение ее из тела приводит к смерти. Также он отмечает, что «близкими родственниками «эон» окажутся готское «saiws» – «сосуд с водой», английское «soul» – «душа», санскритское «ayu'h» – «живой», «подвижный», «a'yuh» – «жизненный элемент», «жизнь», «век»¹.

В лирике Тютчева прослеживается динамика мотива льющейся души. В стихотворении «К Н.» (1824 г.) взор возлюбленной воспринимается как «...жизни ключ в душевной глубине», а в 1860-е гг. мотив обретает более масштабное воплощение: возлюбленная переливает в лирического героя «всю себя». А способность «вдыхать душу» позволяет в функциональном плане соотнести ее с Творцом, который вдыхает душу в человека. Воспоминание лирического героя конкретизирует переживание прошлого и концентрируются на одном «блаженно-

¹ Онианс Р. На коленях богов. М., 1999. С. 212.

роковом» дне, когда произошло его символическое наделение душой. В свою очередь утрата возлюбленной опустошает внутренний мир лирического субъекта, в результате чего он утрачивает связь с миром и фактически перестает жить:

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

(II, 147)

Такое состояние опустошенности, вызванное утратой возлюбленной, связано с общеромантической концепцией любви, в которой, по выражению Ю. В. Манна, «...гибель возлюбленной, измена или отвергнутая любовь означают распадение “связи времен”»¹. В стихотворении Тютчева речь идет не просто о предчувствии собственной гибели: переживание утраты порождает имманентное ощущение конца, и лирический герой претерпевает беспрецедентный прижизненный опыт посмертного существования.

Один из вариантов преодоления состояния, охватывающего лирического героя после смерти возлюбленной, возникает и в стихотворении «Есть и в моем страдальческом застое...» (март 1865 г.). Начальные стихи вводят мотив «страдальческого застоя» и внутренней душевной замкнутости лирического героя:

Вдруг все замрет. Слезам и умиленью
Нет доступа, все пусто и темно,
Минувшее не веет легкой тенью,
А под землей, как труп, лежит оно.

(II, 137)

Смерть возлюбленной нарушает ощущение гармонии существования мира. Изменения должного течения жизни отражаются на воплощении художественного времени и пространства. Так, время в стихотворении не просто

¹ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 129.

проходит, а «умирает», и со смертью обретает несвойственную ему телесность и тяжеловесность. Минувшее, лежащее «как труп» под землей и противопоставленное веющей «легкой тени», свидетельствует об утрате способности к воспоминанию. Настоящее же («действительность ясная») лишено всяческой памяти о возлюбленной, и после ее смерти утрачивает смысл:

Ах, и над ним в действительности ясной,
Но без любви, без солнечных лучей,
Такой же мир бездушный и бесстрастный,
Не знающий, не помнящий о ней.

(II, 137)

Лирический герой чувствует свою отчужденность от бесстрастного мира («и я один с моей тупой тоскою»), он фактически выпадает за пределы обычного бытия: «Разбитый челн, заброшенный волною, / На безымянном диком берегу...». Символическое пространство «безымянного дикого берега» характеризует состояние внутреннего мира лирического героя, для которого все вещи лишаются имен, утрачивают целостность и погружаются в хаотическую неопределенность.

Однако «мертвенность» героя не является абсолютной. Лирическое событие фиксирует многочисленные противоречия, указывающие на неоднозначность его внутреннего состояния. В противовес заявленной невозможности выразить свои страдания в творчестве («Не выскажет, не выдержит мой стих...») поэтическое высказывание все-таки осуществляется, причем в достаточно крупной для тютчевской лирики форме (28 стихов). Несмотря на состояние «страдальческого застоя», субъективное восприятие времени акцентирует «болевы точки» жизненной хронологии – «часы и дни»: «Есть и в моем страдальческом застое / *Часы и дни ужаснее других...*». Герой говорит о невозможности «сознать себя» и тут же осуществляется рефлексия: «Хочу сознать себя и не могу – / Разбитый челн, заброшенный волною, / На безымянном диком берегу» (II, 137). Все эти противоречия находят разрешение в трех финальных строфах, знаменующих начало душевного воскрешения лирического героя.

Финал стихотворения по форме и содержанию представляет собой «молитву о страдании»¹ – оригинальный авторский вариант модификации охранного слова. Субъект лирического высказывания молит о ниспослании страдания, поскольку только оно способно устранить «страдальческий застой», а «мертвенность души» в свою очередь преодолевается через «живую муку».

Появление молитвы в контексте стихотворения «Есть и в моем страдальческом застое...» свидетельствует о начале преобразования души лирического героя, для которого утрата любимого человека служит отправной точкой для появления религиозного чувства. Герой стремится приобщиться к ценностным установкам возлюбленной, которая обладала даром «страдать, молиться, верить и любить». Поэтому любовь побуждает к молитве Господу о страдании. Первоначальная безжизненность лирического героя преодолевается обращением к молитвенному слову, а утрата переосмысливается в границах вечности в ситуации посмертного воссоздания образа возлюбленной в памяти.

Образы «живой» и «мертвенной» души в любовной лирике Тютчева связаны с мотивом взаимодействия душ лирического героя и его возлюбленной. История их взаимоотношений представлена не только как факт внешней жизни (романа в стихах), но и сквозь призму душевного переживания, «диалога душ», в котором исключительная роль принадлежит осознанию цельности и красоты внутреннего мира женщины. В поздней лирике Тютчева воплощаются два варианта взаимодействия душ героев. Это – ситуация межличностного диалога влюбленных при жизни и обращение лирического героя к памяти о возлюбленной после ее смерти. В первом случае в процессе взаимодействия «живой души» и «безжизненного кумира» лирический герой занимает позицию пассивного наблюдателя, испытывающего «ревнивую досаду» перед искренней и пламенной любовью героини. Стихотворение «О, не тревожь меня укорой справедливой...» строится на оппозициях, которые лишь отчасти преодолеваются в финале, когда

¹ Афанасьева Э. М. Молитвенная лирика Ф. И. Тютчева // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы V Всероссийской конференции с международным участием («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2005. С. 187.

лирический герой начинает испытывать чувство стыда, осознавая свою ничтожность перед величием женской любви. Возлюбленная в лирике Тютчева исключительна уже потому, что исключителен ее внутренний мир. Поэтому она наделяется удивительной способностью возвращать к жизни лирического героя, представляющего то в качестве «безжизненного кумира», а то и вовсе оказывающегося в роли «недосотворенного» человека, в которого необходимо вдохнуть душу. Со смертью возлюбленной утрачивается источник жизни лирического героя, он оказывается в состоянии безысходного одиночества, связанного с мотивами «страдальческого застоя» и «мертвенности души». Отправной точкой в процессе преодоления этого состояния оказывается обращение к Богу с просьбой о ниспослании молитвы. В исследуемых стихотворениях прослеживается своеобразная эволюция образов божества: «безжизненный кумир» – возлюбленная, вдыхающая душу, в роли «заместителя Творца» – и Господь, к которому обращена молитва. Обращение к истинным христианским ценностям знаменует преобразование души лирического героя. Процесс преодоления «безжизненности» в этом случае осуществляется без активного вмешательства возлюбленной, лирический субъект сам совершает волевое усилие для преодоления «страдальческого застоя». Это становится возможным в результате произнесения «молитвы о страдании», которая вводит в художественный мир поэта мотив мученичества. Молитва позволяет лирическому герою преобразить свою душу посредством приобщения к духовным ценностям возлюбленной, состоящим в исключительной способности «страдать, молиться, верить и любить».

4.2. Преобразование души через страдание

Традиционным в тютчевоведении является представление о том, что в лирике поэта 1850–1860 гг. в основном воплощается трагическая природа любовного чувства. Так, К. В. Пигарев видит своеобразие тютчевской любовной лирики

этого периода «...не в тех немногих стихах, в которых любовь рисуется как светлое и гармоничное чувство, а в тех, в которых она изображается как «роковая» страсть, приносящая с собой душевные муки и даже гибель»¹. Сходные мысли высказывает В. Н. Касаткина, которая указывает на роковую предначертанность трагического исхода любви с лирике Тютчева 1850–1860 гг.: «“Роман” в стихах Тютчева сразу же начинается с очень высокой, трагически звучащей ноты...»². Л. М. Лотман находит объяснение трагической основы любовного чувства в зрелой лирике Тютчева в особенностях изображения внутреннего мира, в противоречии между стремлением раскрыть свою душу и одновременно сохранить ее неприкосновенность³.

По-видимому, особенности осмысления указанной темы обусловлены не только и не столько событиями, совершившимися в жизни поэта в 1850–1860 гг., сколько представлениями о трагическом смысле любви как всеобщем законе бытия, о коренных противоречиях, лежащих в основе любовного чувства в художественном мире Ф. И. Тютчева. В стихотворениях 1850-х гг.: «О, как убийственно мы любим...» (1851), «Предопределение» (1851 или начало 1852), «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» (1852), «Сияет солнце, воды блещут...» (1852), «Когда на то нет божьего согласия...» (11 янв. 1865 г.) – осмысляется природа любовного чувства, воссоздается особая философия любви, а также воплощается бытие души, претерпевающей страдание.

Один из ярких примеров – стихотворение «О, как убийственно мы любим...» (начало 1851 г.), в котором необычайно насыщенный эмоциональный тон задается смежностью тем любви и смерти. Трагическая основа любовного чувства подтверждается внедрением в лирическое событие трагедийных элементов. Так, например, изменение состояния возлюбленной может быть осмыслено как своеобразный аналог перипетии в классической трагедии, предполагающей

¹ Пигарев К. В. Ф.И. Тютчев и его время... С. 248.

² Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева... С. 102.

³ Лотман Л. М. Тютчев // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 419.

резкий переход от счастья к несчастью¹. Кроме того, страдание женщины в тютчевском стихотворении соотносимо с «безвинным страданием» трагедийного типа: «Судьбы ужасным приговором / Твоя любовь для ней была, / И незаслуженным позором / На жизнь ее она легла!» (II, 35). Помимо указанных аналогий, внимания заслуживает мотив рока, судьбы, играющий в тютчевской любовной лирике 1850 гг. роль не менее значительную, чем в классической трагедии, где несчастье героя изначально предопределено. Говоря о мотиве судьбы в «денисьевском цикле», К. В. Пигарев указывает следующее: «В романтическом понимании Тютчева, судьба либо представляется в виде отвлеченного образа, подобного античному року, либо ее орудиями выступают люди».² Отсылка к образу античного рока в данном случае не случайна, учитывая интерес Тютчева к античной мифологии, в которой рок предстает как неотвратимая сила, над которой не властны даже боги. Такая аналогия уместна еще и потому, что мотив рока является сквозным для лирики Тютчева начала 1850-х гг., когда частотными становятся мотивы «роковой встречи» с возлюбленной, «рокового поединка» двух душ, «роковых дней» и, наконец, самого Рока в стихотворении «Два голоса», в котором тема борьбы с судьбой достигает наиболее последовательного выражения.

Характерная особенность любовной лирики 1850-х гг. заключается в том, что внимание переключается на внутренний мир возлюбленной, который в стихотворении «О, как убийственно мы любим...» ассоциативно связан с цветением, однако именно душа женщины подвержена разрушающему действию «толпы», отречению и страданию:

Жизнь отреченья, жизнь страданья!

В ее душевной глубине

Ей оставались вспоминанья...

Но изменили и оне.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 74.

² Пигарев К. В. Ф. И. Тютчев и его время... С. 250.

И на земле ей дико стало,
Очарование ушло...
Толпа, нахлынув, в грязь втоптала
То, что в душе ее цвело.

(II, 35–36)

Образ толпы, возникающий в данном контексте, не единичен в лирике Тютчева и практически всегда связан с ситуацией опустошения «святилища души», проникновения внешних разрушительных сил во внутреннее душевное пространство. Особо следует отметить позицию субъекта лирического события («ты»), который в данном случае выступает в качестве своеобразного «орудия» судьбы: именно его любовь становится источником страдания возлюбленной.

Трагическая логика мотива «убийственной любви» отражена и в других стихотворениях 1850-х гг. Наиболее определенно философия любви представлена в стихотворении «Предопределение» (1851 или начало 1852), которое, по выражению К. В. Пигарева, могло бы послужить «своего рода прологом к циклу любовных стихотворений Тютчева...»¹.

ПРЕДОПРЕДЕЛЕНИЕ

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

И чем одно из них нежнее
В борьбе неравной двух сердец,
Тем неизбежней и вернее,

¹ Пигарев К. В. Ф. И. Тютчев и его время... С. 249.

Любя, страдая, грустно млея,
Оно изнает наконец...

(II, 50)

Концепция любовного чувства в стихотворении проявляет его двойственную природу, любовь соединяет героев и в то же самое время разъединяет их. Идея соединения актуализируется в многократном повторении слов со сходной семантикой: союз, съединенье, сочетанье, слиянье, предлог «с» («союз души с душой»). Семантика разъединения вводится формально и содержательно: как прерывистость стиховой фразы («И... поединок роковой...»), а также в совмещении понятий любви и «рокового поединка». Обращаясь к этимологической природе слова «поединок», можно восстановить его корень «един» («один»)¹. Таким образом, обозначение любви как «поединка» концентрирует в себе противоречия, лежащие в основе любовного чувства: соединение душ влюбленных и их противоборство. Таким образом, обретение гармонии в любви невозможно в силу изначальной дисгармоничной природы любовного чувства. Финал любовной истории всегда оказывается трагичным и несет страдание более нежному сердцу, а именно – исходя из логики функционирования мотива в лирике Тютчева 1850-х гг. – сердцу женщины.

Еще один вариант воплощения мотива «убийственной любви» представлен в стихотворении «Не говори, меня он, как и прежде любит...» (1852 г.), представляющем собой один из редчайших примеров ролевой лирики Тютчева. В данном случае субъектом лирического высказывания становится женщина. Степень проникновения в сферу «женского» сознания в тексте отражает его монологическая установка: в первом стихе совершенно отвергается возможность «чужой» реплики («Не говори...»). Речь возлюбленной прорывается в поэтический контекст в форме напряженного лирического монолога. Такой вариант творческой реализации принципиально иной точки зрения отражает общую тенденцию доминирования образа возлюбленной в любовной лирике 1850

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3. М., 1987. С. 302.

–1860 гг., в которой «объективация женского образа сопряжена <...>, как правило, с устранением лирического героя из сюжета»¹. В данном случае лирический герой окончательно отступает на второй план, а происходящие события осмыслены с позиции «другого» сознания. Центральным объектом рефлексии становится образ героя, который получает двойственные характеристики, всецело отражающие концепцию любви в тютчевской лирике 1850-х гг. «Он» одновременно является и убийцей, и источником жизни «героини»:

Не говори: меня он, как и прежде, любит,
Мной, как и прежде, дорожит...
О нет, он жизнь мою бесчеловечно губит,
Хоть, вижу, нож в его руке дрожит...
.....
Я стражду, не живу... им, им одним живу я –
Но эта жизнь!.. о, как горька она!
.....

(II, 52)

Соединение двух противоположных семантических категорий в образе возлюбленного наиболее отчетливо воплощено в последней строфе стихотворения, где «он» предстает отмеряющим воздух, которым дышит «героиня»:

Он мерит воздух мне так бережно и скудно...
Не мерят так и лютому врагу...
Ох, я дышу еще болезненно и трудно,
Могу дышать, но жить уж не могу.

(II, 52)

Ритмическая организация стихотворения, написанного ямбом с большим количеством пиррихий, создает при чтении иллюзию неровного, прерывистого дыхания (ср.: «...я дышу еще болезненно и трудно...»). Мотив болезненности,

¹ Дарвин М. Н. К проблеме героя в любовной лирике Тютчева: ("Я помню время золотое...") // Филологические науки. 1981. № 3. С. 70.

затрудненности дыхания связан с тяжелым, «уязвленным» состоянием души «героини» («...в душе уязвлена...»). Помимо метафорического обозначения внутреннего состояния, «язвы» души соотносятся с образом ножа в руке любимого, которым он ранит душу «героини», тем самым реализуя ассоциативную метафору губительной любви.

Таким образом, любовь в лирике Тютчева 1850-х гг. неизбежно оборачивается трагическим противоборством, которое связано с мотивом страдания возлюбленной и опустошения ее души. Однако уже в начале 1850-х гг. мотив страдания начинает проявлять свой аксиологический смысл. 28 июля 1852 г. датировано стихотворение «Сияет солнце, воды блещут...», в котором утверждается ценность человеческой души перед всем великолепием природного мира:

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

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

(II, 57)

Полнота и «избыток жизни», множественность «улыбок» («На всем улыбка, жизнь во всем...») противопоставлены «одной улыбке» измученной души. Душа в данном случае не сливается с природным миром, напротив, обособляется от него. Как представляется, причина исключительного положения души связана с претерпеваемым ею страданием, посредством которого начинает проявляться душевная красота возлюбленной.

Особое понимание ценности душевного страдания возникает в творчестве Тютчева во второй половине 1860-х гг. Один из примеров – стихотворение «Когда

на то нет Божьего согласия...» (12 янв. 1865 г.). Появление христианских мотивов в данном случае дает возможность по-новому взглянуть на сложившуюся в лирике Тютчева концепцию любви и переосмыслить смысл душевного страдания. Изменение мироотношения маркируется упразднением мотива рока и появлением качественно иного варианта осмысления человеческой судьбы, связанного с мотивом «Божьего согласия»:

Когда на то нет Божьего согласия,
Как ни страдай она, любя,—
Душа, увы, не выстрадает счастья,
Но может выстрадать себя...

(II, 134)

Ценностный смысл страдания души, состоящий не в приобретении счастья, но в возможности «выстрадать себя», оказывается очень близким к традициям христианской антропологии, в которой страдание осмысляется как божественное испытание, благодаря чему душа обретает возможность приобщения к сакральной сущности. Эти представления закреплены в традиции канонизации святых мучеников, страстотерпцев¹, а также в святоотеческих писаниях². Например, в сочинениях Иоанна Златоуста встречаем следующее рассуждение о смысле страданий: «Так и мы, если будем внимательны, можем получать пользу, не только находясь в благоприятных обстоятельствах, но и в скорбях, и тогда еще более, чем при благополучии, потому что благополучие, как бывает по большей части, делает людей беспечными, — а скорбь, заставляя быть внимательными, делает достойными и вышней помощи, особенно когда мы в надежде на Бога оказываем терпение и твердость во всех приключаящихся скорбях»³. Таким образом, скорби, как телесные, так и душевные, становятся необходимым

¹ Христианство: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 527.

² См., например: Григорий Палама св. Беседа к сетующим на приключаящиеся нам отовсюду разнообразные невзгоды // Григорий Палама. Беседы (омилии). Часть 3. М., 1993. С. 229–238; Ефрем Сирий. На слова сказанные Господом: *в мире сем скорбни будете* (Иоан. 16, 33), и о том, что человеку должно быть совершенным // Ефрем Сирий. Творения. Т. 3. М., 1993. С. 262 – 295; Исаак Сирий. О том, по какой причине Бог попускает искушения на любящих Его // Исаак Сирий. Слова подвижнические. М., 1993. С. 156–159 и т.д.

³ Иоанн Златоуст, св. Беседа на слова Апостола: *Вемы, яко любящим Бога вся поспешествуют во благое* (Римл. VIII, 28), о терпении и о том, сколько пользы от скорбей // Иоанн Златоуст св. Полное собрание творений: в 12 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1994. С. 163.

условием спасения. Точно, на наш взгляд, определяет христианский смысл страдания Н. Бердяев: «Страдание же есть мистерия и тайна. Мистерия страдания в том, что оно может превратиться в искупление»¹. По-видимому, возможность «выстрадать себя» в стихотворении «Когда на то нет божьего согласия...» подразумевает именно искупление. Пройдя через испытание любовью, которая, как и в стихотворении «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», воспринимается в нерасторжимом единстве с болью и дыханием (т.е. со страданием и жизнью), душа обретает возможность искупления и прощения.

Еще один аспект душевного бытия, связанный с аксиологией страдания, – необходимость сохранения внутренней целостности. В стихотворении неоднократно акцентируется мотив цельности души и единство ее устремлений:

Душа, душа, которая *всецело*
Одной заветной отдалась любви
И ей *одной* дышала и болела,
Господь тебя благослови!

(II, 134)

Таким образом, любовь, «одна заветная», причина и цель абсолютной самоотдачи души, воспринимается как исполнение душой своего жизненного предназначения. Отсюда появление мотива благословения в финале второй строфы, который вводит молитвенную проблематику. Воспринятое в таком ракурсе стихотворение «Когда на то нет Божьего согласия...» представляет собой молитву о душе, порождаемую в ситуации переживания утраты близкого человека. Обращение к молитвенной теме характерно для многих стихотворений второй половины 1860 гг. Как раз в это время Тютчев, не отличавшийся ранее особой религиозностью (о чем, например, свидетельствует его современник И. С. Гагарин в письме А. Н. Бахметевой от 4 ноября 1874 г.²), обращается к вере как к способу обретения душевной гармонии. В одном из писем к дочери Д. Ф. Тютчевой 20 сентября 1864 г. он пишет о готовности к исполнению

¹ Бердяев Н. А. Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. М., 2011. С. 417

² Ф. И. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. М., 1999. С. 58

религиозного таинства: «Говеть я буду на будущей неделе и именно здесь, а не в другом месте; до сих пор я чувствовал, что моя душа – как бы тебе сказать – слишком неустойчива, дабы приступить к этому таинству, – помолись обо мне...»¹. Именно 1865 г. в творчестве поэта отмечен особенно высокой концентрацией стихотворных «молитв»: «Когда на то нет Божьего согласия» (12 января 1865), «Есть и в моем страдальческом застое...» (март 1865 г.), «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» (3 августа 1865 г.). Актуализация охранного слова в этот период – закономерное следствие переживания утраты и, с одной стороны, представляет собой возможность препоручения души возлюбленной божественному покровительству, с другой – попытку приобщения самого субъекта лирического высказывания к сфере вневременного существования.

В целом, следует говорить об эволюционных тенденциях в реализации мотива душевного страдания в любовной лирике 1850–1860 гг. Начало 1850-х отмечено интенсивным влиянием античной трагедийной традиции, когда страдание безвинной героини мыслится как действие неотвратимой силы рока, а лирический сюжет стихотворения становится аналогом трагедийной перипетии. Понимание подлинного ценностного смысла страдания происходит в 1865 г., когда оно начинает восприниматься сквозь призму христианского мироотношения. Соответственным образом изменяются черты духовного облика героини. В 1850-х гг. страдание вызывает душевное опустошение, возникает мотив «ожесточения», тогда как в более позднем варианте («Когда на то нет Божьего согласия...») страдание воспринимается как путь к искуплению и преображению души.

Следует также отметить изменение семантики мотива любви, который подлинное аксиологическое содержание проявляет также во второй половине 1860-х гг. Для объяснения особенностей динамики мотива воспользуемся терминологией Ю. М. Зенько, который выясняет специфику словоупотребления глагола «любить» в греческом тексте Нового Завета. Автор обнаруживает четыре варианта для обозначения любви: сторгия (любовь родителей к детям), филио

¹ Тютчев Ф. И. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1984. С. 271.

(дружеская любовь), эрос (любовь-страсть), агапао (любовь в высшем смысле слова, бескорыстная и самоотверженная, она же – Божественная любовь)¹. В стихотворениях Тютчева 1850–1860 гг. можно проследить эволюцию мотива: от страстной любви-эроса (начало 1850-х гг.) до высшей формы проявления любовного чувства – агапао (1860-е гг.). Становление представлений о любви проходит разные стадии, когда любовь осознается как страсть, преступление, жертва, страдание, и, наконец, как возможность искупления и спасения.

4.3. Мотив душевного парения

При всем разнообразии способов отражения внутреннего мира в творчестве романтиков следует отметить своеобразные «поэтические константы», связанные с художественным воплощением образа души. Несомненно, одним из устойчивых признаков душевной сущности является способность воспарять над миром, отрешаясь от земного пространства. Истоки образа крылатой (парящей) души восходят к архаической традиции.

На раннем этапе развития культуры «внетелесная» душа зачастую предстает в образе птицы (насекомого): покидая тело человека она улетает в потусторонний мир. А. Ф. Лосев указывает, что такие представления следует считать наиболее древними вариантами осмысления духовной сущности: «...именно души умерших мечутся над Гераклом (когда тот спускается в царство Аида. – А. К.) так, как мечутся птицы в страхе по воздуху»². Значимость указанной аналогии (душа-птица) подтверждается устойчивостью образа крылатой души в культурной традиции (в мифологии, фольклоре, литературе, искусстве и т.д.). Представления о наличии у души крыльев, способных вознести ее к сакральному миру,

¹ Зенько Ю. М. Евангельское понятие любви-агапе и актуальные проблемы христианской антропологии и психологии // *Acta eruditorum. Научные доклады и сообщения.* Вып. 4. СПб., 2007. С. 140–146 [Электронный ресурс] // Христианская антропология и психология [Сайт]. Режим доступа: <http://www.xpa-spb.ru/articles/13.html>

² Лосев А. Ф. *Античная мифология в ее историческом развитии.* М., 1957. С. 24.

характерны также и для христианской антропологии (см. об этом у Антония Великого¹, Иоанна Лествичника², Августина Блаженного³ и т.д.).

Исследователи лирической ситуации духовного полета отмечают ее органическую связь с эстетикой русского романтизма и, в частности, с ситуацией двоемирия и метафизическими устремлениями романтиков. Г. В. Косяков указывает, что «метафорическое сближение бессмертной души с образами птиц (жаворонком, лебедем, ласточкой, орлом) в лирике русских романтиков помогает не только раскрыть антитезу дольного и горнего миров, оформить метафизическую вертикаль, но и отразить стремление человека к полноте бытия, к единству с природой, Творцом»⁴.

Мотив душевного парения, воспринятый сквозь призму лирики В. А. Жуковского⁵, оказался необычайно продуктивным на русской почве, присутствуя в разной степени вариативности в творчестве А. С. Пушкина, В. К. Кюхельбекера, Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, М. Ю. Лермонтова, А. С. Хомякова, Ф. И. Тютчева и др.

Реализация мотива душевного парения в лирике Ф. И. Тютчева во многом определена существующими традициями русского романтизма. В одном из ранних стихотворений, «Проблеск» 1825 г., мотив душевного полета по семантике близок к поэтике В. А. Жуковского, тщета земного существования на краткий миг преодолевается стремлением души к «бессмертному»:

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!
Минувшее, как призрак друга,
Прижать к груди своей хотим.

¹ Добротолубие. М., 2001. С. 44.

² Иоанн Лествичник. Лествица. М., 2001. С. 32.

³ Августин блаж. Исповедь. Творения. Т. 1. СПб., 1998. С. 588.

⁴ Косяков Г. В. Мифопоэтика образа крылатой души в русской романтической поэзии // Вестник ТГУ. 2007. № 294. С. 26.

⁵ Глушкова М. А. «Нездешнее» Владимира Соловьева и «Невыразимое» Афанасия Фета // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 6 (2). С. 34.

Как верим верою живую,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло.

(I, 52)

Родственным поэзии Жуковского является также образ «воздушной арфы» («ангельской лиры»), являющейся знаком соприкосновения человеческого и божественного миров: «Слышал ли в сумраке глубоком / Воздушной арфы легкий звон, / Когда полночь, ненароком, / Дремавших струн встревожен сон?.. <...> Дыханье каждое Зефира / Взрывает скорбь в ее струнах... / Ты скажешь: Ангельская лира / Грустит, в пыли, по небесах!» (I, 52).

Однако тютчевская логика лирической мысли не останавливается на преображении души в ситуации полета, финал стихотворения связан с возвращением к тщете существования, подкрепленным декларативным утверждением: «И не дано ничтожной пыли / Дышать божественным огнем.» (I, 53). В результате «душевное парение» дает лишь кратковременное ощущение сопричастности бесконечному,

Особую функцию обретает мотив душевного полета в любовной лирике Тютчева 1850–1860 гг. Чаще всего в поэзии этого периода способностью к духовному парению обладает возлюбленная лирического субъекта. Один из первых вариантов воплощения мотива возникает в стихотворении «День вечереет, ночь близка...» (1 ноября 1851 г.). Исследователи творчества Тютчева возводят текст стихотворения сразу к нескольким адресатам: к Е. А. Денисьевой¹ и к Э. Ф. Тютчевой (II, 383). Между тем, для нас будет существенна не столько биографическая адресация, сколько формирование в художественном мире Тютчева особого мотива, связанного с женским образом.

В стихотворении «День вечереет, ночь близка...» возлюбленная предстает как пришелец из иного мира – «волшебный призрак». Образ волшебного призрака

¹ Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975. С. 198.

обнаруживает следование традиции русского романтизма и находит много общего с воплощениями женских образов в поэзии В. А. Жуковского (ср. образ призрака, неземного ангела в стихотворении «Лалла Рук»¹). Однако если Жуковский приходит к заключению, что «не с нами обитает / Гений чистой красоты...», то в стихотворении Тютчева осуществляется попытка приближения идеала, наделения небесного «волшебного призрака» земными чертами. Первая стадия приближения – его наименование («волшебный призрак мой»). Происходит «присваивание» призрака (мой), подкрепляющееся просьбой: «не покидай меня». Дальнейшие императивные формы усиливают эффект приближения: от зрительного и осязательного контакта («Крылом своим меня одень...») до возможности восприятия любимой сердцем и душой («Волненья сердца утиши, / И благодатна будет тень / Для очарованной души» (II, 46)).

Финальная строфа стихотворения содержит ряд вопросов, демонстрирующих попытку определения ориентиров для постижения природы «волшебного призрака». Здесь задаются две ценностные сферы (небо и земля) как возможные источники происхождения прекрасного образа. Антиномия земли и неба примечательным образом разрешается в финале, когда возникает уникальный синкретический образ, парадоксально соединяющий в себе черты небесного существа и земной женщины:

Кто ты? Откуда? Как решить:
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть, –
Но с страстной женскою душой!

(II, 46)

Художественная реальность стихотворения в некотором роде опровергает богословские догматы, не приемлющие «страстной женской души» у небесного

¹ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. М., 2000. С. 222–223.

существа. Крылатый посланник небес, «воздушный житель» оказывается как бы на границе мира идеального и реального. Этот образ, примиряющий земное с небесным, устраняет страх перед ночным мраком, умиротворяет сердце и гармонизирует бытие лирического героя, делает возможной ситуацию непосредственного взаимодействия души («очарованной») и «волшебного призрака». Идеал неожиданно становится достижимым, небесное и земное взаимопроницаемыми и слитыми в едином целом.

Такой вариант абсолютизации гармонии любви в лирике Тютчева 1850–1860 гг. практически исключителен. Уже в 1852 г. мотив душевного парения обретает иное содержание в стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» (П, 53). В основе лирического сюжета – мотив вторжения толпы во внутренний мир, которое приводит к разрушению его целостности. Образ души предстает в двух ипостасях: душа как замкнутое пространство («святилище души») и душа, парящая над толпой. Эти ипостаси вызваны необходимостью решить проблему существования души в мире. Первый вариант (святилище души) имеет много общего с образами внутреннего пространства, возникающими в лирике Тютчева 1830-х гг. («Silentium!», «Душа моя, Элизиум теней...»). Тематическую близость стихотворений «Silentium!» (1830-е гг.), «О, как убийственно мы любим...» и «Чему молилась ты с любовью...» (1851–1852), объединенных мотивом «опустошенного святилища или растоптанного, уничтоженного вторжением оазиса»¹, отмечает Л. М. Лотман. Заметим однако, что в 1830-х гг. образ мира в душе является незыблемым, защищенным от вторжения внешних сил. Так, в стихотворении «Душа моя, Элизиум теней...» соприкосновение мира души и толпы абсолютно невозможно. Тогда как в лирике 1850-х гг., воссоздающей душевный мир возлюбленной, границы внутреннего и внешнего становятся зыбкими и проницаемыми, в результате чего священное внутреннее пространство может быть подвержено разрушению, подобному осквернению храма. Лирическое событие в стихотворении «Чему молилась ты с любовью...»

¹ Лотман Л. М. Тютчев // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 420.

моделирует нарушение ценностных норм, получающее выражение в целом ряде оппозиций (молитва – суесловье, святыня – поруганье, любовь – стыд и т.д.). Сакральное знание профанируется: тайна души становится достоянием толпы. В финальном четверостишии возникает мотив душевного полета, но удивительным образом парение над толпой не устраняет действия «бессмертной пошлости». В результате, ни интравертная («святилище души»), ни трансцендентная («души, парящей над толпой...») ипостаси душевного бытия не дают защиты от разрушительного проникновения толпы.

Другой примечательный вариант воплощения мотива парения души в ситуации взаимодействия лирического героя и женского образа представлен в стихотворении 1858 г. «Она сидела на полу...». Ситуацию сожжения писем, являющуюся завязкой лирического события, нередко наполняют биографическим содержанием, связывая с образом Э. Ф. Тютчевой, которая, по семейному преданию, сожгла часть своей переписки (II, 441). Следует отметить, что мотив «сожженного письма» традиционен в русской любовной лирике XIX в. Оригинальным преломлением существующей традиции в стихотворении Тютчева является своеобразный текстовый парадокс: как такового акта сожжения писем (или рефлексии о нем) в стихотворении нет, мотив вводится через сравнение:

Она сидела на полу
И груду писем разбирала –
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала –

(II, 89)

Этот прием мгновенно переводит происходящее из реально-бытового плана в условно-символический, в котором письма уже как бы сожжены. Подобным же образом «размывается» конкретика времени и пространства. Событие, происходившее в прошлом (перебирание писем), помещается в рамки давно прошедшего («О, сколько жизни было тут, / Невозвратимо пережитой...» (II, 89)),

но в то же время производит впечатление происходящего здесь и сейчас («И страшно грустно стало мне, / Как от присущей милой тени» (II, 89)).

Еще более условно в стихотворении художественное пространство. Помимо далеких от конкретики обозначений сфер локализации субъектов («Она сидела на полу...», «Стоял я молча в стороне...»), важнейшей чертой их бытия в мире является возможность (или невозможность) пространственного перемещения. При этом субъект лирического высказывания и объект его видения («она») характеризуются разными моделями кинетического поведения. В первой строфе стихотворения «она» помещена в нижнюю точку пространства (сидит на полу), но уже во второй строфе ситуация кардинально меняется:

Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

(II, 89)

Как и в предыдущем случае, прием сравнения служит средством перенесения реальной ситуации в метафизический план (ср.: «как остывшую золу», «как души смотрят с высоты»), в результате чего лирический герой становится свидетелем чуда воспарения души над телом. Ситуация перебирания старых писем становится символическим фоном чудесного события. В данном случае важную роль играет и символика письма в культурной традиции, и кинетические свойства писем в стихотворении («брала их в руки и бросала»), и их содержание, относящееся к сфере далекого прошлого:

И сколько жизни было тут,
Невозвратно пережитой –
И сколько горестных минут,
Любви и радости убитой...

(II, 89)

Воспоминания о прошедших чувствах не воскрешают их в настоящем, напротив – героиня, бросающая письма, демонстрирует абсолютное равнодушие и отрешение от прошлого (жизни). Логика художественного целого парадоксальным образом превращает жизнь в не-жизнь («невозвратно пережитой»), «любви и радости убитой»). Перебирание писем (как остывшей золы!) символически представляет ситуацию расставания с жизнью, которая позже находит подтверждение в образе души, покидающей тело и созерцающей его с высоты.

Положение субъекта лирического высказывания в стихотворении также заслуживает специального комментария. В отличие от «героини», сидящей и занимающей центральное место в пространстве, он изображается стоящим в стороне: «Стоял я молча в стороне / И пасть готов был на колени...» (II, 89). Особенности пространственного положения субъекта лирического высказывания относительно женского образа в стихотворении «Она сидела на полу...» отмечает Ю. М. Лотман: «...сюжетная схема дает носителя речи стоящим и героиню – сидящей перед ним на полу. Можно было бы ожидать направленности текста сверху вниз. Однако героиня как бы возвышается над своей собственной фигурой некоей душевной отрешенностью от реально-бытовой ситуации...»¹. Подобное соотношение героев в пространстве выявляет особенности ценностной организации стихотворения: кажущееся метафизическое парение оказывается первичным по отношению к реальной действительности. Положение «в стороне» проводит аксиологическую границу между субъектом речи и «героиней»: он не сопричастен совершающемуся на его глазах чуду, а способен лишь наблюдать его со стороны. Готовность пасть на колени может быть воспринята как жест преклонения перед духовным совершенством возлюбленной, который сродни молитвенному коленопреклонению, и в то же время указывает на эмпатическую устремленность к ней. В данном случае пространственное приближение знаменовало бы устранение ценностной дистанции, однако вербально выражена

¹ Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 585.

лишь возможность («пасть готов был на колени»), субъект лирического высказывания не принадлежит миру возлюбленной, они оказываются на принципиально разных уровнях бытия (реальном и метафизическом). Доказательством тому является эмоциональная реакция субъекта речи на созерцаемое бытовое событие, которая совпадает с впечатлением от явления призрака: «И страшно грустно стало мне, / Как от присущей милой тени». Лирическое событие в стихотворении отражает переворот в сознании лирического субъекта, который прозревает неординарное в обыденном, созерцает душевное парение и осознает непреодолимую границу между своей и «ее» сферой. Художественный мир стихотворения характеризуется удивительным балансом реального и ирреального, когда сквозь кажущуюся привычность жизни просвечивают черты иного бытия, которое оказывается первичным и по отношению к действительности.

Мотив душевного парения, демонстрирующий аксиологическую дистанцию между героем и героиней в лирике Тютчева, возникает также в стихотворении «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» (3 авг. 1865 г.), посвященном памяти Е. А. Денисьевой. Переживание утраты любимого человека порождает в художественном мире поэта несколько этапов творческой рефлексии: первоначальная реакция – ощущение лирическим героем внутренней опустошенности и духовной смерти сменяется попытками воскресить образ возлюбленной в памяти, прозреть его в запредельном бытии. Стихотворение воплощает стремление к воссоединению с душой умершей возлюбленной, образ которой соотносится с ангелом. Сопоставление с ангелом в данном случае не просто иллюстрация идеализации женского образа, аналог романтического культа мадонны, предполагающего надделение «земного образа небесными чертами, религиозного преклонения перед земной женщиной...»¹. Ангельская сущность возлюбленной начинает проявляться после ее смерти, когда душа очищается от

¹ Афанасьева Э. М. Молитва в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01. Томск, 2000. С. 163.

всего земного и обретает свое истинное воплощение (ср.: движение от образа «волшебного призрака» в начале 1850-х гг. к ангельскому облику во второй половине 1860-х гг.).

Лирический герой в стихотворении «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» предстает на фоне символического пейзажа: он бредет «вдоль большой дороги». Дорога – образ, который традиционно воспринимается как модель жизненного пути¹. Характеристика движения в данном случае («бреду») означает жизнь лирического героя как нелегкий путь. Образ времени в стихотворении обретает символическое значение: угасание дня соотносится с постепенным угасанием жизни лирического героя, а приближающаяся ночь – символический аналог смерти. Дополнительные смысловые оттенки обнаруживаются при анализе стиха: «Вот тот мир, где жили мы с тобою...» (II, 149), который может быть воспринят как воспоминание о совместном бытии героя с возлюбленной в «этом мире» (в таком случае акцент делается на местоимение «мы») и как констатация собственной отчужденности от мира и от жизни (если акцент смещается на слово «жили»). Субъект лирического высказывания парадоксально утверждает, что он земному миру уже как будто не принадлежит. Указанный парадокс усугубляется логикой развития лирического события: движение героя представляет собой модель условного восхождения от реальной дороги к пространству «над землею»². Символическое перемещение в пространстве совершается одновременно с обращением к возлюбленной, являя собой своеобразную попытку приближения к «ней» или, как указывает Ю. М. Лотман, «параллельно с отделением “я” от мира происходит сближение его с “ты”»³.

Композиционные особенности стихотворения (повтор в финале каждой из строк) и общее медитативное настроение способствуют своеобразной ритуализации обращения к возлюбленной. В частности, Э. М. Афанасьева

¹ Топоров В. Н. Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 352.

² См. подробный анализ стихотворения в книге Ю. М. Лотмана (Лотман Ю. М. Ф. И. Тютчев. «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 178–193.

³ Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 181.

акцентирует молитвенную основу этого стихотворения, возводя второй стих («В тихом свете гаснущего дня...») к древнему светильничному гимну «...неизменно на протяжении многих лет входящему в состав вечернего Богослужения православной Церкви: “Свете тихий, святые славы...”. Это создает фон погружения в первосуть тихого света, дарующего успокоение и упование на лучшее в состоянии смиренной печали»¹. Таким образом, стихотворение уподобляется авторской молитве, порожденной в момент тяжелого душевного переживания. Особенностью тютчевского осмысления молитвы является не только восприятие ее как способа духовного восхождения и приобщения к высшему миру, но и как сакрального слова, дарующего возможность приобщения к возлюбленной после ее смерти. Однако в данном случае упраздняется типичная для молитвенной архитектуры императивная формула: в стихотворении Тютчева просьбы нет, есть лишь вопрос, который на протяжении всего текста остается неразрешенным: «Друг мой милый, видишь ли меня?», «Ангел мой, ты видишь ли меня?» (II, 149). Мотив невозможности созерцания, достижения полного знания свидетельствует о непреодолимой ценностной границе между миром лирического героя и сферой «ангела».

Как представляется, значимой для художественного целого является семантика кануна как переходного времени. В стихотворении раскрываются символические границы между мирами, становятся проницаемыми сферы земного и небесного, прошлого и настоящего, света и тьмы, жизни и смерти. Очевидна ритуализация поведения лирического героя, который воссоздает в памяти образ возлюбленной, обращается к ней накануне памятной даты с целью обретения возможности духовного общения. Однако финал стихотворения не проявляет степень действенности «молитвы» лирического героя, вопрос которого и в финальных стихах остается безответным. В то же время земное существование

¹ Афанасьева Э.М. Молитва в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции... С. 221.

лирического героя обретает смысл в памяти, о чем свидетельствует появляющееся на фоне ретроспективного взгляда на земную жизнь обращение к ближайшему будущему: «Завтра день молитвы и печали, / Завтра память рокового дня...». Память о возлюбленной, молитва о ее душе дают возможность идентификации «моего ангела» в сфере внеземного абстрактного «витания душ».

Взаимодействие душ лирического героя и его возлюбленной наглядно воплощено в ситуации душевного парения. Даром трансцендирования, «душевного полета» зачастую обладает «героиня» зрелой любовной лирики Тютчева. В начале 1850-х гг. в стихотворении «День вечереет, ночь близка...» возникает ситуация обратная парению: «волшебный призрак», «воздушный житель», наделенный «страстной женской душой», слетает с «небес», а любовь становится источником благодати для «очарованной души» лирического героя. В дальнейшем очевидным становится, что чрезмерная «приближенность к земле» является губительной для души «героини», «живые крылья» не могут спасти ее от «бессмертной пошлости людской». Особого внимания заслуживает соотнесенность позиций лирического героя и «героини» в стихотворении «Она сидела на полу...», в котором очевидной становится ценностная дистанция между субъектами лирического события. Эволюция образа души возлюбленной проявляется при сопоставлении «волшебного призрака» («День вечереет, ночь близка...») и «моего ангела» («Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»). Общность этих образов обнаруживается в мотиве присвоения души, через который утверждается возможность взаимодействия лирического героя и возлюбленной при всем различии их ценностных позиций. Существенным представляется и то, что в стихотворении 1865 г. лирический герой обретает дар молитвы за возлюбленную, совершая тем самым необходимое волевое усилие для приобщения к аксиологической сфере «героини» любовной лирики.

Проблема взаимодействия душ лирического героя и его возлюбленной является сквозной для любовной лирики Ф. И. Тютчева. В 1820–1840-е гг. обращение к поэтическому воссозданию образа души возлюбленной практически единично, однако именно в этот период формируются основные тенденции воплощения образа «женской души», которая оказывает животворящее воздействие на внутренний мир лирического героя («К Н.»). В зрелой лирике образ «женской души» находится в центре художественного осмысления и обретает различные варианты воплощения. Значимым в любовной лирике 1850 – 1860 гг. становится мотив преобразования внутреннего мира в ситуации взаимодействия душ влюбленных. Героиня любовной лирики этого периода наделяется «живой душой» и даром душевного парения. Она проходит путь духовного совершенствования через страдание. Лирический герой также проходит этот путь, но уже после смерти возлюбленной. Утрата дорогого человека становится для него отправной точкой внутренних изменений. В частности, «мертвенность» души преодолевается через молитву о страдании. Появление религиозного чувства, характерного для любовной лирики второй половины 1860 гг., знаменует преобразование души лирического героя и приобщение к ценностному миру возлюбленной, духовный подвиг которой заключался в умении «страдать, молиться, верить и любить».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование образа души в поэзии Ф. И. Тютчева позволяет обнаружить ряд особенностей и закономерностей организации лирической системы, в которой образ души является одним из наиболее значимых элементов. Вопросы о сущности души, ее предназначении и месте в мироздании связаны с фундаментальными принципами организации художественного мира поэта. Рефлексивное переживание бытия души и осмысление ее уникальной природы становятся отправными моментами для решения целого ряда аксиологических проблем. Так, образ души в лирике Ф. И. Тютчева, являясь резонатором бытия в сущем, определяет онтологические горизонты художественного мира. Преодоление обыденного существования в пользу экстраординарного опыта бытия становится причиной двойственности души, находящейся в неустойчивом, «пороговом» состоянии, и задает ей динамические свойства. В частности, возникают различные модификации образа, отражающие аксиологические доминанты лирической системы поэта: «душа – Мария», «душа – мир», «душа – Элизиум», «душа – звезда», «ночная душа», «душа на дне морском», «живая и мертвенная душа», «страдающая душа», «парящая душа» и т.д.

При всем разнообразии вариантов воплощения образа души, можно выделить три основных онтологических модели, исчерпывающих, как представляется, аспекты душевного существования: бытие-в-себе, бытие-в-мире, бытие-с-другим. С одной стороны, указанные онтологические модели отражают напряженные ценностные отношения человека с миром, воплотившиеся в лирической системе Тютчева. С другой стороны, они фиксируют этапы становления мировоззренческих принципов и воссоздают путь духовного поиска автора.

Первая модель, воплощенная в образе «мира в душе», является актуальной для лирики 1830-х гг., когда написаны стихотворения «Silentium!» и «Душа моя, Элизиум теней...». Образ внутреннего микрокосма, соотносимый по масштабу со

вселенной, и даже превосходящий ее, формируется в эстетике романтизма и обретает оригинальное воплощение в творчестве Тютчева. В стихотворении «Silentium!» аксиологической доминантой внутренней сферы является молчание, которое становится способом изоляции души от внешнего воздействия. Трансляция собственных мыслей «другому», предполагающая расторжение границ внутреннего мира, мыслится как акт нарушения целостности и гармонии микрокосма, области «таинственно-волшебных дум». Отождествление души с Элизиумом («Душа моя, Элизиум теней...») создает непреодолимую пространственно-временную дистанцию между внутренней и внешней сферами, а образ мира в душе в этом случае осмысливается с позиции вечности, красоты и гармонии, противопоставляясь сиюминутным ценностям. Однако при всей насыщенности содержания образ мира в душе предстает как чрезмерно статичное и ограниченное явление, лишенное эмпатической сопричастности жизни вселенной. Отсутствие динамического потенциала в данном случае приводит к очевидной непродуктивности этой онтологической модели в художественном мире Тютчева. По сути, модель «бытие-в-себе» исчерпывается двумя вариантами воплощения в лирике 1830-х гг.

Онтологическая модель бытие-в-мире реализуется в творчестве Тютчева в ситуации взаимодействия души с природным макрокосмом. «Непричастность» души к миру сменяется стремлением ощутить себя частью вселенской гармонии. Душа оказывается в ситуации странствия в пространстве мироздания, в поисках своего места в нем. Попытки обретения гармонии в данном случае подразумевают включение в природный кругооборот, приобщение к космическим циклам и поиск родственного пространства. Мотивы взаимодействия с морем, погружения в ночную бездну, преобразования в звезду, поиска «душевной родины» отражают динамику развития ситуации странствия души во вселенной, – от приобщения к отчуждению. Обнаружение «ночной стороны души», стремление слиться с хаосом, «вкусить уничтоженья» в художественном мире Ф. И Тютчева оборачивается ужасом в ситуации апокалиптического предстояния перед

открывшейся душевной бездной. Возможность «схоронения души» на дне морском сменяется ощущением «разлада» с водной стихией. Природный мир оказывается чуждым душе, в результате чего возникают попытки трансцендирования души за его пределы, в сферу инобытия. Однако парадоксальность преобразования души в звезду заключается в его принципиальной невозможности, временное же обретение душевной родины неизбежно оборачивается возвращением к суетности земного существования. Исключение составляет мотив весеннего преобразования души и природы, который сохраняет первоначальную семантику на протяжении 1820–1860 гг. В данном случае можно говорить о смещении акцентов: человеческая душа становится первичной по отношению к природному миру и в некотором смысле утрачивает свою зависимость от вселенских циклов (например, в стихотворениях 1840–1860 гг.: «Когда в кругу убийственных забот...», «Не все душе болезненное снится...»). Мотив весеннего преобразования души изначально связан не столько с попыткой слияния с природным миром, сколько с возможностью приобщения к Божественному началу. Онтологическая модель бытие-в-мире, равно как и предыдущая, к 1860-м гг. обнаруживает несостоятельность. Своеобразной вехой явился трагический для Тютчева 1865 г., когда написаны стихотворения, свидетельствующие об осознании абсолютной непричастности души лирического субъекта вселенской гармонии («Певучесть есть в морских волнах...», «23 ноября 1865 г.»).

Наиболее актуальной в творчестве Тютчева 1850–1860-х гг. становится онтологическая модель бытие-с-другим, особенно ярко представленная в любовной лирике этого периода. Значимым обстоятельством следует считать то, что в данном случае в центре внимания оказывается внутренний мир возлюбленной. Воплощение образа «женской души», признание уникальности внутреннего мира другого человека – важный этап эволюции художественной системы поэта, указывающий на изменение эстетических установок в целом. В любовной лирике 1850–1860-х гг. центральным становится мотив преобразования

внутреннего мира в ситуации взаимодействия душ лирического героя и его возлюбленной. Следует отметить, что образы души лирического героя и души возлюбленной изначально неравноценны по своему аксиологическому содержанию. «Женская душа» является бесспорной доминантой любовной лирики Тютчева 1850–1860 гг. Именно она наделяется даром полета, способностью воздействовать на лирического героя и животворить его. Существенной характеристикой «женской души» становится страдание. Данный мотив постепенно обнаруживает ценностный смысл, так как в нем концентрируется религиозный архетип очищения и преображения. Преображение души лирического героя специфично в силу принципиальной ориентированности на образ «героини», особенно после ее смерти. Потеря любимого человека вызывает катастрофическое ощущение опустошенности бытия и омертвление души лирического героя. В качестве противодействия состоянию «мертвенности» души возникает попытка приобщения к ценностным категориям, составляющим духовный подвиг возлюбленной. Переживание утраты любимой женщины – источник страдания и молитвы, символизирующей духовное возрождение героя.

Взаимодействие и последовательная смена онтологических моделей душевного существования позволяет говорить о наличии эволюционных тенденций воплощения образа души в художественном мире Ф. И. Тютчева. Движение от бытия-в-себе к бытию-с-другим демонстрирует качественные изменения лирической системы и новые способы решения проблемы бытия души. Созерцание духовного опыта другого человека, указывает возможный путь достижения душевного идеала.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абузова, Н. А. «Суточный цикл» в русской поэзии: вечер – ночь (Жуковский, Тютчев) / Н. А. Абузова // Культура и текст – 2005. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2005. – Т. 1. – С. 122–131.
2. Августин Блаженный Аврелий. Творения: в 4 т. / Августин Блаженный Аврелий ; сост. и подгот. текста С. И. Еремеева. – СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998.
3. Аверинцев, С. С. Вода / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 240.
4. Айхенвальд, Ю. И. Лирика / Ю. И. Айхенвальд // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 407.
5. Айхенвальд, Ю. И. Тютчев / Ю. И. Айхенвальд // Ф. И. Тютчев: pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей. – СПб: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. – С. 247 – 261.
6. Аксаков, И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева / И. С. Аксаков; репринт. изд. 1886 г., ред. В. Н. Касаткина. – М.: АО Книга и бизнес, 1997. – 327 с.
7. Аношкина, В. Н. Красота природы и человеческой души. Лирика Тютчева 1810-1840-х гг. / В. Н. Аношкина // Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия: сб. науч. тр. – М.: Пашков дом, 2006. – С. 19–72.
8. Аношкина-Касаткина, В. Н. Православные основы русской литературы XIX в. / В. Н. Аношкина-Касаткина. – М.: Пашков дом, 2011. – 384 с.
9. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель; перевод В. Г. Аппельерота; коммент. Ф. А. Петровского. – М.: Худож. лит., 1957. – 183 с.

10. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель; ред. и коммент. Ф. А. Петровский. – Минск: Литература, 1998. – 184 с.
11. Афанасьев, А. Н. Живая вода и вещее слово / А. Н. Афанасьев; сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Баландин. – М.: Советская Россия, 1988. – 508 с.
12. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А. Н. Афанасьев; репринт. изд. 1868 г. – М.: Индрик, 1994.
13. Афанасьева, Э. М. Генеалогические основы русской литературы начала XIX века (к постановке проблемы) / Э. М. Афанасьева // Вестник ТГУ. – 2006. – № 22. – С. 23–27.
14. Афанасьева, Э. М. Имя возлюбленной и молитвенный дискурс в творчестве Ф. И. Тютчева и А. И. Куприна / Э. М. Афанасьева // Женские образы в русской культуре: сб. науч. статей. – Кемерово: Изд-во КемГУ, 2001. – С. 16–24.
15. Афанасьева, Э. М. Молитва в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Эльмира Маратовна Афанасьева. – Томск, 2000. – 253 с.
16. Афанасьева, Э. М. Молитвенная лирика Ф. И. Тютчева / Э. М. Афанасьева // Духовные начала русского искусства и образования: материалы V всероссийской конференции («Никитские чтения»). – Великий Новгород, 2005. – С. 182-190.
17. Афанасьева, Э. М. Поэтика романтических «желаний» в русской лирике XIX века (К постановке проблемы) / Э. М. Афанасьева // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – 2005. – Вып. 8 (71). – С. 119–126.
18. Афанасьева, Э. М. Феномен книги в художественном мире М. Ю. Лермонтова: учеб. пособие / Э. М. Афанасьева. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2007. – 114 с.
19. Баадер, Ф. Из дневников / Ф. Баадер // Эстетика немецких романтиков / сост., перев., коммент. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – С. 528 – 543.

20. Баадер, Ф. Тезисы философии Эроса / Ф. Баадер // Эстетика немецких романтиков / сост., перев., коммент. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – С. 543–555.
21. Баратынский, Е. А. Полное собрание стихотворений: В 2 т. / Е. А. Баратынский; ред., коммент. и биогр. ст. Е. Купреяновой, И. Медведевой. – Л.: Сов. писатель, 1936.
22. Барулин, В. С. Социально-философская антропология / В. С. Барулин. – М.: Онега, 1994. – 252 с.
23. Батюшков, К. Н. Сочинения. В 2 т. Т.1. / К. Н. Батюшков; сост., подг. текста, вступ. ст. и коммент. В. Кошелев. – М.: Худож. лит., 1989. – 511 с.
24. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 7 – 180.
25. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
26. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. Худож. лит., 1975. – С. 6 – 72.
27. Белинский, В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. / вступ. ст. и примеч. Ю. В. Манна, подг. текста В. Э. Богграда. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 138 – 185.
28. Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. / ред. тома Ю. С. Сорокин, подг. текста В. Э. Богграда, с. и примеч. К. И. Тюнькина. – М.: Художественная литература, 1981. – С. 103 – 182.

29. Белянин, М. Ю. Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Белянин Михаил Юрьевич; – Липецк, 2007. – 193 с.
30. Бердникова, О. А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: автореф. ... дис. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Анатольевна Бердникова. – Воронеж, 2009. – 15 с.
31. Бердяев, Н. А. Дух и реальность / Н. А. Бердяев. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 664 с.
32. Берковский, Н. Я. Ф. И. Тютчев / Н. Я. Берковский // Берковский, Н. Я. О русской литературе: сб. статей. – Л.: Художественная литература, 1985. – С.172-206.
33. Бибихин, В. В. Язык философии / В. В. Бибихин. – СПб.: Наука, 2007. – 389 с.
34. Благой, Д. Д. Жизнь и творчество Тютчева / Д. Д. Благой // Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. / Ф. И. Тютчев; ред. и коммент. Г. Чулкова. – М.: ТЕРРА, 1994. – С. 5-38.
35. Блок, А. А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. Проза: 1903 – 1917 / Подгот. текста и прим. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской. – М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 799 с.
36. Богословский, М. М. Душа человеческая. Anima hominis. Мифологические, религиозные и современные псевдонаучные представления / М. М. Богословский, И. В. Князькин. – СПб.: ИИЦ «Балтика», 2004. – 318 с.
37. Бочаров, С. Г. О художественных мирах / С. Г. Бочаров – М.: Советская Россия, 1985. – 296 с.
38. Бройтман, С. Н. О чем ты воешь, ветер ночной?.. / С. Н. Бройтман // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветер ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун–т, 2001. – С. 63 – 66.

39. Брюсов, В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества / В. Я. Брюсов // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии 1893 – 1912. Из книги «Далекие и близкие». – М.: Худож. лит., 1975. – С. 193 – 208.
40. Бубер, М. Проблема человека / М. Бубер // Бубер, М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – С. 157 – 231.
41. Бухаркин, П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Тютчева / П. Е. Бухаркин // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 118 – 122.
42. Бухштаб, Б. Я. Тютчев / Б. Я. Бухштаб // Бухштаб, Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. – Л.: Худож. лит., 1970. – С. 9 – 75.
43. «В Россию можно только верить...»: Ф.И. Тютчев и его время: сб. статей / отв. ред. О. Я. Самочатова и др. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1981. – 214 с.
44. Вакенродер, В. Г. Фантазии об искусстве / В. Г. Вакенродер; пер. с нем., вступ. ст. А. С. Дмитриева, коммент. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
45. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
46. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Элсанек и др.; Под ред. Л.В. Чернец.– 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 2006. – 556 с.
47. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
48. Вознесение Исаяи / перев. Р. Светлова // Ветхозаветные апокрифы. М.: Амфора, 2000 / Подг., вступ., коммент. П. Берснева [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Apokrif_Isaja.php
49. Воробец, Т. А. Метасюжет преобразования как единый семантический код лирики Ф. И. Тютчева: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Александровна Воробец. – Омск, 2007. – 151 с.

50. Галич, А. И. Опыт науки изящного / А. И. Галич // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. Т. 1. / Сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. – М.: Искусство, 1974. – С. 205 – 276.
51. Гаспаров, М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева / М. Л. Гаспаров // Гаспаров, М. Л. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. О стихах. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 332 – 367.
52. Гаспаров, М. Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 275-285.
53. Гачева, А. Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев) / А. Г. Гачева. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 640 с.
54. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968 – 1973.
55. Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII – XIX вв. / Под ред. И. Т. Касавина. – М.: Канон+, 1999. – 718 с.
56. Гесиод. Труды и дни // Гесиод. Полное собрание текстов / Гесиод ; [Вступ. ст. В. Н. Ярмо ; Коммент. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярмо]. – М.: Лабиринт, 2001. – С. 51 – 76.
57. Гинзбург, Л. Я. О Лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.–Л.: Советский писатель, 1964. – 384 с.
58. Гиппиус, В. В. Ф. И. Тютчев / В. В. Гиппиус // Гиппиус, В. В. От Пушкина до Блока / Отв. ред. Г. М. Фридендер. – М.–Л.: Наука, 1966. – С. 112 – 138.
59. Гиршман, М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / М. М. Гиршман // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун–т, 2001. – С. 20 – 27.
60. Гиршман, М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
61. Гиршман, М. М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф. И. Тютчева / М. М. Гиршман // Литературоведческий сборник: творчество

- Ф. И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. Вып. 15–16. – Донецк: ДонНУ, 2003. – С. 6–15.
62. Глушкова, М. А. «Нездешнее» Владимира Соловьева и «Невыразимое» Афанасия Фета / М. А. Глушкова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 32 – 36.
63. Гончаров, С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте: монография / С. А. Гончаров. – СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. – 340 с.
64. Голованевский, А. Л. Индивидуальный словарь автора и поэтический текст / А. Л. Голованевский // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: Средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте. – М.: МГОУ, 2004. – С. 16 – 20.
65. Гомер. Одиссея / Гомер; [перев. В. А. Жуковского, подг. В. Н. Ярхо]. – М.: Наука, 2000. – 483 с.
66. Горелов, А. Е. Три судьбы: Ф. Тютчев, А. Сухово-Кобылин, И. Бунин / А. Е. Горелов. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд., 1976. – 620 с.
67. Горнфельд, А. Г. На пороге двойного бытия / А. Г. Горнфельд // Ф. И. Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. – СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2005. – С. 230 – 247.
68. Грачева, И. В. Мотив звезд в лирике Ф.И. Тютчева / И. В. Грачева // Русская словесность. – 2004. – № 2. – С. 26 – 30.
69. Грекова, Е. В. Еще раз о трех очень известных романтических стихотворениях / Е. В. Грекова // Романтизм в литературном движении: сб. науч. трудов. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1997. – С. 104 – 114.
70. Грехнев, В. А. Время в композиции стихотворений Тютчева / В. А. Грехнев // Изв. АН СССР. Сер. лит и яз. – 1973. –Т. 32. – № 6. – С. 482 – 490.

71. Григорий Палама. Беседа к сетующим на приключаящиеся нам отовсюду разнообразные невзгоды / Григорий Палама // Григорий Палама. Беседы: в 3 т. Т. 3. – М.: Изд. отд. Спасо-Преображен. Валаам. монастыря, 1994. – С. 229–238
72. Григорьева, А. Д. Слово в поэзии Тютчева / А. Д. Григорьева. – М.: Наука, 1980. – 248 с.
73. Гуковский, Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. – М.: Худож. лит., 1965. – 355 с.
74. Гулыга, А. В. Кто написал роман «Ночные бдения» / А. В. Гулыга // Бонаventura. Ночные бдения / Бонаventura; [подг. А. В. Гулыга, В. Б. Микушевич, А. В. Михайлов]. – М.: Наука, 1990. – С. 199 – 233.
75. Гуревич, П. С. Философия человека : монография: в 2 ч. / П. С. Гуревич; Рос. акад. наук. Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 1999.
76. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. В. И. Даль. – СПб.: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882.
77. Дарвин, М. Н. К проблеме героя в любовной лирике Тютчева: ("Я помню время золотое...") / М. Н. Дарвин // Филол. науки. – 1981. – № 3. – С. 70 – 72.
78. Дарвин, М. Н. Проблема цикла в изучении лирики / М. Н. Дарвин. – Кемерово.: Изд. КемГУ, 1983. – 105 с.
79. Дарвин, М. Н. Русский лирический цикл: проблемы истории и теории / М. Н. Дарвин. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. – 144 с.
80. Дерягин, В. Я. Беседы о русской стилистике / В. Я. Дерягин. – М.: Знание, 1978. – 96 с.
81. Динесман, Т. Г. Ф. И. Тютчев. Страницы биографии (К истории дипломатической карьеры) / Т. Г. Динесман. – М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького (ИМЛИ РАН), 2004. – 158 с.
82. Добротолюбие / сост. и предисл. Л. С. Кукушкина. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2001. – 528 с.
83. Добротолюбие. Сборник творений святых отцов IV–XV веков: в 5 т. – СПб.: изданием русского на Афоне Пантелеймонова монастыря, 1905. – 5 т.

- [Электронный ресурс] // PRAVMIR.RU Православная электронная библиотека [Сайт]. – Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/book/1788>
84. Дорофей, авва. Душеполезные поучения и послания / преп. авва Дорофей; репринт изд. 1900 г. – Тула: Тульская типография Госкомпечати, 1994. – 296 с.
85. Дунаев, М. М. На пороге двойного бытия. Лирика Ф. И. Тютчева 1850-х – начала 1870-х годов / М. М. Дунаев // Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия: сб. науч. тр. / сост. В. Н. Аношкина; под ред. В. Н. Аношкиной и В. П. Зверева. – М.: Пашков дом, 2006. – С. 72 – 107.
86. Душечкина, Е. В. Русская ёлка: История, мифология, литература / Е. В. Душечкина. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. – 360 с.
87. Евзлин, М. Космогония и ритуал / М. Евзлин; предисл. В. Н. Топорова. – М.: Радикс, 1993. – 344 с.
88. Ермилова, Л. Я. Психология творчества поэтов-лириков Тютчева и Фета / Л. Я. Ермилова. – М.: Современник, 1979. – 85 с.
89. Есаулов, И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004 – 560 с.
90. Ефрем Сирин. О рае [Электронный ресурс] / Ефрем Сирин // Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/ortodox/Article/sir_orae.php
91. Ефрем Сирин. На слова сказанные Господом: в мире сем скорбни будете (Иоан. 16, 33), и о том, что человеку должно быть совершенным / св. преп. Ефрем Сирин // Ефрем Сирин. Творения: в 4 т. Т. 3. - Б.м.: Б.и., 2002 (Калуж. тип. стандартов). – С. 262 – 295.
92. Живов, В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века / В. М. Живов // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – Вып. 13. – С. 56–91.

93. Жирмунский, В. М. Избранные труды. Гете в русской литературе / В. М. Жирмунский; подг. Н. А. Жирмунской; отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин. – Л.: Наука., 1982. – 560 с.
94. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб.: Тип. т-ва А. С. Суворкина «Новое время», 1914. – 206 с.
95. Жолковский, А. К. Инварианты Пушкина / А. К. Жолковский // Ученые записки Тартуского университета. – Тарту, 1979. – Вып. 467. – С. 3–25.
96. Жолковский, А. К., Щеглов, Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 334 с.
97. Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки, 1804–1833. / В. А. Жуковский; [Сост. и ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич]. – М.: Яз. рус. культуры, 2004. – 608 с.
98. Жуковский, В. А. О меланхолии в жизни и в поэзии / В. А. Жуковский // В. А. Жуковский-критик / Сост., вступ. ст. и ком. Ю. М. Прозорова. – М.: Советская Россия, 1985. – С. 186 – 199.
99. Журавлева, А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») / А. И. Журавлева // Замысел, труд, воплощение. М.: МГУ, 1977. – С. 179 – 190.
100. Зенько, Ю. М. Евангельское понятие любви-аґале и актуальные проблемы христианской антропологии и психологии // Acta eruditorum. Научные доклады и сообщения. – Вып. 4. – СПб., 2007. – С. 140 – 146 / [Электронный ресурс] // Христианская антропология и психология [Сайт]. Режим доступа: <http://www.xpa-spb.ru/articles/13.html>
101. Зенько, Ю. М. Человек, как микрокосм [Электронный ресурс] / Ю. М. Зенько // Христианская психология и антропология [Сайт]. – Режим доступа: <http://www.xpa-spb.ru/slov/1-28.html>

102. Зырянов, О. В. Онтология поэтических систем (Пушкин – Тютчев – Лермонтов) и христианская картина мира / О. В. Зырянов // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2007. – С. 119 – 149.
103. Зырянов, О. В. Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции / О. В. Зырянов // Известия Уральского государственного университета. – 2001. – № 17. – С. 5 – 27.
104. Иоанн Златоуст. Беседа на слова Апостола: Ве́мы, яко любящим Бога вся поспешествуют во благое (Римл. VIII, 28), о терпении и о том, сколько пользы от скорбей / Иоанн Златоуст // Иоанн Златоуст. Полное собрание творений в 12 т. Т. 3. Кн. 1. / Репр. изд. – М.: Златоуст, 1994. – С. 158 – 164.
105. Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо / Иоанн Лествичник; репринт 1889 г. – М.: Правило веры, 1997. – 671 с.
106. Исаак Сирий. О том, по какой причине Бог попускает искушения на любящих Его / Исаак Сирий // Исаак Сирий. Слова подвижнические / Репринт изд. 1911 г. – М.: Правило веры, 1993 – С. 156 – 159.
107. К истории русского романтизма / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького; ред. Ю. В. Манн. – М.: Наука, 1973. – 558 с.
108. Калашникова, А. Л. Динамика образа внутреннего мира в «ночных» стихотворениях Ф. И. Тютчева / А. Л. Калашникова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2012. – Т. 4. – № 3. – С. 222 – 228.
109. Калашникова, А. Л. «Душевный микрокосм» в художественном мире Ф. И. Тютчева: «Silentium!» и «Душа моя, Элизиум теней...» / А. Л. Калашникова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2012. – № 1. – С. 163 – 167.
110. Калашникова, А. Л. Мотив душевного взаимодействия в любовной лирике Ф. И. Тютчева 1850 – 1860-х гг. / А. Л. Калашникова // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 339. – С. 11 – 14.

111. Канунова, Ф. З. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820-1840-е годы) / Ф. З. Канунова, И. А. Айзикова. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – 302 с.
112. Касаткина, В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева / В. Н. Касаткина. – М.: Просвещение, 1978. – 176 с.
113. Касаткина, В. Н. Поэтическое мировоззрение Ф. И. Тютчева / В. Н. Касаткина. – Саратов: Издательство Саратовского ун-та, 1969. – 256 с.
114. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Проблемы человека в западной философии / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 3 – 30.
115. Ковалев, В. А. Из наблюдений над проблематикой и поэтикой философской лирики Ф. И. Тютчева / В. А. Ковалев // Ф. И. Тютчев и его время: сборник статей. – Тула, 1981. – С. 33 – 46.
116. Ковтунова, И. И. Федор Тютчев / И. И. Ковтунова // Ковтунова И. И. Очерки по языку русских поэтов. – М.: Азбуковник, 2003. – С. 61 – 75.
117. Кожинов, В. В. Тютчев / В. В. Кожинов. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 495 с.
118. Кожинов, В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX в. Развитие стиля и жанра / В. В. Кожинов. – М.: Современник, 1978. – 303 с.
119. Кожинов, В. В. Пророк в своем отечестве / В. В. Кожинов. – М. Алгоритм, 2001. – 512 с.
120. Козырев, Б. М. Письма о Тютчеве / Б. М. Козырев // Ф. И. Тютчев. Литературное наследство. Т. 97: в 2 кн. Кн. 1.– М.: Наука, 1988. – С. 70 – 131.
121. Козлик, И. В. В поэтическом мире Ф.И. Тютчева / Отв. ред. член-корреспондент НАН Украины Н.Е. Крутикова. – Ивано-Франковск: Плай; Коломыя: ВіК, 1997. – 156 с. [Электронный ресурс] // Тютчевiana. Сайт рабочей группы по изучению творчества Ф. И. Тютчева. [Сайт] / Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/kozlik3.html>

122. Корзина, Н. А. Функции мотива с романтическим значением в реалистическом тексте (Марк Твен и романтизм) / Н. А. Корзина // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь: Изд. Твер. ун-та, 1999. – С. 91–102.
123. Корман, Б. О. Лирика и реализм / Б. О. Корман. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. – 96 с.
124. Королева, И. А. Мураново. Музей-усадьба им. Ф. И. Тютчева / И. А. Королева. – М.: Советская Россия, 1977. – 35 с.
125. Королева, Н. В. Ф. Тютчев «Silentium!» / Н. В. Королева // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973. – С. 147 – 159.
126. Космос и душа. Учение о вселенной и человеке в Античности и в Средние века (исследования и переводы) / Общ. ред. П. П. Гайденко, В. В. Петров. – М.: Прогресс-традиция, 2005. – 880 с.
127. Косяков, Г. В. Мифопоэтика образа крылатой души в русской романтической поэзии / Г. В. Косяков // Вестник ТГУ. – 2007. – № 294. – С. 24 – 28.
128. Кошемчук, Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры / Т. А. Кошемчук. – СПб.: Наука, 2006. – 638 с.
129. Кошемчук, Т. А. Русская поэзия XIX – начала XX века в христианском контексте: онтологические и антропологические аспекты поэтических концепций. Дисс... д. филол. н.: 10.01.01 / Кошемчук Татьяна Александровна. – СПб, 2006. – 318 с.
130. Кшицова, Д. Ф. И. Тютчев – от романтизма к модернизму / Д. Кшицова // Sub rosa: сб. науч статей. – Будапешт: «ANSI», 2005. – С. 374 – 380.
131. Левин, Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева / Ю. И. Левин // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева / под общ. ред. Ю. М. Лотмана. – Таллинн: Ээсти раамат, 1990. – С. 142 – 206.

132. Левин, Ю. И. О частотном словаре языка поэта (Имена существительные у О. Мандельштама) / Ю. И. Левин // Русская литература. – 1972. – № 2. – С. 5 – 36.
133. Лежнев, А. В. Два поэта. Гейне. Тютчев / А. В. Лежнев. – М.: Художественная литература, 1934. – 352 с.
134. Лейбов, Р. Г. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст / Р. Г. Лейбов. – Tartu.: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2000. – 269 с.
135. Лейбов, Р. Г. Телеграф в поэтическом мире Тютчева: тема и жанр / Р. Г. Лейбов // Лотмановский сборник. Т. 3. / Тартус. ун-т, Каф. рус. лит., Каф. семиотики, Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М.: О.Г.И, 2004. – С. 346 – 356.
136. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. / М. Ю. Лермонтов; [Гл. ред. Ю. А. Андреев; Вступ. ст. Д. В. Максимова; Сост., подгот. текста и примеч. Э. Э. Найдича]. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отделение, 1989.
137. Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева: в 2 кн. Кн. 1: 1803-1844 / Отв. ред. Т. Г. Динесман, сост. Т. Г. Динесман, С. А. Долгополова, И. А. Королева, Б. Н. Щедринский. – М.: Литограф, 1999. – 338 с.
138. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74 – 87.
139. Лосев, А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М.: Современник, 1957. – 634 с.
140. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: АСТ, 2000. – 621 с.
141. Лосев, А. Ф. Символизм античной культуры / А. Ф. Лосев. – М.: Современник, 1985. – 567 с.
142. Лосев, А. Ф. Эстетика природы (природа и ее стилевые функции у Р. Роллана) [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев, М. А. Тахо-Годи //

Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. – Режим доступа:
<http://losevaf.narod.ru/rollan.htm>

143. Лотман, Л. М. Тютчев / *Л. М. Лотман* // История русской литературы: в 4 т. Т. 3: Расцвет реализма. – Л.: Наука, 1982. — С. 398 – 445.
144. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
145. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – 848 с.
146. Лотман, Ю. М. Поэтический мир Тютчева / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – С. 565-595.
147. Магина, Р. Г. Русский философско-психологический романтизм (лирика В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета) / Р. Г. Магина. – Челябинск: ЧГПИ, 1982. – 92 с.
148. Маймин, Е. А. О русском романтизме / Е. А. Маймин. – М.: Просвещение, 1975. – 240 с.
149. Максимов, Д. Е. Поэзия Лермонтова / Д. Е. Максимов; отв. ред. Г. М. Фридендер. – М.; Л.: Наука, 1964. – 266 с.
150. Манн, Ю. В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М.: Аспект-Пресс, 1995. – 384 с.
151. Манн, Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М.: Наука, 1976. – 375 с.
152. Манн, Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма / Ю. В. Манн. – М.: Наука, 2001. – 349 с.
153. Матасова, У. В. Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Матасова Ульяна Валериевна, Нижний Новгород, 2011. – 24 с.
154. Мережковский, Д. С. Две тайны русской поэзии / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. В тихом омуте. – М.: Советский писатель, 1991. – 496 с.

155. Милорадович, С. Н. Языческая и христианская стихии в поэзии Ф. И. Тютчева / С. Н. Милорадович // Ф. И. Тютчев и православие: сб. статей / сост., предисл. В. А. Алексеев, ред. Б. Н. Тарасов. – М.: ЗАО Издательский дом «К единству!», 2005. – С. 113 – 122.
156. Михайлов, А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма /А. В. Михайлов // Эстетика немецких романтиков / Сост., перев., вступ. ст. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1986. – С. 7 – 43.
157. Мюллер, М. От слова к вере. Миф и религия / М. Мюллер, В. Вундт; сост. и подг. текста К. Королева. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 864 с.
158. Надеждин, Н. И. Лекции по теории изящных искусств / Н. И. Надеждин // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. Т. 2. / под ред. М. Ф. Овсянникова; сост., вступ., ст. и примеч. З. А. Каменского. – М.: Искусство, 1974. С. 478 – 508.
159. Надеждин, Н. И. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика / Вступ. ст., сост. и коммент. Ю. В. Манна. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 124 – 253.
160. Некрасов, Н. А. Русские второстепенные поэты / Н. А. Некрасов // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 9. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. – С. 190 – 221.
161. Непомнящий, И. Б. Несобранный цикл Ф. И. Тютчева и проблема контекста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Непомнящий Игорь Борисович. – Владимир, 2002. – 22 с.
162. Николаев, А. А. Художник – мыслитель – гражданин / А. А. Николаев // Вопросы литературы. – 1979. – № 1. – С. 116 – 156.
163. Николаева, Т. В. Историческая поэзия Ф.И. Тютчева в контексте развития русской поэзии XIX в.: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Николаева Татьяна Владиславовна. – Кострома, 2006. – 18 с.

164. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Евразия, Б. г. – 239 с.
165. Одоевский, В. Ф. Из записной книжки / В. Ф. Одоевский // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. Т. 2. / Под ред. М. Ф. Овсянникова; сост., вступ., ст. и примеч. З. А. Каменского. – М.: Искусство, 1974. – С. 177 – 186.
166. Озеров, Л. А. Поэзия Тютчева / Л. А. Озеров. – М.: Худож. лит., 1975. – 109 с.
167. Океанский, В. П. Поэтика пространства в русской метафизической лирике XIX века: Е. А. Баратынский, А. С. Хомяков, Ф. И. Тютчев / В. П. Океанский. – Иваново: Б. и., 2002. – 201 с.
168. Омельченко, Н. В. Философская антропология и художественная литература / Н. В. Омельченко // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 18. – С. 69 – 74.
169. Онианс, Р. На коленях богов / Р. Онианс; перев. Л. Б. Сум. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 592 с.
170. Орехов, Б. В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Орехов Борис Валерьевич. – Воронеж, 2008. – 24 с.
171. Ортега-и-Гассет, Х. Новые симптомы / Х. Ортега-и-Гассет // Проблемы человека в западной философии / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 202 – 206.
172. Осповат, А. Л. «Как наше слово отзовется...»: О первом сборнике Ф. И. Тютчева / А. Л. Осповат. – М.: Книга, 1980. – 110 с.
173. Палиевский, П. В. Внутренняя структура образа / П. В. Палиевский // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. Т. 1. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 72 – 114.
174. Паскаль, Б. Мысли / Б. Паскаль; сост. А. Жаровский, перев. О. Хома. – М.: REFL-book, 1994. – 528 с.

175. Петрова, И. В. Мир, общество и человек в лирике Тютчева / И. В. Петрова // Ф. И. Тютчев. Литературное наследство. Т. 97: в 2 кн. Кн. 1.– М.: Наука, 1988. – С. 13 – 69.
176. Петрова, Л. Е. Весенний цикл в поэзии Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова: проблема преемственности пасхальных настроений: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Петрова Людмила Евгеньевна – М., 2007. – 227 с.
177. Петрунина, Н. Н. Проза второй половины 1820-х – 1830-х гг. / Н. Н. Петрунина // История русской литературы. В 4 т. Т. 2. / Ред. тома: Е. Н. Купреянова.– Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. – С. 501 – 529.
178. Петрухин, В. Я. Загробный мир / В. Я. Петрухин // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 452–456.
179. Пигарев, К. В. Жизнь и творчество Ф. И. Тютчева / К. В. Пигарев. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 376 с.
180. Пигарев, К. В. Ф. И. Тютчев и его время / К. В. Пигарев. – М.: Современник, 1978. – 333 с.
181. Пигарев, К. В. Тютчев Ф. И. и его поэтическое наследие / К. В. Пигарев // Ф. И. Тютчев. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. – М.: Правда, 1980. – С. 5–24.
182. Пико делла Мирандола, Д. Речь о достоинстве человека / Пико делла Мирандола // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 1. / отв. ред. М. Ф. Овсянников. – М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. – С. 506 – 514.
183. Пиндар. Оды; Фрагменты / Пиндар, Вакхилид; изд. подг. М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1980. – 503 с.
184. Платон. Федон / Платон; перев. С.П. Маркиша // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1993. – С. 11 – 95.
185. Платон. Пир / Платон; перев. С.К. Ант // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 2. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – СПб.: Изд-во С. – Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. – С. 97 – 160.

186. Платон. Тимей / Платон; перев. С. С. Аверинцева // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 3. Ч. 1 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – СПб.: Изд-во Санкт–Петербур. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. – С. 495 – 589.
187. Погорельцев, В. Ф. О лирике В. А. Жуковского и Ф. И. Тютчева / В. Ф. Погорельцев // В Россию можно только верить...: Ф. И. Тютчев и его время: сб. статей. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1981. – С. 93 – 119.
188. Подорога, В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы. В 2-х т. Т. 1. / В. А. Подорога. М.: Культурная революция, 2006. – 685 с.
189. Потенция, А. А. Мысль и язык: психология поэтического и прозаического мышления / А. А. Потенция. – Москва: Лабиринт, 2010. – 239 с.
190. Похлебкин, В. С. Словарь международной символики и эмблематики [Электронный ресурс] / В. С. Похлебкин // Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/pohl/index.php
191. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; науч. ред, коммент. И. В. Пешкова. – М. Лабиринт, 2000. – 336 с.
192. Пумпянский, Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева / Л. В. Пумпянский // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. – Л.: Прибой, 1928. – С. 9 – 57.
193. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); сост. примеч. Б. В. Томашевский. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – 527 с.
194. Роднянская, И. Б. Образ / И. Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред., сост. А. Н. Николюкин. – М., 2001. – С. 669 – 674.
195. Рождественская, М. В. Рай «мнимый» и Рай «реальный»: древнерусская литературная традиция / М. В. Рождественская // Образ рая: от мифа к утопии. Серия “Symposium”. Вып. 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 31 – 46.

196. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. / Сост., автор вступ. ст. и прим. З.А. Каменский – М.: Искусство, 1974.
197. Савельева, В. В. Художественная антропология / В. В. Савельева. – Алматы: АГУ им. Абая, 1999. – 247 с.
198. Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир: соотнесенность и организация: автореферат дис... д. филол. Наук: 10.01.01 / Савельева Вера Владимировна. – Алматы, 2002. – 48 с.
199. Сакулин, П. Н. Земля и небо в поэзии М.Ю. Лермонтова / П. Н. Сакулин // Венок Лермонтову. – М.; Пг.: Изд. т-ва "В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых", 1914. – С. 1 – 55.
200. Самочатова, О. Я. Природа и человек в лирике Ф. И. Тютчева / О. Я. Самочатова // Ф. И. Тютчев и его время: сб. статей. – Тула, 1981. – С. 47 – 62.
201. Семенко, И. М. Поэты пушкинской поры / И. М. Семенко. – М.: Художественная литература, 1970. – 296 с.
202. Семенов, Л. Е. Тема любви и смерти в творчестве Л. Тика и Р. Хух. К вопросу об экзистенциальной проблематике в романтической традиции / Л. Е. Семенов // Романтизм: эстетика и творчество: сб. науч. статей. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1994. – С. 22 – 35.
203. Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.
204. Скатов, Н. Н. Русские поэты природы: очерки / Н. Н. Скатов. – М.: Правда, 1980. – 64 с.
205. Смирнов, С. А. Структура акта антропозиса. Опыт поэтической антропологии [Электронный ресурс] / С. А. Смирнов // Antropolog.ru Электронный альманах о человеке [Сайт]. – Режим доступа: http://www.antropolog.ru/img/saved/7/doc_d_527_Struktura_akta_avtopoezisa.pdf

206. Созина, Е. К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева [Электронный ресурс] / Е. К. Созина // Poetical.narod.ru [Сайт]. – Режим доступа: http://poetical.narod.ru/statii_s/tytchev1.htm
207. Соловьев, В. С. Поэзия Ф.И. Тютчева / В. С. Соловьев // Соловьев, В. С. Литературная критика. – М.: Современник, 1990. – С. 105 – 121.
208. Словарь литературоведческих терминов / сост. и ред. Л. И. Тимофеев – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
209. Сузи, В. Н. Богородичные мотивы в пейзажной лирике Тютчева / В. Н. Сузи // Евангельский текст в русской литературе XVII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1994. – С. 170 – 178.
210. Сузи, В. Н. Принцип «двойного бытия» в поэзии Ф. И. Тютчева / В. Н. Сузи // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. Вып. 2. / отв. ред. В. Н. Захаров. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1992. – С. 102 – 112.
211. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор; пер. Д. П. Корончевский. – М.: Политиздат, 1989. – 574 с.
212. Тарасов, Б. Н. Земное и небесное в творчестве Ф.И. Тютчева (Антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии Блеза Паскаля) / Б. Н. Тарасов // Ф.И. Тютчев и православие: сб. статей. – М.: ЗАО «Издательский дом “К единству!”», 2005. – С. 7 – 69.
213. Тарасов, Б. Н. Историсофия Ф. И. Тютчева в современном контексте / Б. Н. Тарасов. – М.: Наука, 2006. – 158 с.
214. Токарев, С. А. Душа / С. А. Токарев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. – М.: Российская энциклопедия, 1997. – С. 414 – 415.
215. Толстогузов, П. Н. Живопись: «Покров, накинутый над бездной» / П. Н. Толстогузов // Толстогузов, П. Н. Лирика Ф. И. Тютчева: Поэтика жанра. – М.: Прометей МПГУ, 2003. – С. 250 – 264.
216. Топоров, В. Н. Древо мировое / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 398 – 406.

217. Топоров, В. Н. Из истории русской литературы. Т. 2. Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации / В. Н. Топоров. – М.: Языки русской культуры, 2003. – 912 с.
218. Топоров, В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. В 2 т. Т. 1. Первый век христианства на Руси / В. Н. Топоров. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 875 с.
219. Топоров, В. Н. Космогонические мифы / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 6 – 9.
220. Топоров, В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах / В. Н. Топоров // Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995. – С. 575 – 622.
221. Топоров, В. Н. Путь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – С. 352 – 353.
222. Тургенев, И. С. Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева / И. С. Тургенев // Тургенев, И. С. Собрание сочинений: в 12 т. – Т. 11. – М.: Гослитиздат, 1956. – 571 с.
223. Тынянов, Ю. Н. Вопрос о Тютчеве / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Литературный факт – М.: Наука, 1993. – С. 176 – 210.
224. Тютчев Ф. И.: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст., коммент. К. Г. Исупов. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт (РХГИ), 2005. – 1037 с.
225. Тютчев Ф. И. в документах, статьях и воспоминаниях современников / Ред.-сост. Чагин. – М.: Книга и бизнес, 1999. – 506 с.
226. Тютчев Ф. И. и православие: сб. статей о творчестве Ф. И. Тютчева / сост., предисл. В. А. Алексеев, ред. Б. Н. Тарасов. – М.: Издательский дом “К единству!”, 2005. – 496 с.

227. Тютчев Ф. И. Литературное наследство. Т. 97: в 2 кн. / Отв. ред С. А. Макашин, К. В. Пигарев, Т. Г. Динесман.– М.: Наука, 1988.
228. Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия: сб. науч. тр. / Сост. В. Н. Аношкина; под ред. В. Н. Аношкиной, В. П. Зверева.– М.: Пашков дом, 2006. – 639 с.
229. Тютчев, Ф. И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Редколлегия: Н. Н. Скатов (гл. ред.), Л. В. Гладкова, Л. Д. Громова-Опульская, В. М. Гуминский, В. Н. Касаткина, В. Н. Кузин, Л. Н. Кузина, Ф. Ф. Кузнецов, Б. Н. Тарасов. – М.: Издат. центр "Классика", 2002 – 2004.
230. Удодов, Б. Т. Пушкин: художественная антропология / Б. Т. Удодов // Вече: Альманах русской философии и культуры. – 1996. – Вып. 5. – С. 102 – 224.
231. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер; пер с нем. и доп. О. Н. Трубачев – М.: Прогресс, 1987.
232. Федоров, Ф. «Весенние песни» Уланда как текст [Электронный ресурс] / Ф. Федоров // University of Toronto Academic Electronic Journal in Slavic Studies [Сайт]. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/12/fedorov12.shtml>
233. Федоров, Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма / Ф. П. Федоров. – М.: «МИК», 2004. – 367 с.
234. Федотов, О. И. Динамика поэтического мира / О. И. Федотов // Литература. – 2002. – №15 (495).
235. Философия любви: в 2 ч. / Под общ. ред. Д. П. Горского; сост. А. А. Ивин. – М.: Политиздат, 1990.
236. Флоренский, П. А. Макрокосм и микрокосм / П. А. Флоренский // Богословские труды. – Вып. 24. – М.: Издание Московской Патриархии, 1983. – С. 230 – 241.
237. Фоменко, И. В., Фоменко, Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор / И. В. Фоменко, Л. П. Фоменко // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 1998. – С. 3 – 10

238. Франк, С. Л. Космическое чувство в поэзии Тютчева / С. Л. Франк // Ф. И. Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт (РХГИ), 2005. – С. 277 – 310.
239. Франк, С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии / С. Л. Франк. – М.: Правда, 1990. – 214 с.
240. Фрейберг, Л. А. Тютчев и античность / Л. А. Фрейберг // Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского.– М.: Наука, 1972. – С. 444 – 456.
241. Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Д. Д. Фрэзер. – М.: Политиздат, 1983. – 703 с.
242. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. Высшая школа., 2002. – 437 с.
243. Ходанен, Л. А. "Мысль изреченная есть ложь...": мотив молчания и безмолвия в стихотворении Ф.И.Тютчева "Silentium!" / Л. А. Ходанен // Русская словесность. – 2004. – № 3. – С. 18 – 26.
244. Хоружий, С. С. К антропологической модели третьего тысячелетия / С. С. Хоружий // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. – М.: ИФ РАН, 2002. – С. 108 – 136.
245. Хоружий, С. С. Неклассическая антропология как ключ к новой организации гуманитарного знания [Электронный ресурс] / С. С. Хоружий // Институт синергийной антропологии [Сайт]. – Режим доступа: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2012/10/horuzhy_gum_znanie_bordo2012.pdf
246. Христианство: энциклопедический словарь: в 2 т. / ред. С.С. Аверинцев. – М.: Большая рос. энциклопедия, 1993.
247. Чагин, Г. В. Денисьевский цикл: начало и конец / Г. В. Чагин // Тютчевские чтения на Брянщине / Брянская областная научная библиотека им. Ф. И. Тютчева; сост. О. П. Кокулько. – Брянск: БГПУ, 2001. – С. 7 – 11.

248. Чагин, Г. В. Федор Иванович Тютчев / Г. В. Чагин. – М.: Просвещение, 1990. – 173 с.
249. Чагин, Г. В. Тютчевы / Г. В. Чагин. – СПб.: Наука, 2003. – 416 с.
250. Чернец, Л. В. IX Пospelовские чтения «Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты» / Л. В. Чернец // Вестник Московского университета. – Сер. 9: Филология. – 2010. – № 2. – С. 168 – 175.
251. Черткова, Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема // Південний архив. – Вып. XLVIII. – Херсон, 2010. – С. 20-27.
252. Четвертных, Е. А. Элизийский текст в системе локальных свертков / Е. А. Четвертных // Известия уральского государственного университета. Сер. 2.: Гуманитарные науки. – 2010. – Т. 72. – № 1. – С. 18 – 25.
253. Чичерин, А. В. Образ времени в поэзии Тютчева / А. В. Чичерин // Чичерин, А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. – М.: Наука, 1980. – С. 161–169.
254. Чичерин, А. В. Стиль лирики Тютчева / А. В. Чичерин // Чичерин, А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. – М.: Наука, 1980. – С. 275–294.
255. Чудаков, А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986 – 379 с.
256. Чумаков, Ю. Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений / Ю. Н. Чумаков. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 414 с.
257. Шайтанов, И. О. Забытый спор. Еще раз о стихотворении «Не то, что мните вы, природа...» / И. О. Шайтанов // Ф. И. Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. – М.: Пашков дом, 2006. – С. 169 – 218.
258. Шевырев, С. П. Разговор о возможности найти единый закон для изящного / С. П. Шевырев // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. 2. / сост., автор вступ. ст. и прим. З.А. Каменский – М.: Искусство, 1974. – С. 508 – 517.

259. Шеллинг, Ф. В. Й. О мировой душе. Гипотеза высшей физики для объяснения всеобщего организма, или Разработка первых основоположений натурфилософии на основе начал тяжести и света / Ф. В. Й. Шеллинг // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. Т. 1. / Сост., ред., авт. вступ ст. А. В. Гулыга – М.: Мысль, 1987. – С.89 – 182.
260. Шеллинг, Ф. В. Й. Об отношении изобразительных искусств к природе / Ф. В. Й. Шеллинг // Шеллинг, Ф. В. И. Сочинения: в 2 т. Т. 2. / Сост., ред. А. В. Гулыга; прим. М. И. Левиной и А. В. Михайлова – М.: Мысль, 1989. – С. 52 – 86.
261. Шеллинг, Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма / Ф. В. Й. Шеллинг // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. Т. 1. / Сост., ред., авт. вступ ст. А. В. Гулыга – М.: Мысль, 1987. – С. 227 – 490.
262. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия откровения: в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг; [пер. с нем. А.Л. Пестова]. – СПб. : Наука, 2000.
263. Ширшова, И. А. Поэтическая софиология Ф.И. Тютчева: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Ширшова Ирина Александровна. – Иваново, 2004. – 20 с.
264. Шуберт, Г. Г. Взгляды на ночную сторону естественной науки / Г. Г. Шуберт // Эстетика немецких романтиков / Сост., перев., вступ. ст. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – С. 523 – 528.
265. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. В. П. Большакова. – М.: Акад. Проект, 2000. – 223 с.
266. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / М. Элиаде; науч. ред. В. П. Калыгин, И. И. Шептунова. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
267. Элиаде, М. Опыты мистического света [Электронный ресурс] / М. Элиаде // Библиотека Гумер – гуманитарные науки [Сайт]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliad/Op_Mistik.php

268. Элиаде, М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде; перев. с англ. Ш. А. Богоиной и др., отв. ред. В. Я. Петрухин – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
269. Эпштейн, М. Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук / М. Н. Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
270. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание в русской культуре / М. Н. Эпштейн // Звезда. – 2005. – № 10. – С. 202 – 223.
271. Эстетика немецких романтиков / Сост., перев., вступ. ст. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
272. Эткинд, Е. Г. Психопоэтика / Е. Г. Эткинд. – СПб.: Искусство–СПБ, 2005. – 704 с.
273. Юнггрен, А. Поэзия Тютчева и салонная культура XIX в. / А. Юнггрен; отв. ред. Б. Н. Тарасов; науч. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2006. – 123 с.
274. Янушкевич, А. С. В мире Жуковского / А. С. Янушкевич. – М.: Наука, 2006. – 524 с.