



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А.С. ПУШКИНА

ММ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Ф. И. ТЮТЧЕВА

**Материалы Международного
научного форума, посвященного
220-летию со дня рождения поэта
(5 декабря 2023 г.)**

Москва
2025

ФГБОУ ВО «Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина»

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Ф. И. ТЮТЧЕВА

**Материалы Международного
научного форума, посвященного
220-летию со дня рождения поэта
(5 декабря 2023 г.)**

Москва
2025

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)52
X 98

Рецензент:

А. А. Соломонова, кандидат педагогических наук, доцент, НИУ «Высшая школа экономики»

Статьи печатаются в авторской редакции

X 98 **Художественный мир Ф. И. Тютчева.** Материалы Международного научного форума, посвященного 220-летию со дня рождения поэта (5 декабря 2023 г.) [Электронное издание] / редколлегия: Э. М. Афанасьева, И. С. Леонов, А. В. Пашков, Т. К. Савченко. — Москва : Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2025. — 196 с.

ISBN 978-5-98269-345-7

В сборнике нашли отражение результаты изучения вклада русского поэта и философа Ф. И. Тютчева в отечественную и мировую культуру. Предложенные статьи посвящены аксиологии и поэтике Ф. И. Тютчева, его идейным исканиям, жанровому и стилевому своеобразию лирики. Отдельный раздел включает материалы, анализирующие идейные и эстетические искания писателей и поэтов — современников и продолжателей традиций классика русской литературы.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)52

ISBN 978-5-98269-345-7

© Коллектив авторов, 2025
© Государственный институт русского языка
им. А. С. Пушкина, 2025

Ф. И. ТЮТЧЕВ — 2023

О. И. Федотов

Сонеты в строфическом репертуаре Федора Тютчева 6

Т. К. Савченко

Два «тютчевских» стихотворения С. А. Есенина 15

И. А. Казанцева

Ценностные ориентиры современной русской прозы 20

В. А. Коханова

Изучение лирики Ф. И. Тютчева в 10 классе на основе цифровых технологий 25

Коста Эрика

Итальянский ракурс духовного диалога М. И. Цветаевой с Ф. И. Тютчевым 30

ТЮТЧЕВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI веков: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ, ПОЭТИКА

В. И. Абрамова

Образ Тютчева в русской лирике XIX–XXI веков 35

В. А. Эль-Бежжани

Тема любви и взаимоотношений в произведениях Ф. И. Тютчева 39

Чжан Сяохуэй

Воззрения на природу в натурфилософской лирике Ф. И. Тютчева 43

Кань Вэньфэн

Мотив безмолвия в русской лирике XIX века:

В. А. Жуковский, Ф. И. Тютчев, Я. П. Полонский 47

А. В. Ткаченко

Мотивы Родины в лирике Ф. И. Тютчева 52

РОССИЯ — ЗАПАД — ВОСТОК: ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

А. В. Шаравин, И. Л. Старцева, Я. О. Резаков

Частотность отсылки к Ж. де Местру в творчестве Ф. И. Тютчева

в контексте репутации савойского мыслителя 56

Л. О. Мысовских

Амбивалентность человеческой экзистенции в поэзии Ф. И. Тютчева 61

Жэнь Цзичжао

Проблемы экзистенциализма в творчестве Ф. И. Тютчева66

Е. В. Пожидаева, П. В. СеменоваОсобенности перевода стихотворения Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять»
на английский язык70**Е. М. Леонова**

Любовь и судьба: античные истоки в литературе и кинематографе XX века.74

АКСИОЛОГИЯ И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**Е. М. Дзюба**

Образ-пейзаж на занятиях по основам теории литературы со студентами-иностранцами. . . .82

Н. М. Ильченко«Остатки старины, достойные вниманья»: В. Г. Короленко
о достопримечательностях Арзамаса.88**Ю. В. Петряева**Богоискание и богоотрицание как аксиологические векторы
в творчестве Ф. Достоевского и Л. Андреева.93**Д. А. Кирик**

Поэзия В. В. Коротаяева в контексте православного онтологизма98

М. А. Потапова

Философия любви в поэтическом метареализме Ивана Жданова 103

Е. О. Сиразетдинова

Агиографическая традиция в романе М. Ю. Елизарова «Библиотекарь» 108

Е. В. Бублик, Е. С. ГоршковаХарактерологический комплекс Христа
в образах князя Мышкина («Идиот» Ф. М. Достоевского)
и Венички («Москва — Петушки» В. В. Ерофеева). 113**В. В. Копылова**Визионерская трансреальность в поэзии Бориса Поплавского:
гротеск художественных образов 116**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Ф. И. ТЮТЧЕВА: ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ****Е. А. Первунинских**

Концепт «тютчевский» в русской культуре на материале НКРЯ 120

А. О. Некрасова

Фразеологическая основа любовной лирики Ф. И. Тютчева. 125

Е. Д. Жирнова Звуковые образы в поэзии Ф. И. Тютчева	131
А. С. Страшинский Тема мировой скорби в творчестве Ф. И. Тютчева	135
В. Э. Поскребышев Натурфилософские мотивы в творчестве Ф. И. Тютчева	139
Д. И. Редчина Особенности пантеистической лирики Ф. И. Тютчева	143
Д. И. Редчина Философия природы в лирике Ф. И. Тютчева	148
Ю. С. Пинечко Тема единства веры и нации в поэзии и публицистике Ф. И. Тютчева	153
С. М. Куц Эволюция философской концепции «жизнь» в лирике Ф. И. Тютчева	158
М. А. Яхнис Мотив ночи в творчестве Ф. И. Тютчева	162
Е. Н. Ширяева-Ордынская Мотивы поэзии В. А. Жуковского и А. С. Пушкина в лирике Ф. И. Тютчева	168
В. В. Гинкул Образ вечера в творчестве Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова	173
А. А. Чикина Образ грозы в лирике Ф. И. Тютчева и К. М. Фофанова	178
Д. А. Кирик Тютчевская традиция в поэзии В. В. Коротаяева	182
А. А. Вахтина Библейские и языческие мотивы в лирике Ф. И. Тютчева и песнях группы «ДДТ».	187
П. В. Юсенко, В. А. Рыжова Мотив сна в творчестве Ф. И. Тютчева и А. А. Фета	191

Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект № 23-28-00545 «Сонет и сонетные ассоциации в русской поэзии XIX–XXI вв.».

О. И. Федотов

доктор филологических наук,

профессор Московского педагогического государственного университета

Москва, Россия

o_fedotov@list.ru

Сонеты в строфическом репертуаре Федора Тютчева

Аннотация: в статье рассматриваются сонеты Ф. И. Тютчева в контексте его стихопэтики. К сонетам особого пристрастия поэт не питал, обратившись к этой жанрово-строфической форме лишь дважды: предположительно в 1826 г. им было написано стихотворение «Саконтала (Из Гёте)», структурой своих 14 строк напоминающее сонет английского типа (aBaBcDcDeFeFgg), а в 1850 г. — бесспорный сонет французской конфигурации (AbbA AbbA cDc DDc) «Уж третий год беснуются языки...», приуроченный к годовщине царского манифеста 1848 г. по поводу назревавших в Западной Европе революционных волнений. Сравнительный анализ обоих текстов позволяет прийти к выводу об их тематической, структурной и генетической общности. Кроме того, условно мы можем выделить в переводных произведениях Тютчева два деривата сонета: шесть семистиший-полусонетов в переводе баллады Гёте «Певец» (1830 г.) и одиночный безголовый сонет в переложении его же ноктурна «Ночные мысли» (1832 г.).

Ключевые слова: сонет, строфический репертуар, Тютчев, Гёте, дериваты сонета.

В одном из нескольких своих стихотворений, посвященных Ф. И. Тютчеву, Афанасий Фет дал восторженную характеристику творчеству близкого ему по духу поэта, написавшего не так много, но...: «Но муза правду соблюдая, / Глядит — а на весах у ней / Вот эта книжка небольшая / Томов премногих тяжелей» [9: 364]. Стихотворение называлось «На книжке стихотворений Тютчева». Декабрь 1883. Сравнительно небольшое творческое наследие поэта-патриота, посвятившего свою жизнь в основном дипломатии, не позволяет получить статистически безупречное представление о его строфическом репертуаре. Опубликованный в 1979 г. Строфический указатель полного корпуса его стихотворений, подготовленный Л. П. Новинской [6: 355–413], к сожалению, дает несколько искаженную картину, поскольку в нем неправомерно учитывались все комбинации рифмованных строк, независимо от того, были они графически обособлены или нет. Но именно графика является единственным объективным сигналом о наличии либо отсутствии авторской установки на строфическое членение текста. Даже если исследовательским путем и удастся порой выявить в сплошном, не расчлененном на автономные группы стихов тексте какие угодно строфы, вплоть до Онегинских [3: 92–100], такие произведения

должно считать астрофическими. Л. П. Новинская, кроме того, учитывает слишком много «степеней детализации строфических явлений», соединяет строфику не только с метрикой, но и ритмикой, раздельно отражает в таблицах (в синхронии и диахронии) одиночные и повторяющиеся, тождественные и нетождественные строфы, а также оригинальные и переводные произведения поэта. В результате столь громоздким указателем пользоваться не слишком удобно. Нам в наших целях достаточно было подсчитать общее количество употреблений по всему спектру использованных Тютчевым строф, чтобы получить представление об основных тенденциях его строфики и о доле, которая приходится на сонеты.

Строфический репертуар Ф. И. Тютчева:

2-стишия —	2	0,56 %
3-стишия —	3	0,85 %
4-стишия —	198	55,93 %
5-стишия —	21	5,93 %
6-стишия —	23	6,50 %
7-стишия —	2	0,56 %
8-стишия —	61	17,23 %
9-стишия —	2	0,56 %
10-стишия —	2	0,56 %
12-стишия —	1	0,28 %
13-стишия —	1	0,28 %
14-стишия —	2	0,56 %
астрофия —	18	5,08 %
нетожд. —	18	5,08 %
В с е г о:	354	100,00 %

Примечание: статистической обработке был подвергнут двухтомник, содержащий полное собрание сочинений Тютчева [8], изданный в серии «Литературные памятники», за исключением стихотворений на французском языке и текстов, вошедших в рубрику «Дополнения».

Очевидным образом Ф. И. Тютчев был поэтом ярко выраженного строфического мышления. Всего лишь пять стихотворений из ста у него астрофические и примерно столько же представляют ансамбли, состоящие из нетождественных по строфической архитектонике фрагментов текста. Львиную долю — больше половины всего строфического репертуара — составляют стандартные, а потому семантически нейтральные четверостишия, как повторяющиеся, так и одиночные. Многократно им уступают по представительству также весьма любимые Тютчевым восьмистишия, по сути сдвоенные катрены [6: 381], и еще на порядок реже встречаются промежуточные строфы, насчитывающие 5 или 6 стихов. Замечательно разнообразие почти всех использованных поэтом строфических моделей в диапазоне от 2 до 14 строк (точнее, все, кроме раритетных 11-стиший). При этом следует учитывать, что немалое число тютчевского наследия представлено более или менее вольными переводами иностранных авторов. Эти произведения маркированы характерными жанровыми

обозначениями «(Из Гёте)», «(Из Гётева “Западно-Восточного дивана”», «(Из Гёте)», «(Из Гейне)», «(Из Шиллера)», «<Из Цедлица>» и пр., намекающими на различные формы сотворчества. Естественно, что во многих случаях поэт стремился так или иначе сохранить некоторые формальные особенности использованного первоисточника, в том числе, разумеется, и строфические.

Интересующие нас сонеты, видимо, не слишком волновавшие Тютчева, составляют в его строфическом репертуаре скорее исключение, чем закономерность. Рассмотрим их подробнее. В классическом виде, но без жанровой пометы, тютчевских сонетов оказалось всего два: «Саконтала» (Из Гёте) («Что юный год дает цветам...»), <1826> и «Уж третий год беснуются языки...», март 1850.

Первый сонет английской или, иначе, «шекспировской» модификации, опубликованный в альманахе «Северная лира» за 1827 г., но написанный не позднее середины 1826 г., был своеобразным откликом на состоящее из двух элегических дистихов четверостишие И.-В. Гёте:

Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde, mit Einem Namen begreifen;
Nenn' ich, Sakuntala, Dich, and so ist Alles gesagt.

[Хочешь ли цветов раннего года, плодов позднего года,
Хочешь того, что волнует и радует, хочешь того, что насыщает и питает,
Хочешь ли понимать небо и землю под одним именем;
Я, Сакунтала, зову тебя, и этим все сказано.]

Таким образом немецкий гений в 1792 г. выразил свое восхищение переводом на немецкий язык с санскрита 7-актной драмы древнеиндийского поэта Калидасы «Шакунтала», названной по имени главной героини (в буквальном переводе «узнанная по кольцу»). Сюжет был заимствован Калидасой из «Махабхараты», правда, с существенным изменением в трактовке характера Шакунталы. Прекрасная девушка, жившая отшельницей в джунглях, случайно встречается с отправившимся на охоту царем Душьянтой. Молодые люди влюбляются, женятся и на время расстаются. Душьянта дарит своей любимой перстень, по которому подданные должны ее узнать и принять как его жену. Но переправляясь через реку, Шакунтала уронила царский подарок в воду. А вспыльчивый мудрец Дурваса между тем лишает царя памяти. Лишь по счастливому стечению обстоятельств перстень возвращается к девушке после того, как некий рыбак поймал проглотившую его рыбу. Душьянта, как в сказке, обретает сразу и потерянную жену, и долгожданного сына.

Разумеется, Гёте трактует эту сентиментальную историю расширительно в философском пантеистическом духе. Тютчев еще более расширяет и углубляет такую трактовку. Четверостишие превращается у него в сонет (aBaBcDcDeFeFgg):

Что юный год дает цветам —
Их девственный румянец;
Что зрелый год дает плодам —
Их царственный багрянец;

Что нежит взор и веселит,
 Как перл в морях цветущий;
 Что греет душу и живит,
 Как нектар всемогущий:
 Весь цвет сокровищниц мечты,
 Весь полный цвет творенья,
 И, словом, небо красоты
 В лучах воображенья, —
 Все, все поэзия слила
 В тебе одной — *Саконтала*. [9, т. II, с. 57]

Как видим, экзотическое имя Саконталы становится символом гармонического бытия человека на лоне природы. Более подробное представление о древнеиндийском сюжете, кстати сказать, Тютчев мог получить и по карамзинскому переложению I и IV действия пьесы Калидасы («Сцены из Сакондалы»), произведенному, правда, не с санскрита, а с немецкого же перевода Георга Форстера, в 1792 г. Отнюдь не праздным выглядит вопрос: чем конкретно заинтересовала эта древняя драма почти две тысячи лет спустя последовательно Гёте, Карамзина и Тютчева? Весьма красноречиво отвечает на него в своем предисловии к «Сценам...» Н. М. Карамзин:

Почти на каждой странице сей драмы находил я высочайшие красоты поэзии, отменную, неизъяснимую нежность, подобную тихому майскому вечеру — чистой, неподражаемую натуру и самое искусство <...> Калидаса для меня столь же велик, как и Гомер. Оба они получили кисть свою из рук Натуры, и оба изображали Натуру [4: 125–126].

В формальном плане сонет Тютчева мало напоминает привычные стандарты, поскольку его метрические параметры — чередование 4–3-ст. ямба в катренной части текста — для сонетистики XIX в. не характерны. А предельно точное следование гетевскому катрену, чуть ли не слово в слово, наводит на мысль, что четырнадцатистишие могло образоваться у Карамзина и самопроизвольно, без четкой установки на сонет. В пользу этого предположения свидетельствует и графическое оформление: три катрена перекрестной рифмовки и заключительное двустистишие представлены сплошняком, без пробелов между ними.

Второй из выявленных нами текстов «Уж третий год беснуются языки...», март 1850, никаких сомнений в графическом отношении не вызывает: два катрена и два терцета отделены друг от друга, как и положено, пробелами:

* * *

Уж третий год беснуются языки,	ЯЯЯПЯ	еоу-ы
Вот и весна — и с каждую весной,	ХЯЯПЯ	оаа-о
Как в стае диких птиц перед грозой,	ЯЯЯПЯ	аии-о
Тревожней шум, разноголосней крики.	ЯЯПЯЯ	оу-ои
В раздумье тяжком князи и владыки	ЯЯЯПЯ	уаа-ы
И держат вожжи трепетной рукой,	ЯЯЯПЯ	еое-о
Подавлен ум зловещею тоской —	ЯЯЯПЯ	ауе-о
Мечты людей, как сны больного, дики.	ЯЯЯЯЯ	ысюю

Но с нами бог! Сорвавшись со дна,	СЯЯПЯ	оаоа-а
Вдруг, одурев, полна грозы и мрака,	ХЯЯЯЯ	уеаыа
Стремглав на нас рванулась глубина, —	ЯЯЯПЯ	аау-а
Но твоего не помутила зрака!..	ХЯПЯЯ	оо-иа
Ветр свирепел. Но... «Да не будет тако!» —	ХЯХЯЯ	ееоуа
Ты рек, — и вспять отхлынула волна.	СЯЯПЯ	ыеаы-а

Между 1 и 6 марта 1850

[8, т. II, с. 121]

И этот текст был порожден более чем авторитетным первоисточником, несмотря на свою архи-злободневную политическую подоплеку. Стихотворение было приурочено к двухлетней годовщине манифеста Николая I от 14 марта 1848 г. по поводу революционных волнений у западных границ Российской империи. Однако в его подтексте обыгрываются два, пожалуй, самых популярных изречения из Евангелия от Матфея (1: 21–23 и 20: 25–26). В первом случае «Но с нами бог!» — выражение, ставшее общеупотребительной эмблемой что в духовном, что в государственном обиходе, воспринимается как цитата в цитате. Описывая родословную Иисуса Христа ссылкой на пророка Исайю, евангелист, на первый взгляд, противоречит самому себе: «21. Родит же Сына и наречешь Ему имя: Иисус; ибо Он спасет людей Своих от грехов их. 22. А все сие произошло, да сбудется реченное Господом чрез пророка (Исайю — О.Ф.), который говорит: 23. «Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил, что значит: с нами Бог»» (Мт. 20: 21–23; ср.: Ис. 7: 14). На самом деле, конечно, никакого противоречия здесь нет: одно имя синонимически поясняет другое. А крылатая фраза Суворова «Но мы русские! С нами Бог» стала нашей национальной поговоркой. Полководец произнес ее на совете перед героическим переходом через Альпы в сентябре 1799 г. Возможно, в контексте тютчевского сонета Николай I ее и имел в виду.

Ближе к концовке снава используется сакральный текст, как бы отстраняющий от России «сорвавшуюся со дна», «одуревшую», «полную грозы и мрака» «стремглав рванувшуюся глубину» революционного беспредела. Царь произносит пророческие слова Иисуса из 20-й главы Евангелия от Матфея, обращенные к возроптавшим десяти ученикам Его при вступлении в Иерусалим, которые решили, что Учитель не по заслугам выделил двух братьев Зеведеевых Иакова и Иоанна: «25. Иисус же подозвав их, сказал: вы знаете, что князья народов господствуют над ними, и вельможи властвуют ими; / 26. Но между вами да не будет так, а кто хочет между вами быть бóльшим, да будет вам слугою».

В содержательной статье петрозаводского исследователя Д. А. Вересова «Концепция евангельского слова в поэтике Ф. И. Тютчева (постановка темы)» упоминаются не менее актуальные интертекстуальные переклички данного сонета с двумя первыми стихами 2-го псалма Давида: «1. Зачем мнутся народы и племена замышляют тщетное? / 2. Восстанут цари земли, и князья совещаются вместе против Господа и против помазанника Его» [Вересов 1998, с. 262]. Впрочем, оба они почти тавтологически вторят уже приведенным нами евангельским притчам о князьях и языках.

Движение лирической темы осуществляется двум параллельными курсами, а проще говоря, сопоставлением явлений общественного и природного мира. В экспозиционном катрене, заметим, так же, как и в предыдущем сонете, третий год событийного плана начинается с весны, окказионально синонимичной «юному году», но никакой гармонии не предвидится. Наоборот, его начало знаменуется беснованием «языков» (т. е. племен, но совсем не обязательно язычников) и надвигающейся «грозой», в сопровождении тревожного шума, который усиливает тройная неблагозвучная рифма «языки — диких — крики». Во втором катрене набравшая силу тревога передается людям, а именно пребывающим «в раздумье тяжком князьям и владыкам» (что характерно, не князьям, а именно «князьям», стилистически напоминающим вместе с «владыками» лирического персонажа в пушкинском «Анчаре»). В их трепетной руке «дрожат вожжи» управления, а «ум подавлен зловещую тоской». Какие уж тут мечты! Впрочем, в 8-м стихе «Мечты людей, как сны больного, дики» слово «мечты» употреблено, конечно, не в современном, а в архаичном значении «призрака, видения, мары» [См.: 2: 324].

Затем закономерно возвращается уже знакомый нам дисгармоничный эпитет «дики», присоединяясь к общей уже пятичленной рифменной цепи.

Перелом в настроении наступает в 9-м стихе, открывающемся энергичным противительным союзом «Но», заимствованным по крайней мере из двух цитат царского манифеста «Россия, бастион Европы, не поддается революционным влияниям»: «*Но да не будет так!*» и «*С нами Бог! разумеете языцы и покоряйтеся: яко с нами Бог!*» [5]. Трижды повторяется он в третьей части сонета. На это не мог обратить внимание Д. Вересов, полагающий, что союз «но» привлекается поэтом «каждый раз при появлении (в тексте стихотворения) противостоящей хаосу силы», причем «все три раза на него приходится сверхсхемное ударение» [1: 263]. Обычно союзы, особенно односложные, атонируются, но не в данном случае, где, согласимся с исследователем, конфронтационное «но», троекратно повторившись, настойчиво противопоставляет хаосу силу. Другое дело, приходится ли на него «сверхсхемное ударение»? Здесь, пожалуй, корректнее дифференцировать: в первом случае, действительно, получив его, он оказывается в составе спондея («*Но с нами Бог!*»), а в двух других — в результате рокировки — в составе хориямба («*Но твоего...*», «*Но... “да не будет...”*»). Извлеченная из стилизованного официального документа фраза «*Но да не будет так!*» и без того, несущая на себе евангельские коннотации, как видим, намерено архаизирована еще больше: «такое» — несомненный церковно-славянизм. Вообще весь текст щедро насыщен архаизмами, как лексическими, так и грамматическими, прежде всего потому, что был ориентирован автором на стилистику царского манифеста:

Возникнув сперва во Франции, мятеж и безначалие скоро сообщились сопредельной Германии и, разливаясь повсеместно с наглостью, возраставшею по мере уступчивости Правительств, разрушительный поток сей прикоснулся, наконец, и союзных Нам Империи Австрийской и Королевства Прусского. Теперь, не зная более пределов, дерзость угрожает, в безумии своем, и Нашей, Богом Нам вверенной России. Но да не будет так! [5]

С другой стороны обильное присутствие архаизмов традиционно придавало сонету генетическое родство со Священным писанием, а в стилистическом плане

величавость и торжественность тона, что исключало даже намеки на иронические интонации, которые странным образом различил в нем Д. Вересов [1: 261–262]. Они приписались ему в первой строке «с ее торжественной витийственной интонацией»: «Уж третий год беснуются языки», которая якобы в результате столкновения с бытовым упоминанием весны иронически переосмысливается и намекает на «сезонную зависимость» в поведении «языков». В серьезном политическом контексте подобное переосмысление просто неуместно. Упоминание весны — всего на всего констатация. Весной был написан и издан манифест, весной два года спустя поэт на него откликается, выражая отнюдь не насмешку, а удовлетворение по поводу торжества мощной державы над общественным хаосом, возбуждаемым бунтующими против порядка «языками». Вряд ли могут считаться достаточным аргументом в пользу предлагаемой трактовки последующие стихи из 2-го Давидова псалма, развивающие логику предыдущих: «Живущий на небесах посмеется, Господь поругается им. / Тогда скажет им во гневе Своим и яростию Своею приведет их в смятение: “Я помазал Царя Моего над Сионом, святою горою Моею... Ты поразишь их жезлом железным; сокрушишь их, как сосуд горшечника”. Итак, вразумитесь, цари, научитесь, судьи земли» (Пс. 2: 4–5). Кроме отдаленных ассоциативных параллелей, прямой связи с европейскими событиями, в этих стихах не прослеживается. Слишком в них много конкретики. Где современные европейские страны Россия, Италия, Германия, Чехия, Польша и где Сион!

Вместе с тем, подметив в ряду прочего и весьма разработанную звуковую организацию текста, исследователь весьма качественно ее проанализировал. Правда, роль ассонансов на уровне вокалической решетки им несколько преувеличена, особенно при рассмотрении 4-й строки (в терцетной части), в которой к двум «законным» звукам «о» добавляется третий, стоящий на месте предполагаемого метрического ударения (поэтому он тоже интонационно выделяется): «нО твОегО не помутила зрака» [1: 263].

Если ударение отсутствует на сильном месте, переместившись на предыдущий пусть и слабый нечетный слог, вряд ли стоит возвращать его обратно. Иначе, как Корделия в «Короле Лире», мы убедимся в житейской «правоте» ее отца: «Из ничего не выйдет ничего!»

Гораздо убедительнее воспринимается экспрессивная функция аллитерации, но ее роль в ритмической композиции стихотворения трактуется в статье не совсем верно: «После фразы “Но с вами Бог!” — утверждает Д. Вересов, — темп стихотворения резко возрастает...» (?). Если под темпом понимать скорость развертывания соизмеримых отрезков текста, то придется констатировать, что она не возрастает, а наоборот ощутимо затрудняется. Перебор пиррихий ускоряет ритмическое движение, а спондеев — его замедляет. И еще больше он замедляется, если сопровождается скоплением согласных:

*Ветр свирепел. Но... «Да не будет тако!» —
Ты рек, — и всячь отхлынула волна.*

Пора, однако, подвести итоги нашего краткого экскурса в стихопэтику Тютчева на уровне строфики. Выдающийся лирик второй половины XIX в., как известно, не считал себя профессиональным поэтом, вследствие чего достаточно небрежно относился к своему творческому наследию. В его строфическом репертуаре сонет

занимал весьма скромное место в полном соответствии с малым объемом написанных им стихов.

Сонетами в полном смысле слова можно назвать лишь два его стихотворения из трех с половиной сотен, т. е. всего лишь полпроцента. Первое из них — медитация на тему четверостишия Гёте «Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres...», посвященного пьесе Калидасы «Шакунтала», — состоит из 14 графически не скомпонованных в сонетные субстрофы стихов. Своей рифмовкой оно напоминает английский сонет, хотя такая конфигурация рифменных созвучий могла образоваться сама собой. Однако это четырнадцатистишие, как показал анализ, интертекстуально взаимодействует с несомненным сонетом 1850 г. «Уж третий год беснуются языки...», также не имеющим жанровой пометы, но графически расчлененным на два катрена и два терцета. Оба текста циклизуются друг с другом и тематически, и структурно, а также общими аллюзиями из Евангелия от Матфея и Псалтыри.

Кроме них на роль аномальных сонетных дериватов в контексте лирики Тютчева претендуют еще два произведения: 1) Семистишия-полусонеты, которыми переведена баллада Гете «Der Sänger», 1782, — «Певец (Из Гёте)» («Что там за звуки пред крыльцом...»), 1830, (аВаВссХ х 6). В этих семистишиях Тютчев выдерживает рифмовку оригинального текста Гёте, т. е. последний стих оставляет холостым, что свойственно немецкой строфике вообще. Так, кстати, поступали многие русские переводчики этой баллады: и Аф. Фет, и Ап. Григорьев, и Конст. Аксаков, и Мих. Светлов, за исключением, пожалуй, только Павла Катенина, стилизовавшего свой перевод под русский фольклор и добавившего к исходному семистишию еще один стих (AbAbCCdd). 2) Так называемый безголовый холостой сонет опять же в переводе ноктюрна И.-В. Гёте «Nachtgedanken» («Euch bedaur' ich, unglücksel'ge Sterne...»), 1789, — «Ночные мысли (Из Гёте)» («Вы мне жалки, звезды-горемыки!...»), 1832.

Литература

1. Вересов Д. А. Концепция евангельского слова в поэтике Ф. И. Тютчева (постановка темы) / Д. А. Вересов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов Выпуск 2. — Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1998. — С. 254–268. — (Проблемы исторической поэтики).
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. — М.: Русский язык, 1979. — 779 с.
3. Илюшин А. А. К истории Онегинской строфы // Замысел, труд, воплощение. М.: МГУ, 1977. — С. 92–100.
4. Карамзин Н. М. Калидаса, Сцены из «Саконталы» // Московский журнал. Часть 6. Месяц июнь. — М.: в Университетской типографии у В. Огорокова, 1792. — С. 125–156. — URL: <http://svr-lit.ru/lit/text/1314/2792/Kalidasa/sceny-iz-sakontaly.htm>
5. Манифест Николая I «Россия, бастион Европы, не поддается революционным влияниям», от 14 (26) марта 1848 г. — URL: <https://diletant.media/articles/28417930/#>
6. Новинская Л. П. Метрика и строфика Ф. И. Тютчева // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. — М.: Наука, 1979. — С. 355–413.

- 14 | 7. Сузи В. Н. Христос в поэзии Ф. И. Тютчева // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Вып. 3. — Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2001. — С. 309–327. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hristos-v-poezii-f-i-tyutcheva>
8. Тютчев Ф. И. Лирика. Т. I–II. — М.: Наука, 1965. — Т. I. 447 с. — Т. II. 511 с.
9. Фет А. А. Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1959. — 897 с.

O. I. Fedotov

SONNETS IN THE STROPHIC REPERTOIRE OF FYODOR TYUTCHEV

Abstract: The article examines F. I. Tyutchev's sonnets in the context of his poetry. The poet did not have a special predilection for sonnets, turning to this genre-strophic form only twice: presumably in 1826 he wrote the poem "Sakontala (From Goethe)", the structure of its 14 lines resembling a sonnet of the English type (aBaBcDcDeFeFgg), and in 1850 the indisputable sonnet of the French configuration (AbbA AbbA cDc DDc) "Uzh tretij god besnujutsja jazyki...", dedicated to the anniversary of the Tsar's manifesto of 1848 about the revolutionary unrest brewing in Western Europe. A comparative analysis of both texts allows us to come to the conclusion about their theoretical, structural and genetic similarities. In addition, we can conditionally distinguish two derivatives of the sonnet in Tyutchev's translated works: six semistiches-half-sonnets in the translation of Goethe's ballad "The Singer", 1830, and a single headless sonnet in the arrangement of his nocturne "Night Thoughts", 1832.

Keywords: sonnet, strophic repertoire, Tyutchev, Goethe, sonnet derivatives.

Два «тютчевских» стихотворения С. А. Есенина

Аннотация: в статье анализируются стихотворения С. А. Есенина «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» и «Гори, звезда моя, не падай...», созданные одновременно в августе 1925 г. Оба произведения пронизаны тютчевской мыслью о слепой силе рока, играющего с человеком. Тютчевская традиция прослеживается и в том, что образу смерти в рассматриваемых произведениях придается эгегический характер как естественному завершению земного цикла жизни. Центральный фокус статьи — тютчевская тональность общей проблематики произведений и их тютчевская поэтика (в частности, «звездная» образная система).

Ключевые слова: С. А. Есенин, Ф. И. Тютчев, «Жизнь — обман с чарующей тоскою...», «Гори, звезда моя, не падай...».

Тютчевский «отсвет» лежит на многих произведениях С. А. Есенина — прежде всего философского характера. В статье остановимся на двух стихотворениях поэта — образцах поздней (1925) философской лирики: «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» и «Гори, звезда моя, не падай...».

В основе первого стихотворения — концепция Ф. И. Тютчева («Две силы есть — две роковые силы...», 1869): высокое равнодушие как к смерти, так и к суду людскому:

Пусть обманут легкие подруги,
Пусть изменят легкие друзья.

Пусть меня ласкают нежным словом,
Пусть острее бритвы злой язык... [6: 240]

Создано в Мардакьянах в один день со стихотворением «Гори, звезда моя, не падай...». Таким образом, и автограф произведения (собрание А. А. Есениной, в настоящее время хранится у наследников) является парным к автографу стихотворения «Гори, звезда моя, не падай...», с датой 17 августа 1925 г., проставленной рукой С. А. Толстой-Есениной [7: 635]. Она же вспоминала: в это время Есенин «очень плохо себя чувствовал. Опять появилось предположение, что у него туберкулез. Он кашлял, худел, был грустен и задумчив. Настроениями и разговорами этих дней навеяны оба эти стихотворения» [21: 261].

Оба произведения были одновременно опубликованы в двух печатных изданиях: газете «Бакинский рабочий» [1] и журнале «Красная новь» [9].

При жизни поэта «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» нередко подвергалось резкой критике за якобы сквозящие в нем «упадочнические настроения»: так, в своей рецензии Б. Соловьев сформулировал свое впечатление: Есенин «медленно, но верно опускается <...> по сравнению с прежними крепкими и свежими вещами» [10].

16 | Вместе с тем музыкальная основа стихотворения дала возможность ряду композиторов (Н. Н. Браун, Д. Г. Гершфельд, С. Х. Колианиди) практически сразу положить его текст на музыку.

Стихотворение пронизано тютчевской «мыслью о слепой силе рока, играющего с человеком» [12: 198]. образу смерти придается элегический характер как естественному завершению земного цикла жизни (тютчевская традиция). Заря — начало нового дня, и строки о неотвратимо приближающемся смертном часе не вызывают мучительного, безысходного настроения:

Я, смотря с улыбкой на зарю,
На земле, мне близкой и любимой,
Эту жизнь за все благодарю. [6: 240]

Отметим, что подобное *диалектическое разрешение трагических противоречий жизни* — одна из особенностей поздней лирики Есенина, что наглядно проявилось в таких произведениях, как «Мне осталась одна забава...» (1923), «Не гляди на меня с упреком...», «Гори, звезда моя, не падай...» (оба — 1925) и мн. др.

Стихотворение «Гори, звезда моя, не падай...» — является элегией с романсовыми чертами. Его черновой автограф носит следы многочисленной правки: в частности, он содержит строфу:

Как мил мне голос журавлиный
<нрзб.> душой,
Он так же светит над равниной,
Как будто герб страны родной. [6: 364]

Строфа не была включена в окончательный текст, — возможно, как явно выпадающая из общей структуры произведения.

Когда при чтении стихотворения В. Ф. Наседкину настроение его показалось последнему «странным», — на вопрос «с чего ты запел о смерти?» Есенин «ответил, что поэту необходимо чаще думать о смерти», только тогда он «может особенно остро чувствовать жизнь» [13: 307].

Ф. И. Тютчев нередко обращался к фольклору: по наблюдению К. В. Пигарева, «народно-поэтическая струя порою неожиданно прорывается в его стихах» [17: 271]. Фольклорная основа присутствует в есенинском «Гори, звезда моя, не падай...»: близкий знакомый поэта Р. М. Акульшин предполагал, что стихотворение написано под впечатлением русской народной песни «День тоскою, ночь горюю...», услышанной Есениным в исполнении его и Наседкина в редакции «Красной нови» [15]. Те же сведения — в воспоминаниях Наседкина [13: 306–307]. В стихотворении — аллюзия на русские народные песни «Трансвааль» («Горюю я по родине / И жаль мне край родной»), что является переработкой стихотворения Г. А. Галиной) и «Проснется день — его краса...» (переработка стихотворения И. И. Козлова; источник — поэма Дж.-Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда»), широко бытовавшие в народном репертуаре. Как справедливо отмечает исследователь, Есенин нередко прибегал к традиционным в русской поэзии «приемам упоминания популярных песен, перефразировке слов из них. Они важны <...> для полного выражения переживания» лирического героя [18: 113]. Так же, как и «Жизнь — обман с чарующей тоскою...»,

«Гори, звезда моя, не падай...» было сразу же положено на музыку (романсы для голоса и фортепиано — А. А. Акименко, А. И. Зангиев, О. Фридман).

В редакционном предисловии рижской газеты «Сегодня» стихотворение отнесено к ряду «прекрасных» [20]; тот же комментарий — в нью-йоркской газете «Новое русское слово» [14]. Рецензент номера «Красной нови» М. Г. Майзель отмечал стихотворение как «рыдалистое»: Есенин «монополизировал грусть и печаль» всей современной русской литературы [8]. Высокая оценка дана рецензентом берлинской газеты «Руль»: «Здесь <...> не просто вдохновенность. Эти строчки — решительно просящиеся в хрестоматию — за гранью “простого” творчества. В них ясновидение» [4]. В статье сербского исследователя Миодрага Пешича «Сергей Есенин» (1926) сочувственно процитированы финальные строки («Любил он родину и землю, / Как любит пьяница кабак»); особо отметим, что именно с этой статьи началась деятельность автора как сербского переводчика Есенина [16: 285]. Напротив, критики рапповского толка предсказывали, что поэт скоро утратит популярность: «Его символ “отчий дом”, его символическое проникновение в жизнь природы, его настроения печали, грусти, отчаяния — все это дает возможность причислить Есенина к людям уходящей культуры» [5: 227–228].

«Гори, звезда моя, не падай...» и «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» сближают с созданным практически одновременно стихотворением «Листья падают, листья падают...» «тютчевская» тональность общей проблематики (пронзительная тоска по утраченной молодости, подведение жизненных итогов) и «тютчевская» поэтика («звездная» образная система: звезды, звездопада и «звездного огня»). «Гори, звезда моя, не падай...» проникнуто предчувствием близкой смерти (которыми насыщена лирика Есенина последних лет — «Я усталым таким еще не был...», «Вечер черные брови насопил...» (оба — 1923), «Песня» («Есть одна хорошая песня у соловушки...», 1925) и др.). В основе — оппозиция «живое — мертвое»: приметы живого мира («ласковое пламя» жизни, «живое сердце», птицы, природа) контрастируют с образами смерти («кладбищенская ограда», могильный камень и т. д.), заглушая последние.

В стихотворении «Гори, звезда моя, не падай...» — ярко выраженное романсовое начало: в своем поэтическом развитии Есенин шел от повествовательных интонаций к романсовой лирике и напевной мелодике, для которых характерны, в частности, «лексико-смысловые связи между строфами (вместо прежней строфической замкнутости)» [2: 66]. Само сюжетное решение — «предсказание» собственной смерти и пространное рассуждения о ней от первого лица — один из ярких жанровых маркеров романса. Главный источник — один из наиболее известных русских романсов «Гори, гори, моя звезда...» (слова В. П. Чувевского, музыка П. П. Булахова, 1846), за которым «по сей день <...> закреплена “колчаковская” легенда»: якобы адмирал «сочинил проникновенные строки и пел романс, идя на расстрел» [22: 221]. В этой связи А. М. Марченко высказано предположение: Есенин неслучайно «спрятал» в тексте «колчаковскую» песню: подобная аллюзия может являться «одним из отголосков смятения поэта, осознавшего, что “идет совершенно не тот социализм”» [11: 495].

Есенин «скрещивает» в стихотворении черты элегии и автоэпитафии. Особый, парадоксальный эффект от такого жанрового синтеза достигается «за счет контрастного звучания философски заостренного вступления и неожиданного снижения

пафосной ноты в финале, написанном в духе “веселых” автоэпитафий <...> Роберта Бернса» [3: 41]. Трагическое противоречие жизни и смерти разрешается в «веселой надписи в стихах» — неожиданном и предельно откровенном сравнении:

...Я для себя сложил бы так:
Любил он родину и землю,
Как любит пьяница кабак. [6: 238]

В заключение отметим: образы и мотивы обоих «тютчевских» произведений легли в основу ряда стихотворений Леонида Губанова (основателя СМОГа), вообще испытывавшего сильнейшее влияние есенинского творчества. Обширный эпиграф из стихотворения «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» — две строфы (4-я и заключительная 7-я) — предпослан стихотворению Губанова «Благодарю» [19: 328]. К образно-мотивной системе есенинского «Гори, звезда моя, не падай...» Губанов обращается в своих стихотворениях «Акварель сердцам невинным», «Уже и вечер наступил...», «Шалая песенка» и др. В первом из них традиция Есенина коррелирует с мотивом «Короля Лира» В. Шекспира: «Теперь мне хоть корону, хоть колпак — / едино — что смешно, что гениально... / Я лишь хотел на каждый свой кабак / обзавестись доской мемориальной». Мифологема «звезда» в творчестве Губанова ведет начало в том числе также от поэзии Есенина (и одновременно — Тютчева): «Гори, костер, гори, моя звезда...» («Сиреневый кафтан моих обид...»).

Таким образом, тютчевская традиция отзывается не только в поэзии самого С. А. Есенина, но и поэтов, испытывавших в своем творчестве сильнейшее есенинское влияние, — в частности, Л. Н. Губанова.

Литература

1. Бакинский рабочий. — 1925. — № 189. 21 августа.
2. Бельская Л. Л. Песенное слово: О поэтическом мастерстве Сергея Есенина: Книга для учителя. — М.: Просвещение, 1990. — 144 с.
3. Воронова О. Е. Жанровая система лирики С. А. Есенина: Энциклопедический аспект // Биография и творчество Есенина в энциклопедическом формате: Сб. науч. трудов по материалам Межд. науч. конференции, посвященной 116-летию со дня рождения С. А. Есенина / ИМЛИ РАН, Гос. музей-заповедник С. А. Есенина; Рязанский госуниверситет им. С. А. Есенина / отв. ред.: О. Е. Воронова, Н. И. Шубникова-Гусева, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов. — М. — Рязань — Константиново, 2012. — С. 32–45.
4. Горный С. Есенин // Руль. — Берлин, 1925. № 1544. — 31 декабря.
5. Друзин В. Сергей Есенин // Звезда. — Л., 1926. № 2. — С. 227–228.
6. Есенин С. ПСС: в 7 т. / гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1. — М.: Наука — Голос, 1995. — 672 с.
7. Козловский А. А. Комментарии // Есенин С. ПСС: в 7 т. Т. 1. — С. 633–635.
8. Красная газета. Веч. вып. — Л. — 1925. № 286. 26 ноября.
9. Красная новь. — М. — 1925. № 8, октябрь. — С. 94.
10. Ленинградская правда. — 1925. № 286. 13 декабря.
11. Марченко А. М. Есенин: путь и беспутье. — М.: Астрель, 2012. — 606 с.

12. Мекш Э. Б. «Зимние» стихи Сергея Есенина 1925 года (опыт реконструкции несостоявшегося цикла) // Славянские чтения. Даугавпилс-Резекне, 2003. — С. 183–212.
13. Наседкин В. Ф. Последний год Есенина // С. А. Есенин в воспоминаниях современников / под ред. А. А. Козловского: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 306–307.
14. Новое русское слово. — 1925. № 4690. 29 ноября.
15. Новое русское слово. — Нью-Йорк. 1949. 30 янв.
16. Пешич М. Сергей Есенин [в ст. Е. В. Фирсова «Поэтические контакты и творческие проекты сербского есениноведа Миодрага Пешича в московский период жизни»] // Сергей Есенин в контексте эпохи: кол. монография. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. — С. 284–285.
17. Пигарев К. В. Мастер стихотворной формы // Пигарев К. В. Жизнь и творчество Ф. И. Тютчева / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 266–320.
18. Савушкина Н. Фольклорные традиции в поэзии Есенина 1924–1925 годов // Сергей Есенин: Проблемы творчества: Сб. статей / сост. П. Ф. Юшин. — М.: Современник, 1978. — С. 108–118.
19. Савченко Т. К. Есенинские традиции в творчестве Л. Губанова // Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы: Материалы Межд. науч. конф., посв. 111-летию со дня рождения С. А. Есенина / ИМЛИ РАН, Гос. музей-заповедник С. А. Есенина; Рязанский госуниверситет им. С. А. Есенина / отв. ред.: О. Е. Воронова, Н. И. Шубникова-Гусева. — М. — Константиново — Рязань: Пресса, 2007. — С. 328–348.
20. Сегодня. Рига. — 1925. № 249. 5 ноября.
21. Толстая-Есенина С. А. Отдельные записи // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. — С. 258–263.
22. Чернова Е. В. К вопросу о дискурсе русского бытового романа в поэзии Есенина // Сергей Есенин и искусство: Сб. науч. трудов / Сер. «Есенин в XXI веке». Вып. 2 / ИМЛИ РАН, Гос. музей-заповедник С. А. Есенина; Рязанский госуниверситет им. С. А. Есенина / отв. ред. О. Е. Воронова, Н. И. Шубникова-Гусева, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин. — М. — Константиново — Рязань: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 216–223.

T. K. Savchenko

TWO “TYUTCHEVSKY” POEMS BY S. A. YESENIN

Abstract: the article analyzes the poems of S. A. Yesenin “Life is a deception with enchanting longing...” and “Burn, my star, do not fall...”, created simultaneously in August 1925. Both works are permeated with Tyutchev’s thought of the blind power of rock playing with a person. The Tyutchev tradition can also be traced in the fact that the image of death in the works under consideration is given an elegiac character as a natural end to the earthly cycle of life. The central focus of the article is the Tyutchev tone of the general problems of works and their Tyutchev poetics (in particular, the “star” figurative system).

Keywords: S. A. Yesenin, F. I. Tyutchev, “Life is a deception with enchanting longing...”, “Burn, my star, don’t fall...”.

Ценностные ориентиры современной русской прозы

Аннотация: в статье рассматриваются ценностные основания современной отечественной прозы. Автор доказывает, что культуuroобразующая роль православия отражена в современном литературном процессе во всем многообразии оттенков между двумя полюсами: от отрицания влияния религии до ее фундаментальной роли в художественном методе. Прослеживается, как на формы воплощения аксиологических ориентиров прозы существенное воздействие оказывают ведущие тенденции, определяемые соотношением вымысла и факта.

Ключевые слова: аксиология, документальная проза, русская литература, художественный метод.

Формы выражения ценностных ориентиров прозы реализуются между двумя полюсами: отрицание роли религии или фундаментальное основание художественного метода. Ограничимся одним из признаков выражения ценностного ряда: соотношением вымысла и факта, представленного в жанровой, проблемно-тематической специфике и в способах выражения авторской позиции. Современный литературный процесс демонстрирует одну из устойчивых тенденций, истоки которой в 20-х годах прошлого века через послевоенную реабилитацию документального начала в литературе приходят к своему новому качеству в конце XX века. В своей диссертации Е. Г. Местергази доказывает, что «в качестве новой яркой вехи можно отметить конец 80-х — 90-е годы, когда документальное начало в литературе заняло почти главенствующие позиции, произведя ошеломительный эффект» [6: 8]. Помимо нон-фикшн во всем видовом многообразии, наблюдается вторая не менее отчетливая тенденция — обращение к фантастике в разных жанровых формах.

Главное отличие современной прозы от предшествующих этапов развития литературы в соотношении факта и вымысла в том, что в ней невозможно представить, что «романист и мемуарист... встречаются в единстве события и смысла» [5: 62]. Причины подобного положения — в развитии информационных технологий, изменении реальности, потребителя, отношений автора — читателя — героя, а главное — в ценностных ориентирах читателей и писателей. В специфике художественного освоения действительности художниками слова можно проследить общие признаки, определяемые соотношением факта и вымысла. Значимо преобладание произведений таких жанров и их модификаций, как мемуары, дневник, беллетризованная биография и фэнтези (представляется обоснованной трактовка явления как метажанра) [7].

История премии «Большая книга» наглядно иллюстрирует данные тенденции и косвенно отражает ценностные аспекты прозы. Произведения лауреатов 2022-го

и короткого списка 2023 г. показывают, как художественно преобразуется жизненный материал, объединенный общим мотивом выпадения из традиции, детерминированной аксиологическими особенностями отечественной литературы. Композиция «документального романа» С. С. Белякова «Парижские мальчики в сталинской Москве» отвечает замыслу воссоздания жизненного пути «советского конформиста» Георгия, сына Марины Цветаевой. Отбор фактов, способы их подачи, стилистика наследуют черты репортажной манеры В. А. Гиляровского. Акцентированное равнодушие Мура к религии, его попытка вписаться в советскую действительность конца 30–40-х годов заключена в круг судьбы второго «парижского мальчика» Дмитрия Сеземана. Ключевая роль аксиологической составляющей в трактовке жизненных итогов каждого из них воплощена в зеркальном принципе построения образов. С. С. Беляков объединяет героев проблемой национальной самоидентификации. При этом для автора концептуальной идеей стала иллюстрируемая итогами судеб «парижских мальчиков» мысль о ценностной основе их мировоззрения. «Митя был верующим человеком» [3: 542], это спасало его в значительно более безвыходных ситуациях, чем у Мура. Широкая панорама Москвы 30–40-х годов, попытка реставрировать быт и нравы москвичей того времени характеризуют стиль и принципы работы критика, кандидата исторических наук с документами эпохи.

Подобным образом используется опыт работы филолога-исследователя над биографиями М. М. Пришвина и В. В. Розанова для ЖЗЛ в романе «Имя Розанова» А. Н. Варламова. Книга вырастает из мифологизированного эпизода о конфликте ученика и учителя, определившего, возможно, знаковые повороты жизни обоих. Вопрос о религиозных взглядах — в центре ценностной картины героев. Выстраиваемые в «Имени Розанова» перипетии судьбы с детальным изучением корней и причин полемики философа с Церковью и православием выстроены как вариант богоискательства, основанный на прочном фундаменте. Так, в романе А. Н. Варламова воссоздана парадоксальная картина, сочетающая центрирование ценности семьи, прочтение чадородия как Божией милости и оправдания жизни с противопоставлением Бога, церкви и государства. Внетекстовые источники способствуют выстраиванию такого художественного образа Розанова, в котором проявляется вполне определенная писательская иерархия ценностей. Жизненная практика подчинена состраданию как главной ценности. В оценке религиозного бунта философа писатель очевидно сближается с другим бунтарем, Д. С. Мережковским, позиционировавшим себя основателем неохристианства.

Аналогичны способы претворения жизненного и рабочего материала в различные форматы у П. В. Басинского. Писатель выносит в сильную позицию текста — заглавие — факт, но своей «подлинной историей Анны Карениной» он настаивает на субъективной основе книги: «Она писалась сама собой. Без плана, без концепций, без конструкций» [2: 12]. Уже во вступлении он раскрывает игровую природу соотношения заглавия и содержания романа: «Я отдаю себе отчет, что никакой подлинной истории Анны Карениной не существует» [2: 12]. Отбор ключевых событий для выстраивания композиции отражает продекларированное положение в стиле постмодернистской игры. В первых главах происходит прощание с возможным прототипом, дальнейшее углубление в предположения относительно мотивов поступков героев семейной трагедии, когда каждая последующая

глава представляет собой интерпретации, построенные на читательском восприятии автора, многократно всякий раз по-новому читавшего роман Л. Н. Толстого. Показательно, что герои и интрига сотворенного П. В. Басинским пространства воплощают ценностный ряд, за которым стоит автор-читатель книги и Л. Н. Толстой. В попытке оригинальной интерпретации образов Карениных, Вронского и других П. В. Басинский особо выделяет религиозную составляющую их жизненных ценностей, христианские добродетели в реабилитируемом им Каренине, родительское начало в каждом из членов семьи. Так, он уточняет: «(Кстати, Анна религиозна, Толстой не забывает на это указать)» [2: 123]. В интерпретации образа Каренина на первый план выходит мотив христианского прощения, определяющий его трагедию: «Прощение за измену... Воспитание их общего сына в полноценной семье» [2: 176], «в сущности Каренин, преодолев мужскую гордость, бросает жене спасательный круг» [2: 179]. Автор книги доказывает его благородство, самоотверженность, глубокую привязанность к жене и даже дочери Анны. Ценность «детского» начала в герое и его отношение к ребенку вписаны в оценочную парадигму. Так, сиротское детство Каренина, условия взросления и воспитания Анны, отсутствие семейного опыта у Вронского призваны показать формирование различных ценностных приоритетов, повлекших за собой несчастье именно этой семьи. Особенности религиозности Каренина для автора определяют его ценностный ряд. Отмечая, что он «не был религиозным пуристом» [2: 190], автор книги сближает его с трактовкой Л. Н. Толстого из «Бегства из рая». Христианство в подобной интерпретации трактуется не как догматическое учение, но как нравственная практика: «Толстой говорит, что его отношение к религии было скорее “политическим”. Она необходима, чтобы в обществе царил нравственный порядок» [2: 190].

Интерес к реальному человеку и его системе ценностей воплощен в романе В. О. Авченко «Красное небо». Существенно, что объектом исследования автора становится судьба малоизвестного массовому читателю героя. Книга — художественное освоение документального материала. В центре — судьба летчика и писателя Льва Колесникова, «сына первой любви Фадеева, внука первого летописца Владивостока, двоюродного брата Новеллы Матвеевой и Ивана Елагина» [1: 496]. Творческое кредо писателя — ценность жизни отдельного «маленького человека» и сохранение ее в памяти. В размышлениях о смысле жизни, о роли в ней случайного и закономерного, обходясь без апелляции к Абсолюту и перифразируя Исаака Ньютона, он пишет: «Каждый триумфатор должен помнить, что он стоит на плечах гигантов и забытых неудачников, без которых не мог бы состояться» [1: 498]. В художественном мире В. О. Авченко иерархия пересматривается, дать «голос» маленькому человеку для него — это обрести почву, которая позволяет следовать «в нужном направлении». В этом видится отраженная в евангельской притче о заблудшей овце христианская подоплёка мировоззрения писателя. Комментарии и обобщения, выраженные в открытой публицистической форме, передают особенности стиля дальневосточного автора, который, подобно А. П. Платонову, уравнивает былинку и человека, но вместо гимна техническому прогрессу воздает дань «тыловым труженикам человеческой истории»: «Кит не живет без планктона. Тигра обеспечивает вся тайга» [1: 500].

В коротком списке «Большой книги» 2023 года широко представлены тексты в формате фэнтези, причем в том варианте, для которого характерны приемы пост-

модернизма. Так, усваивается и перерабатывается в тексте релятивизм и игровая поэтика в романе «Снарк Снарк» Э. Н. Веркина. В прецедентном заголовке, в котором не сложно прочитать аллюзии на Льюиса Кэрролла, удвоение — это этап на пути множащихся симулякров, складывающихся в гиперреальность. Сходство формы романов Э. Н. Веркина и А. Б. Сальникова («Оккульттрегер») распространяется на аксиологическую составляющую их текстов. Происходит либо искажение, либо исчезновение полюсов «добра» и «зла». Посредник (Прасковья) между людьми и виртуальным миром ангелов и демонов в «Оккульттрегере» или неудавшийся писатель и успешный организатор конференций Виктор в романе Э. Н. Веркина — сконструированные образы — с разной степенью подлинности они усиливают размытость границ между добром и злом. В обоих романах ценности человечества начинают обратный отсчет, чтобы свернуться к точке, когда отсутствовал этический императив. Таково описание смерти Кристины в 1 книге романа Э. Н. Веркина, кладбищенский топос, с безжалостно обнаженной тайной смерти, сконцентрирован в деталях, сопровождающих в литературе адские сущности. Введение в текст жизнеописания псевдосвятого Макария, подмена людей идолами, памятниками, чучелами, живущими собственной жизнью, — все это торжество виртуального в кульминации романа зафиксировано во вторичном «“эффекте матрицы”, навязчивом ощущении искусственности мироздания» [4: кн. 2, с. 87]. Десакрализация духовных ценностей начинается дискредитацией слов и заканчивается обесцениванием жизни. Сквозная тема романа не только поиск пропавших мальчиков, возобновившийся через 17 лет, но написание книги о провинциальном Чагинске, исчезающем, «словно растворяющемся», как когда-то мальчики. Вечность отменена, а вместе с ней ценность человеческих чувств — жалость к человеку прежде всего. Концентрация торжества несуществования — в сквозном персонаже романа чучельнике. Характер трансформации автобиографических эпизодов — одно из средств реставрации ценностной составляющей романа. Так, в творческую биографию главного героя включены тексты, вызывающие аллюзии на «Пчелиного волка», «книгу про зомби» «Остров Сахалин», способствующие стиранию и без того зыбкой грани между реальностью и вымыслом. Элементы абсурда, из которых складывается художественное пространство романа, аккумулируются в диалогах главных героев Виктора и Аглаи, в устойчивой реализованной метафоре уменьшения, измелчания человека вплоть до его физического исчезновения или нежизни (существования на уровне простейших потребностей). Так провинциальный выдуманный, но узнаваемый Чагинск «поглощает» стремления главного героя, который без цели и смысла остается в городке с двумя постоянно работающими телевизорами и вечной старухой Снаткиной. У А. Б. Сальникова обратная эволюция заключена в бессмертных оккульттрегере Прасковье, Престолах и демонах, мать демона Нади, например, превращается в младенца своей дочери. Итог игры с ценностями сходен: неразличение добра и зла, подлинного и мнимого.

Анализ аксиологических аспектов прозы подтверждает культуuroобразующую роль христианства для русской словесности. Формы выражения ценностных ориентиров представлены двумя полюсами: от отрицания до фундаментальных оснований художественного метода. Уровни воплощения специфики проявляются на всех уровнях творчества и художественного произведения, способы выражения авторской позиции во многом определяются характером взаимодействия факта и вымысла.

Литература

1. Авченко В. О. Красное небо. Невыдуманные истории о земле, огне и человеке летающем. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. — 509 с.
2. Басинский П. В. Подлинная история Анны Карениной. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. — 379 с.
3. Беляков С. С. Парижские мальчики в сталинской Москве. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. — 668 с.
4. Веркин Э. Н. Снарк снарк. — М.: Эксмо, 2022. — Кн. 1. 768 с. — Кн. 2. 704 с.
5. Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. — 1970. — С. 62–65.
6. Местергази Е. Г. Художественная словесность и реальность. (Документальное начало в отечественной литературе XX века): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2008. — 50 с.
7. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру: дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2015. — 217 с.

I. A. Kazantseva

VALUE ORIENTATIONS OF MODERN RUSSIAN PROSE

Abstract: The article deals with the value foundations of modern Russian prose. The author proves that the culture-forming role of Orthodoxy is reflected in the modern literary process in the whole variety of shades between two poles: from the denial of religion to its fundamental role in the artistic method. The forms of embodiment of axiological orientations of prose are significantly influenced by the leading trends determined by the ratio of fiction and fact.

Keywords: axiology, documentary prose, Russian literature, artistic method.

Изучение лирики Ф. И. Тютчева в 10 классе на основе цифровых технологий

Аннотация: в статье рассматривается специфика изучения лирики Ф. И. Тютчева в 10 классе на основе цифровых технологий. Автор акцентирует внимание на образовательном потенциале цифровых средств обучения при изучении сложного для восприятия современными старшеклассниками литературного материала.

Ключевые слова: лирика Тютчева, личностный компонент, личностные результаты, цифровые технологии, цифровая образовательная среда.

Традиция изучения произведений Ф. И. Тютчева в школе берет свое начало еще в XIX веке. Впервые произведения Федора Тютчева появились в «Полной русской хрестоматии» А. Д. Галахова в 1842 году. Однако наиболее разнообразно творчество поэта представлено в программах школьного литературного образования, начиная с 90-х годов XX века. Именно в это время стихотворения Ф. И. Тютчева оказались включенными в круг изучаемых произведений почти в каждом классе: от начальной школы до ступени общего среднего образования.

Методическим аспектам изучения лирики Тютчева посвятили свои труды И. И. Аркин, Т. Е. Беньковская, Е. В. Карсалова, Т. Ф. Курдюмова, Е. Е. Маркина и др. Отдельное внимание было уделено проблеме преподавания тютчевских произведений в национальной школе исследователями М. Г. Ахметзяновым, В. П. Бессоновой, Н. Н. Вербовой, О. А. Сухой, М. В. Черкезовой и др.

Все исследователи констатируют серьезные трудности в восприятии обучающимися стихотворений Ф. И. Тютчева, так как специфике стиля и языка поэта свойственны образность, метафоричность и ассоциативность, отражающие своеобразие мировоззрения поэта, однако малопонятные современным школьникам.

Помимо особенностей стиля лирики Ф. И. Тютчева дополнительную сложность для учителя представляют психолого-педагогические характеристики современных обучающихся, которые, в частности, воспринимают традиционные учебные методы хуже, чем школьники предшествующих поколений, при этом весьма успешно взаимодействуют с цифровыми технологиями [1]. Приходится констатировать, что во все типы отношений в современной образовательной деятельности активно вмешивается цифровизация. «Происходит... расширение связей классического дидактического отношения: учитель — учебный материал — ученики с образовательной средой школы, общества, мира...» [5: 197].

Действительно, трудно признать, что «если современный школьник, обладающий клиповым мышлением, не может полноценно воспринимать текст без иллюстративного ряда, то в предметной информационно-образовательной среде литературного образования актуальными становятся методические подходы, направленные на гиперсвязное

(нелинейное), интерактивное (диалоговое), визуальное усвоение материала. Это возможно с помощью мультимедиа, передающего информацию синхронно через несколько информационных каналов (на одном экране компьютера текст может сочетаться с изобразительным, звуковым и видеорядом), воздействуя на разные органы чувств» [3: 7–8].

Цифровые образовательные технологии обеспечивают широкие возможности для реализации разносторонних коммуникативных и действенных взаимоотношений, поэтому представляется возможным видеть развитие современных отношений в образовательной деятельности как процесс взаимодействия субъектов педагогического процесса, в ходе которого учитель оказывает обучающемуся содействие «... в установлении индивидуальных, избирательных и сознательных связей с окружающей действительностью (миром, людьми, самими собою, природой), определяющих характер деятельности и поступков личности» [2: 276].

Цифровые технологии в московских образовательных организациях используются посредством внедрения высокотехнологичной интернет-платформы «Московская электронная школа» (МЭШ), обеспечивающей взаимосвязь цифрового оборудования школы с индивидуальными устройствами учителей, обучающихся и их родителей для достижения образовательных целей. Компоненты цифровой образовательной среды (широкополосный интернет-канал, интерактивные панели, ноутбуки для учителей, планшеты для обучающихся, атомарный контент библиотеки МЭШ и др.) существенно меняют арсенал потенциальных возможностей учителя в организации деятельности обучающихся как на уроках, так и во внеурочной деятельности. При этом условиям деятельности учителя в цифровой образовательной среде присущи определенные специфические особенности, которые в данной статье представлены на примере изучения монографической темы «Творчество Ф. И. Тютчева» в 10 классе.

Традиционные приемы изучения лирики Ф. И. Тютчева в 10 классе, как правило, основаны на выявлении эмоциональной и идейной направленности произведений, а также на анализе художественного языка стихотворений поэта.

Изучение тютчевской лирики на основе цифровых технологий позволяет учителю усилить эмоциональное впечатление, так как цифровые ресурсы библиотеки МЭШ представляют собой совокупность множества элементов: изображений (иллюстрации, репродукции картин, схемы, фотографии), текстов (определения, цитаты, задания), видео- и аудиофрагментов, тестовых заданий, которыми учитель может воспользоваться в образовательном процессе.

Учитель может преподавать на основе готовых цифровых сценариев уроков по темам «Жизнь и творчество Ф. И. Тютчева», «Любовная лирика Ф. И. Тютчева», «Тема природы в лирике Ф. И. Тютчева», «Философская лирика Ф. И. Тютчева», варианты которых доступны в библиотеке МЭШ, может дополнить их по своему усмотрению или создать свои сценарии, воспользовавшись конструктором интернет-платформы. При этом необходимо учитывать следующие особенности. Проблемы создания мотивации, приемы вовлечения обучающихся в совместную деятельность, организация обратной связи, осуществление контроля приобретают особую остроту в цифровой среде и обладают специфическими характеристиками в их решении.

Дополнительные благоприятные условия для организации деятельности обучающихся создает возможность включить в урок видеофрагменты киноэкранизаций, аудиозаписи стихотворений Тютчева и музыки П. И. Чайковского для создания атмосферы и погружения в мир поэзии, фрагменты видеозаписей лекций известных ученых.

Так, например, учитель Ю. В. Андрияничева в сценарии урока по теме «Человек и природа в лирике Ф. И. Тютчева» (ID1095586), размещенном в библиотеке МЭШ, предлагает классу ответить на следующие вопросы по стихотворениям «День и ночь» и «О чем ты воешь ветер ночной?» после просмотра видеолекции Л. Соболева, которая рассчитана на 7 минут.

1. Какое слово является ключевым при поэтическом размышлении Тютчева о мироздании?
2. Как интерпретирует Тютчев тему дня и ночи?
3. Почему ночь страшна для человека?
4. Какое значение имеет слово «хаос» в лирике Тютчева?
5. Какая связь, по мысли автора, существует между хаосом и душой человека?
6. Как связаны ночь, бездна и хаос?
7. Какую языковую особенность лирики Тютчева подмечает лектор?

Влияние воспринятой обучающимися видеолекции может способствовать более глубокому пониманию идейного содержания стихотворений и смысловой наполненности ответов на поставленные учителем вопросы.

Цифровые технологии значительно расширяют возможности использования групповых и индивидуальных форм деятельности, специфика организации которых позволяет учителю воздействовать на разные органы чувств обучающихся: произнести задания вслух, визуализировать их на слайдах презентации и представить на раздаточных карточках.

Так, в уже приведенном выше сценарии урока предлагаются следующие задания для организации работы в группах.

Общее задание для всех групп: проанализируйте стихотворение (по одному каждой группе) с точки зрения соотношения «человек — природа», опираясь на вопросы, приведенные на планшетах. Каждая группа получает для анализа стихотворение Ф. И. Тютчева и вопросы.

- 1 группа — стихотворение «Фонтан» (1836)
О чем первая строфа?
Какая особенность фонтана подмечена во второй части первой строфы фразами «высоты заветной», «ниспасть на землю осужден»?
Какая метафора открывает вторую строфу? Чему посвящена эта строфа?
Что общего у фонтана и человеческой мысли?
- 2 группа — стихотворение «Как неожиданно и ярко...» (1865)
Какое явление природы названо перифразом «воздушная арка»?
Какие характеристики этого явления отмечает автор?
В чем смысл повтора, использованного во второй строфе?
Как соотносены явление природы и жизнь человека?
- 3 группа — стихотворение «Смотри, как на речном просторе...» (1851)
Какое явление природы описано?
Что происходит с льдинами?
Какие ключевые для лирики Тютчева понятия есть в третьей строфе? О чем они говорят?
Чему посвящена последняя строфа?

Выступления групп завершаются вопросом учителя ко всему классу: Каковы особенности пейзажной лирики Ф. И. Тютчева? Ответы, которые дают обучающиеся, становятся обобщающими выводами по теме урока.

Традиционное при изучении лирики домашнее задание — выучить стихотворение наизусть — учитель может задать с рекомендацией использовать цифровые тренажеры для заучивания стихотворений Ф. И. Тютчева, которые в немалом количестве представлены в библиотеке МЭШ.

Личностный компонент и задания личностного характера обязательно должны присутствовать на уроках, посвященных изучению лирики Ф. И. Тютчева, поскольку «литературное произведение побуждает читателя самостоятельно интерпретировать художественный текст, то есть искать в нем свои смыслы, а усвоение художественного произведения на учебных занятиях — это выработка индивидуальных смыслов и обмен ими» [4: 41].

В свете данного утверждения продуктивным можно признать следующее задание. Десятиклассникам предлагается совершить виртуальную экскурсию в Мураново, где открыт литературно-мемориальный музей Ф. И. Тютчева, вместе с народным артистом Юрием Назаровым и ответить на вопрос «А что для вас — Ф. И. Тютчев?». В видеоролике, который показывает учитель, актер отвечает на этот вопрос на основе своего представления о личности и творчестве поэта, что является определенным личным примером для обучающихся.

Полезными для учителя при подготовке к урокам и разработке заданий различного типа могут быть цифровые сайты, посвященные изучению творчества Ф. И. Тютчева:

<http://tutchev.lit-info.ru/>

<https://new.ruthenia.ru/tiutcheviana/>

<https://ftutchev.ru/>

<https://tutchev.com/>

На сайтах, посвященных жизни и творчеству Федора Ивановича Тютчева, представлены все известные на сегодняшний день поэтические и публицистические произведения, созданные поэтом, эпистолярное наследие Ф. И. Тютчева, сведения по биографии Ф. И. Тютчева, статьи о жизни и творчестве, воспоминания современников о поэте в письмах и документах. Кроме того, на сайтах размещены картины, изображающие облик поэта, близких ему людей и мест, можно виртуально посетить музеи Ф. И. Тютчева, узнать историю их возникновения.

Таким образом, цифровые технологии являются инструментом для эффективного преподавания сложного для восприятия обучающихся литературного материала, к которому относится, в частности, поэзия Ф. И. Тютчева. Проведение уроков на основе цифровых сценариев, включение видеофрагментов киноэкранизаций, аудиозаписей стихотворений Тютчева, фрагментов видеозаписей лекций известных ученых, использование материалов сайтов, посвященных жизни и творчеству поэта для организации индивидуальной и групповой деятельности на уроках и во внеурочное время способствуют углублению понимания лирики выдающегося русского поэта и личностному становлению старшеклассников.

Литература

1. Агеев Н. Я., Токарчук Ю. А., Токарчук А. М., Гаврилова Е. В. Связь цифровых технологий с развитием когнитивных и коммуникативных процессов подростков и юношей: обзор эмпирических исследований [Электронный ресурс] // Психолого-педагогические исследования. 2023. Т. 15. № 1. — С. 37–55. DOI: 10.17759/psyedu.2023150103
2. Бабурова И. В. «Отношение» как педагогическая категория // Омский научный вестник. — 2006. № 8 (45). — С. 274–276.
3. Беляева Н. В. Информатизация школьного литературного образования. Монография. — М.: Институт стратегии развития образования Российской академии образования, 2019. — 110 с.
4. Коханова В. А. Художественный текст как объект преподавания: методические аспекты // Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы: Художественный текст как предмет изучения в школе и вузе: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, Ярославль, 24–25 марта 2011 года. — Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2011. — С. 39–47.
5. Педагогика: учебник для вузов. Стандарт третьего поколения / под ред. А. П. Тряпицыной. — СПб.: Питер, 2014. — 304 с.

V. A. Kokhanova

**STUDYING F. I. TYUTCHEV'S LYRICS IN THE 10TH GRADE
BASED ON DIGITAL TECHNOLOGIES**

Abstract: The article examines the specifics of studying F. I. Tyutchev's lyrics in the tenth grade on the basis of digital technologies. The author focuses on the educational potential of digital learning tools in the study of literary material that is difficult for modern high school students to perceive.

Keywords: Tyutchev's lyrics; personal components; personal results, digital technologies; digital educational environment.

Итальянский ракурс духовного диалога М. И. Цветаевой с Ф. И. Тютчевым

Аннотация: цель статьи — показать (с приведением примеров из стихотворений Ф. И. Тютчева и М. И. Цветаевой) внутреннюю духовную связь двух русских поэтов, учитывая при этом итальянский фон в житнотексте Цветаевой и влияние, которое она оказала на итальянских поэтов.

Ключевые слова: Тютчев, «Пленный дух», Микеланджело, душа, крылья, огонь, пошлость, Кампана.

В рецензии на поэтические сборники М. И. Цветаевой «Ремесло. Книга стихов» и «Психея. Романтика», опубликованные в 1923 г. в Берлине, Г. П. Струве отметил: «У каждого поэта есть своя поэтическая родословная», а у Цветаевой ее нет. Однако иногда за ее строками «покажутся и скроются» «призраки» некоторых русских поэтов, среди которых известный литературный критик упомянул также Ф. И. Тютчева [6: т. 6, с. 640].

Тютчева и Цветаева сближает многое — и, кроме собственно творчества двух поэтов, это их любовь к Германии и Италии. С одной стороны, Тютчев долгое время жил и работал в Германии, в этом его сердце «милом краю». С другой, — он, автор немало числа произведений, посвященных Италии, занимал пост поверенного в делах дипломатической миссии в Турине, а судьбоносное в его жизни событие (помолвка с Эрнестиной фон Пфедфель) состоялось в Генуе. Цветаева любовь к Германии впитала с молоком матери, происходившей из обрусевшей польско-немецкой семьи, а любовь к Италии восприняла в самом раннем детстве от отца, влюбленного в историю и искусство античности.

М. И. Цветаева нередко обращается к образу Ф. И. Тютчева в своих произведениях, письмах и размышлениях, но, справедливо задается вопросом исследователь, «в чем же заключается внутреннее родство Тютчева и Цветаевой — двух столь непохожих, на первый взгляд, художников?» [2: 144–145]. Наши наблюдения над цветаевским художественным текстом находят подтверждение в статье Т. Ю. Максимовой «Тютчев и М. И. Цветаева» (2004): автор подробно исследует влияние поэта-классика на творчество Цветаевой [2: 144–171]. Действительно, можно зафиксировать несколько моментов, когда в контексте «духовного диалога» двух поэтов несомненны ассоциации с итальянским субстратом в цветаевском житнотексте.

Первый пример подобного «слияния» можно обнаружить в цветаевском очерке «Пленный дух» (1934), посвященном А. Белому. Уже в самом начале очерка (точнее — в эпиграфе) можно заметить скрытую отсылку к тютчевской поэзии. Действительно, цветаевский эпиграф («Легкий огонь, над кудрями пляшущий / дуновение — вдохновения!») [6: т. 4, с. 221] может напомнить седьмую строку тютчевского стихотворения «Не верь, не верь поэту, дева...» (1831): «Огня палящего не скро-

ешь...» [4: т. 1, с. 186]. Далее в очерке Цветаева прямо приводит первые две строки этого стихотворения («Не верь, не верь поэту, дева, / Его своим ты не зови...») и расширяет их понимание своим изысканным комментарием о том, что земная природа поэтов, и Белого в том числе, бывает изменчивой, прихотливой и непредсказуемой, потому что поэты неизменно привержены миру высшему: «<...> У поэта над самым лучшим другом — друг еще лучший, еще ближайший, которому он не изменит никогда и ради которого изменит всем, которому он предан <...> в первичном страшном страдательном *преданности* [курсив автора] <...> предан — как продан, предан — как пригвожден» [6: т. 4, с. 238].

Вместе с «тютчевским духом» в очерке прослеживается диалог Цветаевой с не только широко известной, но поистине легендарной, богато иллюстрированной книгой П. П. Муратова «Образы Италии» (первое издание — 1911–1912, полное издание — 1924), оказавшей в свое время огромное влияние на ее восприятие Италии. Жизнь и творчество Муратова и в послереволюционное время оказалось тесно связанными с Италией: основатель Общества итальянских исследований «Studio Italiano», он с 1923 г. поселился в Риме, где основал литературно-художественный салон, завсегда таями которого были русские эмигранты. В этом плане напомним также об основании двоюродной внучкой выдающегося искусствоведа К. М. Муратовой в 2012 г. в Риме Международного научно-исследовательского центра «Павел Муратов».

На совпадение названия цветаевского очерка с названием одной из глав книги Муратова, посвященной итальянскому скульптору, художнику и мыслителю Микеланджело [3], уже обращали внимание исследователи. Так, Т. А. Быстрова выстраивает любопытную цепь «эквивалентностей», согласно которой оба — А. Белый и Микеланджело — представляют собой «пленных духов» и так как Белый — поэт, близкий по духу Цветаевой, из этого следует, что и дух Микеланджело близок ей [1]. Заметим, что в описании характера Микеланджело как творца-создателя, который делал все ради своих творений, Быстрова ссылается на вышеупомянутый цветаевский комментарий, в котором та несколько вольно перефразировала тютчевское стихотворение. Таким образом, в цветаевском очерке А. Белый приобретает особенности не только тютчевского представления о поэте, но в то же время и итальянского художника Микеланджело. Быстрова также обращается к генеалогии образа «пленный дух» и указывает на общность лермонтовского образа, впервые представленного в русской литературе, и цветаевского образа, — общность, которая проявляется в убеждении: единственным освобождением пленного духа является смерть. Платоновская тема освобождения души от тела, разрабатываемая и углубленная Лермонтовым, была впоследствии продолжена и развита именно Тютчевым в стихотворении «Ю. Ф. Абазе» (1869) [4: т. 2, с. 213], где заключенный дух лирического героя во время звучания музыки испытывает непреодолимое желание вырваться из плена, а когда он слушает пение — чувствует полноту освобождения души. Подчеркивается, что главная идея главы о Микеланджело и очерка о Белом — освобождение духа из плена материи [1].

Действительно, «крылатая» душа [6: т. 1, с. 421] цветаевской героини всегда рвалась на волю и, может быть, именно по этой причине Цветаева столь часто цитирует тютчевское стихотворение из «Денисьевского цикла» «Она сидела на полу...» (1858). Особо отзывался ее душе второй катрен: «Брала знакомые листы / И чудно так на них глядела — / Как души смотрят с высоты / На ими брошенное

тело...» [4: т. 2, с. 89]. К нему Цветаева возвращается, между прочим, в своей статье «Кедр» (1923) и резюмирует его одним «до обмирания сердца любим[ым]» словом — «отрешение» [6: т. 5, с. 260]. В статье Цветаева объясняет это слово как распадение того, что стало «лишностью» и метафорически обращается к нему, как к «шелестению истлевших риз» [6: т. 5, с. 260]. Те же самые строки Тютчева переданы (неточно) в цветаевском очерке «История одного посвящения» (1931): «Брала истлевшие листья / И странно так на них глядела, / Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело» [6: т. 4, с. 131].

На эту неточность обратим особое внимание: лирическая героиня заменяет тютчевский эпитет «знакомые» на «истлевшие». Видимо, в цветаевском сознании метафора 1923 г. — «шелестение истлевших риз» — как парафраз тютчевского четверостишия была еще жива. Сразу после строфы автор утверждает: «Тело писателя — рукописи. Горят годы работы» [6: т. 4, с. 131]. Образ огня, сжигающего рукопись-тело поэта, которое в близости пламени «истлевает», напоминает нам об одном особом событии, произошедшем в раннем детстве поэта во время ее пребывания в Италии. В лигурийском местечке Нерви в маленьком комнате в «Pension Russe» безнадежно больной молодой немец Рейнгардт Рёвер учил ее «бессмертию души»: «Наклонясь над стеклом керосиновой лампы, он жжет папиросную бумажку, и ее обугленное тельце, скрутясь черной скорлупкой — без веса, — легким облачком поднимается над горячим столбиком воздуха» [5: 158]. Об этом рассказывает и сама Цветаева в выдержках из дневника 1919 г. «О Германии»: «Кусочек бумаги над керосиновой лампой: бумага съезживается, истлевает, рука придерживающая — отпускает и... — “Die Seele fliegt!” <“Душа улетает”>. Улетел кусочек бумаги! В потолок улетел, который, конечно, раздастся, чтобы пропустить душу в небо!» [6: т. 4, с. 543–544]. Заметим, что уже в 1919 г. для передачи одного из основных ее детских воспоминаний в Италии Цветаева употребляет глагол «истлевать» — он «возвратится» позже, когда она вспомнит тютчевские строки и объяснит их метафорой «истлевших риз».

И Тютчев в своем стихотворении «Памяти Е. П. Ковалевского» (1868) [4: т. 2, с. 192] ощущает бесконечную свободу и высоту человеческой души, которую он определяет как «живое пламя» [4: т. 2, с. 192] и которой он приписывает «живые крылья» в стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» (1852) [4: т. 2, с. 53]. Самосожжение «крылатой» души, огонь души, вырвавшийся на волю, творческое горение поэта — это испытание, которое, по словам Цветаевой, «могут вынести только немногие избранные» [6: т. 7, с. 715] и которое вспоминает и ее лирических героинь («Я сама — огонь» в пьесе «Метель» (1918) [6: т. 3, с. 368]; «Все должно гореть на моем огне!»; «Птица-феникс я, только в огне пою! / Поддержите высокую жизнь мою! / Высоко горю...» в стихотворении «Что другим не нужно — несите мне...» (1918) [6: т. 1, с. 424–425]).

Оба — и Цветаева, и Тютчев — считают главным для истинного поэта сохранение в своей душе живого и трепетного огня, превращающего всю земную материю в неисчерпаемый источник вдохновения [2]. Как справедливо замечает Максимова, ссылаясь на «кровноблизкое» Цветаевой тютчевское стихотворение «Не верь, не верь поэту, дева...», «такого “огня палящего” действительно “не скроешь”» [2: 163]. Мотив полета крылатой и горячей души «в синь», в «лазурь»/«лазорь» выделяется во многих цветаевских стихотворениях и является кульминационным моментом ее поэм-сказок,

например, «На Красном Коне» («Чтоб дух мой, из ребер взыграв...»); «Пожар! — Душа горит!»; «Полет перин! / Горим! Горим! Горим!» [6: т. 3, с. 16–17]; «Доколе меня / не умчит в лазурь...») [6: т. 3, с. 23].

В уже упомянутом стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» (1852) лирический герой Тютчева, наблюдая, что даже «живые крылья» неспособны оберечь героиню от «бессмертной пошлости людской» [4: т. 2, с. 53], с глубокой болью свидетельствует о беззащитности души и невозможности для нее противостоять низости толпы. Можно выделить ту же самую тютчевскую тему в цветаевском стихотворении «Попытка ревности» (1924) [6: т. 2, с. 242–243]. Тем не менее, в отличие от Тютчева, цветаевская лирическая героиня не констатирует с сожалением людскую низость; напротив, она дает отпор этой наглой силе, вызывающей в ней гнев. Цветаева обращается к тютчевской словесной формуле «бессмертной пошлости людской», слегка видоизменяя ее:

Как живется вам — хлопочется —
Ежится? Встается — как?
С пошлостью бессмертной пошлости
Как справляетесь, бедняк? [6: т. 2, с. 242]

Таким образом, Цветаева привносит новый оттенок ее смыслу: человек толпы, на которого обрушиваются авторские ирония, издевка, насмешка и сарказм, не только носитель пошлости, но и платит ей дань [2]. «Пошлине бессмертной пошлости» Цветаева противопоставляет освобожденность живой души — «плавучего острова» «по небу» [6: т. 2, с. 242].

На этот «остров» ссылается итальянская поэтесса Надия Кампана в своем произведении о любви, открывающем второй раздел поэтического сборника «К разуму» <<«Verso la mente»> — «из этого сока мгновения чистого мира...» <<di questo succo momenti di pura rase...»> (перевод здесь и далее наш. — Э. К.) [7: 55]. В нем можно обнаружить многочисленные отсылки к творчеству русского поэта и среди них особенно замечаются точные лексические отсылки к цветаевскому произведению: уже упомянутое обращение к образу острова («также хочу чтобы остался во мне / динамичный остров, как точный сон» <<anche voglio che rimanga in me / un'isola dinamica come un sogno esatto»>) и отсылка к «шестому чувству» и топониму «Синай» («вне пяти / чувств внутри чувства которое освобождает всех вматриваться с верши / ны синая: синай» <<fuori dai cinque / sensi dentro un senso che liberi tutti scrutare dall' al- / to del sinai: il sinai»>; «Как живется вам с земною / Женщиною, без шестых // Чувств?», «Как живется вам с подобием — / Вам, поправшему Синай!»). Наблюдение находит подтверждение и в записках, которые итальянский поэт посвятил русскому и которые включены в собрание сочинений «Посмертное видение» <<“Visione postuma”>. В этих записках автор еще более определенно ссылается на указанное стихотворение: упоминается Лилит, которая переносит своего возлюбленного <<...> verso un' “isola”, una “divinità”, un “Sinai”, un marmo puro, una sensualità che non entra nel recinto dei 5 sensi» («<...> на “остров”, “божество”, “Синай”, чистый мрамор, чувственность, которая не входит в корпус пяти чувств») [8: 48].

Итак, представление А. Белого, сквозь который можно увидеть образ обоих «всесил[ьного]», «не властн[ого] лишь в себе самом» [4: т. 1, с. 186] — тютчевского поэта

и «пленного духа» итальянского художника Микеланджело; тютчевский мотив огня крылатой души, который впервые вдохновляет Цветаеву в раннем детстве в Лигурии; цветаевское стихотворение, где встречаются тютчевские словесные формулировки и слова и которое оставило значительный след в творчестве итальянской поэтессы Надии Кампана, — все перечисленное еще ярче высветило «итальянский ракурс» внутреннего духовного родства Ф. И. Тютчева и М. И. Цветаевой.

Литература

1. Быстрова Т. А. Итальянский субстрат в творчестве Марины Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2006. — 218 с.
2. Максимова Т. Ю. Тютчев и М. И. Цветаева // Литературоведческий журнал. — 2004. — № 18. — С. 144–171.
3. Муратов П. П. Образы Италии. — М.: Терра, 1999. — 592 с.
4. Тютчев Ф. И. ПСС и письма: В 6 т. / сост. и ред. В. Н. Касаткина. — М.: Классика, 2003–2004.
5. Цветаева А. И. Воспоминания [Электронный ресурс]. — URL: <https://tinyurl.com/r934xwwf> (дата обращения: 23.10.2023).
6. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. / вступ. ст. А. Саакянц, подгот. текста и прим. Л. Мнухина. — М.: Эллис Лак, 1994–1995.
7. Campana N. Verso la mente, Rimini: Raffaelli editore, 2014. 103 p.
8. Campana N. Visione postuma, Rimini: Raffaelli editore, 2014. 119 p.

Erika Costa

ITALIAN PERSPECTIVE IN THE SPIRITUAL DIALOGUE BETWEEN M. I. TSVETAEVA AND F. I. TYUTCHEV

Abstract: The aim of this paper is to show, through examples from the poems of F. I. Tyutchev and M. I. Tsvetaeva, the inner spiritual connection between the two Russian poets, taking into account the Italian background in Tsvetaeva's life-text and the influence she had on Italian poets.

Keywords: a Captive Spirit; Michelangelo; soul; wings; fire; vulgarity; Campana.

ТЮТЧЕВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI веков: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ, ПОЭТИКА

В. И. Абрамова

*кандидат филологических наук,
доцент Тульского государственного педагогического
университета им. Л. Н. Толстого
Тула, Россия
istinijobraz@mail.ru*

Образ Тютчева в русской лирике XIX–XXI веков

Аннотация: в статье представлено корпусное исследование рецепции образа и творчества Ф. И. Тютчева в русской лирике. Поэт предстает в стихотворениях русских авторов XIX–XXI веков как мудрец, пророк, старец. Он воспринимается как своеобразный эталон, с которым сверяются поэты следующих поколений.

Ключевые слова: Тютчев, образ, лирика, старик, плед, цитата.

В русской лирике Ф. И. Тютчев предстает как «суровый» поэт. Так его характеризует М. Волин в стихотворении «Зашумели ветры, загудели...» [М. Волин. Россия: «Зашумели ветры, загудели...» (1987), НКРЯ]. Стихотворения у Тютчева тоже «суровые» [Н. В. Недоброво. Тегернзе: «Здесь Тютчев был; предания глухи...» (11.09.1911), НКРЯ], строки — «железные» [К. Д. Бальмонт. Тютчев: «Есть ворон, мрак с отливом синеватым...» (1892–1935), НКРЯ]. Действительно, в творчестве Тютчева не так много жизнерадостных стихотворений. Называя поэта «суровым», русские лирики, как нам представляется, отмечают серьезность тем и мотивов, фундаментальность образов, лежащих в основе его художественного мира.

Раскрывается образ Тютчева в русской поэзии и через другие определения: «вдохновенный» (В. Я. Брюсов), «тайнодумный» (Ю. Верховцев), «нежный» (Вяч. Иванов), «венеющий росой» (В. Набоков), «в красоте влюбленный» (А. Несмелов).

Тютчев — мудрец и пророк. Он словно ассоциируется у русских лириков с образами написанных им стихотворений. Когда А. Фет пишет: «Как беден наш язык! — Хочу и не могу. — / Не передать того ни другу, ни врагу, / Что буйствует в груди прозрачно волною. / Напрасно вечное томление сердец, / И клонит голову маститую мудрец / Пред этой ложью роковою», не отсылает ли он нас к знаменитой строчке из «Silentium!» («Мысль изреченная есть ложь»), называя автора стихотворения «мудрецом»? «Провидцем» именует Тютчева В. Брюсов: «Провидец! Стих твой осужденный / Не наше ль время прозревал» [В. Я. Брюсов. Польше: «Провидец! Стих твой осужденный...» (01.08.1914), НКРЯ].

В ряде стихотворений Тютчев изображен стариком: «Прозрачная костлявая рука / Легла на набалдашнике тяжелом, / А седина, подобие венка, / Сквозит уже ненужным ореолом» [Вс. А. Рождественский. Тютчев на прогулке: «Скрипучий голос, старчески глухой...» (1938), НКРЯ]; «Старикашкой прихрамав, / говорит со мною

Тютчев» [Б. П. Корнилов. «Засыпает молча ива...» (1927), НКРЯ]. Возможно, на формирование такого образа повлиял портрет, написанный С. Александровским в 1876 году и хранящийся в Третьяковской галерее. Живописная работа копировала один из прижизненных снимков поэта, сделанный фотографом А. И. Денбером. С правого плеча Тютчева ниспадает клетчатый плед. Эта портретная деталь также находит себе место в стихотворениях, посвященных поэту-философу: «Скрипучий голос, старчески глухой, / Тугие складки клетчатого пледа <...> Скрипят шаги, бессвязна листьев речь, / Подагра подбирается к коленям. / И серый плед, спускающийся с плеч, / Метет листья по каменным ступеням» [Вс. А. Рождественский. Тютчев на прогулке: «Скрипучий голос, старчески глухой...» (1938), НКРЯ]; «Тютчев тучный, ты не прядай / серным пледом на ветру» [О. А. Юрьев. По эту сторону Тулы: «Сквозь неясные поляны...» (2007–2010), НКРЯ]. По воспоминаниям современников, пожилой Тютчев любил ходить в пледе: «Я, как сейчас, помню его идущим по Невскому медленной, фланирующей походкой, в цилиндре, закутанным в коричневый плед, один конец которого всегда касался тротуара» (А. П. Плетнев) [ссылка]. Сын поэта, Ф. Ф. Тютчев, описывал такой курьезный случай: «Летом Федор Иванович ходил всегда в пледе и в своем неизменном цилиндре <...>. В один из своих приездов к нам, в Шувалово, Федор Иванович, просидев до вечера, отправился в парк на музыку, но там появление его произвело сенсацию. Вся публика, отхлынув от эстрады, с жадным любопытством принялась глазеть на странного господина, завернутого в какую-то тряпку. Оказывается, что Федор Иванович вместо пледа дернул с вешалки ситцевую ярко пеструю занавеску, которой были покрыты от пыли платья, и, закутавшись в нее, так и ушел, никем не замеченный» [ссылка]. Образ «Тютчев в пледе» вошел и в литературную публицистику. В свой очерк, посвященный поэту, А. Харламов включает следующий фрагмент: «В последние годы жизни за ним стала наблюдаться некая странность. Внезапно скрывшись с какого-нибудь придворного торжества или светского раута, он накидывал на себя плед, и долго, часами бродил по ночным улицам Петербурга, не замечая и удивляя редких прохожих» [ссылка]. В. Недошивин, ведущий рубрику «Литературный салон» в журнале «Родина», создает такую трогательную зарисовку: «Я миллион раз проходил мимо этого дома. Невский, 42. Самое шумное место Петербурга. Но если правда, что время не исчезает и у вас есть хоть чуточка слуха, вы рано или поздно услышите здесь прелестный женский голос, который каждый день уже более 150 лет произносит одну и ту же фразу: “Любимый! Накинь плед. Я тебе помогу!..”. Этими словами там, на четвертом этаже дома, провожала на ежедневную прогулку седая красавица седого расстрепанного старика. Красавицу звали Эрнестина, а старика — Федором Тютчевым» [ссылка].

Один из русских поэтов — Д. Самойлов — создал в своем стихотворении не образ, а настроение, которое можно было бы назвать «старый Тютчев»: «Всю дряблость ноября с шатанием и скрипом, / Все всхлипыванья луж и шарканье дождя / И все разрывы струн в ночном канкане диком / Я опишу потом, немного погодя» [Д. Самойлов. Старый Тютчев: «Всю дряблость ноября с шатанием и скрипом...» (1982), НКРЯ].

Для русских поэтов Тютчев является неким эталоном или камертоном, на который они ориентируются, определяя и оценивая себя и свое творчество: «И следя, как жизнь измучив, / году вслед мелькает год, / вспоминаю я, что Тютчев / пел такой же ледоход» [С. В. Петров. Ледоход: «Шумно мечется вода...» (1934), НКРЯ]; «Я люблю природу: звезды, тучи, Небо наверху, земля внизу. Ходит Блок, а рядом ходит Тют-

чев, По обочине и я ползу» [М. А. Светлов. Дождь: «Дождь идет. Пустышный дождь идет...» (1962), НКРЯ]; «Да, я трудился и старался / на том же поприще, на том же / ристалище, что Фет и Блок, / но Тютчев делал то же тоньше, / а Блок серьезней делать мог» [Б. А. Слуцкий. «Я был проверен и допущен...» (1970–1975), НКРЯ]; «Смотрю, болезнями наскучив, / в тысячекратный телескоп, / но не могу, как некий Тютчев, / поймать единый умный лучик, / чтобы согреть души озноб» [Н. Байтов. Нескончаемые сетования: «И я такой же, еще хуже...» (2000)]; «Только чур — я не Тютчев / с мечтой о поверженной Хиве / Умиравший когда-то» [Сергей Г. Стратановский. «Снова больница...» (1982), НКРЯ]. Комментируя последний пример, можем привести фрагмент статьи В. Недошивина. Философ пишет о последних часах жизни Тютчева: «Верен себе оставался до последних минут. Трудно поверить, но после третьего инсульта, когда священник прочел уже “отходную”, он вдруг, очнувшись и обведя всех глазами, первым делом спросил: “Какие получены подробности о взятии Хивы?...” Словно там, на небесах, ему предстояло не каяться в грехах, а по меньшей мере — делать ответственный доклад о последних событиях — о победах любимой державы!» [ссылка].

Представлен Тютчев в русской лирике через скрытые цитаты из его стихотворений. «Тютчев — ключ, струящийся во мгле», — писал В. Набоков, отсылая нас к строчке из «Silentium!» («Взрывая, возмутишь ключи»). В стихотворении Б. Божнева «Собака кошку ненавидит...» содержится аллюзия к тютчевскому «Предопределению»: «Собака кошку ненавидит, / И гонится за ней везде, / А нас любви учил Овидий / И Тютчев — роковой вражде» (Ср.: «Любовь, любовь — гласит преданье — / Союз души с душой родной — / Их съединение, сочетанье, / И роковое их слиянье, / И... поединок роковой...»). Отсылая нас к стихотворению «О чем ты воешь ветр ночной...», К. Бальмонт писал: «Тютчев, понявший созвучия шума, / Что Хаос родит по ночам» (Ср.: «О! страшных песен сих не пой! / Про древний хаос, про родимый»).

Частое обращение Тютчева к образу ночи (стихотворения «День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...», «О чем ты воешь ветр ночной...», «Тени сизые смешались...») позволяет Б. Поплавскому сказать: «Томился Тютчев в темноте ночной». Тютчевское стремление раствориться в ночи и одновременно сохранить себя, целостность своего я порождает то самое томительное состояние, описать которое пытались русские лирики, размышляя о творчестве поэта-философа: «И Тютчев из волшебного ковша / Пил ток ночной и звездной боли» [Михаил О. Цетлин (Амари). «У Тютчева участь слагать свой стих...» (1942), НКРЯ].

Еще один образ, который ассоциируется у русских лириков с Тютчевым, — это гроза: «О, Тютчев грозового неба» [С. И. Кирсанов. «О, Пушкин золотого леса, о, Тютчев грозового неба...» (1943–1944), НКРЯ]; «говорит со мною Тютчев / О грозе и о громах» [Б. П. Корнилов. «Засыпает молча ива...» (1927), НКРЯ]; «Помнишь раньше грозы? Тютчев, Фет, / Мокрый сад и лужи на дорожке» [Н. Н. Моршен. Гроза: «Ты проснулся в полночь. За окном...» (1959), НКРЯ].

Знаменитое стихотворение Тютчева «Умом Россию не понять...» отзывается в тексте М. Волина: «О Россия, мне твоих созвучий / Не дано веками разгадать. / Их не мог постичь суровый Тютчев...» [М. Волин. Россия: «Зашумели ветры, загудели...» (1987), НКРЯ].

Свою тоску по собеседнику, который мог бы выслушать «темный бред души», Б. Рыжий выразил опять же с помощью скрытой цитаты из Тютчева, мучительно отвергая его призыв к молчанию: «Хочется поболтать / с кем-нибудь, но серьезно, /

38 | что-нибудь рассказать / путано, тихо, слезно. / Тютчев, нет сил молчать» [Б. Б. Рыжий. «Хочется позвонить...» (11.1995), НКРЯ].

Русские лирики часто использовали и прямые цитаты из Тютчева: «Тютчев был должен сказать: «Мысль изреченная — ложь!» [В. Я. Брюсов. Должен был...: «Должен был Герострат сжечь храм Артемиды в Эфесе...» (04.04.1915), НКРЯ]; «Ты помнишь, жаловался Тютчев: / “Мысль изреченная есть ложь”» [И. Г. Эренбург. «Ты помнишь, жаловался Тютчев...» (1957), НКРЯ]; «Моложе все и лучше, / Бегут во все концы, / Как называет Тютчев, “Младой весны гонцы”» [М. А. Кузмин. «Как станут дни длиннее...» (01.04.1935), НКРЯ]; «А о пустом минувшем не грустя, / промольву, по боку пустив дорогу, / как скажет Тютчев века три спустя: / день пережит, и слава Богу» [С. В. Петров. Монтень: «Я усумняюсь. Данные созданья полусна...» (1940), НКРЯ]; «Над кипарисом в сонном парке / Взмахнет крылами Азраил — / И Тютчев пишет без помарки: “Оратор римский говорил”» [Г. В. Иванов. «А что такое вдохновенье?...» (1958), НКРЯ]; «И Тютчев говорит впервые: / Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые» [М. С. Петровых. «День изо дня и год из года...» (1962), НКРЯ]. В представленных примерах использованы дословные или трансформированные цитаты из стихотворений Тютчева «Silentium!», «Вешние воды», «Не рассуждай, не хлопочи!...», «Цицерон». Тютчевская лирика настолько афористична, что многие его строки не только превратились в крылатые выражения, но и стали восприниматься как своеобразные вехи, которыми русская поэзия отмечает свой путь.

Литература

1. «Без него нельзя жить»: современники и последователи о творчестве Ф. И. Тютчева (часть девятая) [Электронный ресурс]. — URL: <https://turgenevmus.ru/bez-nego-nelzya-zhit-sovremenniki-i-posledovateli-o-tvorchestve-f-i-tjutcheva-chast-devyatyaya/> (дата обращения: 10.05.2024).
2. Недошивин В. Федор Тютчев. Я встретил вас... // Родина. 19 августа 2022 года. № 8 (882) [Электронный ресурс]. — URL: <https://rodina-history.ru/2022/08/19/fedor-tjutchev-ia-vstretil-vas.html> (дата обращения: 10.05.2024).
3. «Он никого не осуждал, принимая человечество таковым, каково оно есть...» [Электронный ресурс]. — URL: <https://muranovo-museum.ru/fr/component/k2/item/624-on-nikogda-nikogo-ne-osuzhdal-prinimaya-chelovechestvo-takim-kakovo-ono-est> (дата обращения: 10.05.2024).
4. Харламов А. Зодчие слова [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.sobranie.org/archives/8/9.shtml> (дата обращения: 10.05.2024).

V. I. Abramova

THE IMAGE OF TYUTCHEV IN RUSSIAN LYRICS OF THE 19TH–21ST CENTURIES

Abstract: the article presents a corpus study of the reception of the image and creativity of F. I. Tyutchev in Russian lyrics. The poet appears in the poems of Russian poets of the 19th–21st centuries as a sage, prophet, elder. It is perceived as a kind of standard against which poets of subsequent generations are compared.

Keywords: Tyutchev, image, lyrics, old man, plaid, quote.

Тема любви и взаимоотношений в произведениях Ф. И. Тютчева

Аннотация: в статье анализируется любовная лирика Федора Тютчева с целью установления особенностей жизни русских женщин в контексте их взаимоотношений со своими возлюбленными. Посредством поэзии Тютчев стремился познать женские чувства во всей их сложности и на всех уровнях: в первую очередь социальном, психологическом. Образ возлюбленной, описанный поэтом, создает ощущение неизбежности трагического финала существования женщины, отдавшей страстной любви.

Ключевые слова: Тютчев, лирика, любовь, женщина, поэзия.

Тютчев отождествляет страстную любовь с неизбежной смертью, а человека, являющегося объектом страстной любви, с убийцей. Для наглядности самобытности тютчевской любовной лирики сравним ее с лирикой другого замечательного поэта Николая Некрасова, показав, между прочим, и их взаимное поэтическое влияние на творчество друг друга. С одной стороны, отмечу схожие взгляды двух русских классиков на трагизм женского существования, а также отличительные черты. Например, в поэзии Тютчева женщина, как изначально более слабое существо, обречена страдать в ситуации страстной любви, в то время как в поэзии Некрасова мужчина и женщина могут выступать в качестве равноправных партнеров, взаимно вызывая причиняя страдания друг другу и незначительность повседневных забот, занимающих человека.

В любовной лирике Федора Тютчева наиболее четко обрисовался характер лирического героя. Это оставило глубокий след в жизни и творчестве поэта. Благодаря своим отношениям с Еленой Денисьевой, подругой его дочерью по Смольному институту, он познакомился в 1850 году. Знакомство переросло в длительные отношения, которые продолжались вплоть до смерти возлюбленной поэта 1864 году.

Для Денисьевой этот роман был связан с тяжелыми переживаниями: разрывом отношений с семьей и друзьями (по крайней мере, в первые годы действия романа). От их союза родилось трое детей: Елена, Федор и Николай. Тютчев официально признал отпрыска от союза с Денисьевой, и у детей была фамилия отца. В то же время поэт не порывал связей с официальной семьей. Согласно биографам, его вторая жена, Эрнестина, никогда не упоминала о другой женщине в жизни Тютчева [2].

Судя по содержанию писем, Тютчев чувствовал себя виноватым перед женой, ценил ее снисходительность и неоднократно подчеркивал, что только она способна была его понять. Возможно, Эрнестина, которую связывали любовные отношения с поэтом, еще при жизни его первой жены Элеоноры, как никто другой могла понять, что в сердце Тютчева могли сосуществовать две любви. Знакомство с Денисьевой привело к созданию ряда любовных стихотворений. Поэт не связывал их как один формальный цикл, однако некоторые исследователи (К. Пигарев и Н. Берковский), заметив

тематическое единство этих произведений, назвали эти стихотворения «Денисьевским циклом». Обычно сюда входят работы, созданные между 1851 и 1869 годами. Этот цикл достаточно последователен, чтобы говорить о нем, как о некоей тематической целостности, в которой можно увидеть композиционную и структурную многогранность.

Как жанровое образование, «Денисьевский цикл» характеризуется следующим комплексом идейно-художественных особенностей: концептуальностью; сюжетно-тематическим единством; внутренней логикой в построении цикла, определяемой логикой развития лирического опыта, художественной концепцией цикла; внутренними, контекстуальными связями, порождающими те дополнительные смыслы, которые по отдельности не выражены в стихотворениях-компонентах цикла; единым характером персонажей, общими отношениями между ними; единством конфликта; стилистическим и языковым своеобразием; единством биографической основы.

«Денисьевский цикл» отличается от более ранней любовной лирики тем, что все внимание поэта здесь направлено на существование русской женщины, ее психологически сложному положению в семье и в обществе. Это выглядит как бы очерком психологического романа, в котором слышен голос героини. Образ возлюбленной, ее чувства и переживания развиваются в направлении драматических предчувствий и катастрофического решения. Возникает ощущение неизбежности трагического финала. Таким образом, мы можем предположить, что в «Денисьевском цикле» Тютчев отождествляет страстную любовь с неизбежной смертью, а человек, являющийся объектом страстной любви, идентичен убийце [2].

Полное подчинение собственной воли объекту своей страсти приводит человека к экзистенциальному отчаянию, которое, в свою очередь, «означает потерю собственной личности». Аналогичное предположение можно сделать и относительно любовной лирики другого русского поэта — Николая Некрасова. Хотя, отмечая схожие концепции в работах обоих авторов, можно заметить некоторые существенные различия в стихотворениях двух русских классиков.

Цикл, посвященный Денисьевой, критики часто сравнивают с «панаевским» циклом любовной лирики Некрасова. Общие элементы творчества Некрасова и Тютчева можно увидеть на примере двух произведений, которые, на наш взгляд, занимают главное место в обоих циклах: стихотворении Некрасова «Тяжелый крест выпал на ее долю» (1855) и стихотворении Тютчева «Не говори: он любит меня, как прежде» (1851 или 1852). Именно в этом стихотворении фигура женщины выходит на первый план [3].

Это она говорит: «Не говори: он любит меня, как прежде, / Он ценит меня, как прежде... / О нет! Он бесчеловечно разрушает — мою жизнь, хотя я вижу, что нож в его руке дрожит. / Иногда в гневе, иногда в слезах, тоскуя, негодуя, / Увлекаясь, с болью в душе, / я страдаю, я не живу... благодаря им, только благодаря им я / Но эта жизнь! О, как это горько! / Он отмеряет мне воздух так тщательно и экономно... / Они так не измеряют свирепого врага... / О, я все еще дышу болезненно и тяжело, / Я могу дышать, но я больше не могу жить» [1].

В стихотворении Некрасова, написанном чуть позже, говорилось: «Тяжкий крест выпал на ее долю: Страдай, молчи, притворяйся и не плачь; / Кому и страсть, и молодость, и волю — / Она отдала все — он стал ее палачом! / Она уже давно ни с кем не встречалась; / Она подавлена, робка и печальна, / Она должна безропотно

выслушивать безумные, саркастические речи: / Не говори, что молодость погубила / Тебя, тебя мучает моя ревность; / Не говори!.. моя могила близко, / А ты — свежий весенний цветок!.. / <...> / Ужасные, убийственные звуки! / Как статуя прекрасна и бледна, / Она молчит, ломая руки... / И что она могла ему сказать?..» [1].

Оба стихотворения объединяет определенная буквальность фраз: «Не говори, что молодость сгубила» — у Некрасова и «Не говори: он любит меня, как прежде» — у Тютчева. Сходно восприятие любви как смерти, а возлюбленного — как убийцы: «он стал ее палачом» — у Некрасова и «Хотя, я вижу, нож в его руке дрожит» [1] — у Тютчева. Возвышенность атмосферы творчества Некрасова создает мотив пересекать. Для обоих стихотворений общей темой является страдание, что также указывает на пограничность ситуации, в которой находится женщина.

После этого повседневные заботы, страсти и горести раскрывают свою незначительность. Некрасов изображает в «Тютчеве» возвышенный и трагический женский портрет. В свою очередь, Тютчев, по подобию Некрасова, в «Денисьевском цикле» конкретизирует свой образ, привносит в него прозаизм повседневной жизни: «Она сидела на полу / И перебирала стопку писем» [2].

Конкретизация, яркое ощущение существования другого человека как личности страдающей, впервые появляется в такой явной форме у Тютчева. «Денисьевский цикл». Думается, что в случае обоих поэтов мы имеем дело с отношением к страданию, характерным для менталитета русского народа, как к онтологической и личностно-творческой категории. Страдания, связанные с трагическими любовными переживаниями, формируют характеры персонажей.

В стихотворении Некрасова «В неведомой глуши, в полудикой деревне» (1846) есть такие слова: «Но у меня избыток слез и жгучего страдания / Приятнее мертвой пустоты...» [1]. Стихотворение Тютчева «Есть и в моем страдании застой» (1865) представляет собой существование, находящееся в ступоре мученика. Здесь снова возникает тема страдания, которое должно спасти героя от духовной смерти. Лирический субъект жаждет жгучих мук: «О Господи, даруй жгучие муки страдание / И развей мертвенность моей души» [1].

Тема любви вызывает интерес у другого человека. Сосредоточение внимания на «я» другого человека объединяет поэтов, но между ними есть и очевидные различия. В поэзии Тютчева «я» другого человека на самом деле появляется очень редко, прежде всего в цикле, посвященном Денисьевой [2].

Героиня не представляет собой обобщенный портрет многих женщин, как в стихотворении «Русская женщина», а является самобытной, отдельной личностью. В свою очередь, в поэзии Некрасова можно увидеть обобщение человеческих судеб, что также заметно на примере цикла, посвященного Панаевой.

Влюбленные Тютчева остаются наедине, что в конечном итоге приводит к «дуэли сердец». В «Денисьевском цикле» Тютчева читатель может заметить, что позиции персонажей различны, любовные отношения напоминают отношения жертвы и палача, виновного и невинного. Однако тот, кто причиняет боль, признает свою вину, страдает от нее, что, однако, не меняет положения дел. Герои Некрасова, напротив, равны. Женщина и мужчина причиняют друг другу боль, и оба страдают. В «Роковой дуэли» Тютчева тот самый с более нежным сердцем умирает. Некрасовская «дуэль» превращается в борьбу равных противников [2].

Василий Гиппиус пишет о сложности человеческих отношений, проявленной Тютчевым в любовном цикле: «В любовных стихах Тютчева метафизика затронута меньше всего. Глубочайшая диалектика человеческих переживаний, раскрытая в этих стихах, делает их, наряду с поэтической живописью 50-х годов, наиболее значимой частью наследия Тютчева.

Очевидно, однако, что проскальзывающие в них фаталистические мотивы чужды современному сознанию». Интерес Тютчева к темам природы и любви привела к тому, что его поэзия стала приближаться к направлению «чистого искусства». Поэтому возникает вопрос о взаимосвязи между творчеством Тютчева и Фета. Известно, что авторы знали друг друга лично и высоко ценили поэзию друг друга. Тютчев писал о Фете так: «Возлюбленный Великой Матерью, / Твой удел во сто крат завиднее — / Не раз под видимой оболочкой / Ты видел ее больше всех...». Фет, в свою очередь, видел в Тютчеве воплощение творческого духа [1].

В коротком стихотворении «О сборнике стихотворений Тютчева» (1883) он пишет: «Здесь дух могущественного владычества, / Здесь цвет утонченной жизни». Причин взаимной симпатии обоих поэтов было несколько, но самая важная, на наш взгляд, заключается в том, что в поэзии они раскрыли ту сферу человеческого существования, которая была отодвинута демократической поэзией на задний план: область переживаний и чувств, духовную составляющую человека.

Литература

1. Енина С. Ю. Философия любви в «Панаевском цикле» Н. А. Некрасова и «Денисьевском цикле» Ф. И. Тютчева // Интеллектуальный потенциал XXI века инновационной России: материалы IX Всероссийской научно-практической конференции обучающихся и студентов. — Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева (Орел), 2020. — С. 16–19.
2. Моляничева К. А. Особенности восприятия и изучения любовной лирики Ф. И. Тютчева в старших классах // Тенденции развития педагогики и психологии: сборник статей Международной научно-практической конференции. — Башкирский государственный университет (Уфа), 2014. — С. 55–59.
3. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Современный писатель, 1987. — 448 с.

V. A. El-Bejjani

THE THEME OF LOVE AND RELATIONSHIPS IN THE WORKS OF F. I. TYUTCHEV

Abstract: The article analyzes the love lyrics of Fyodor Tyutchev in order to establish the peculiarities of the life of Russian women in the context of their relationships with their lovers. Through poetry, Tyutchev sought to know women's feelings in all their complexity and at all levels: primarily social, psychological. The image of the beloved described by the poet creates a sense of the inevitability of the tragic finale of the existence of a woman who gave herself to passionate love.

Keywords: Tyutchev, lyrics, love, woman, poetry.

Воззрения на природу в натурфилософской лирике Ф. И. Тютчева

Аннотация: в творческой жизни русского поэта Ф. И. Тютчева стихотворения о природе занимают важное место. Поэзия Ф. И. Тютчева — это не просто изображение природных ландшафтов, но и чувства, мысли о природе. Используя в качестве аналитического корпуса оригинальные стихотворения, данная работа раскрывает взгляд поэта на природу, анализирует натурфилософские произведения, осмысливает точку зрения на взаимоотношения человека и природы, указывает на важность темы природы и раскрывает глубокий философский подтекст.

Ключевые слова: Тютчев, натурфилософская лирика, взгляд на природу.

Мировоззренческой основой взглядов Ф. И. Тютчева была натурфилософия, т. е. философия природы, понимаемая как целостная система общих законов науки о жизни [1]. Взгляд на природу является неотъемлемой частью мировоззрения и составляет общее понимание людьми природы, включая основные представления людей о природе, законы эволюции, их структуры и их отношения с природой. Взгляд на природу является основой для понимания человеком мира. По замечанию М. Н. Эпштейна, Ф. И. Тютчев — «самый натурфилософский из русских поэтов: примерно пять шестых его творческого наследия составляют стихи, посвященные природе» [2: 220]. Будучи наиболее тесно связанной с жизнью человека, природа присутствует везде, поэтому писатели всегда изображали ее в своих произведениях или писали о ней в целом. В России, например, такие поэты, как Пушкин, Лермонтов, Фет, Толстой и другие, написали много стихотворений о природе, а в древнем Китае было много известных поэтов, таких как Су Ши, Ван Вэй, Тао Юаньмин и другие древнекитайские поэты, которые описывали природу. Тютчев, поэт от природы, в своих работах при упоминании природы, с первого взгляда — это простое описание. Но внутри природного ландшафта скрывается глубокое поэтическое исследование и созерцание природы. Его размышления о природе, которые пронизывают все его работы, оригинальны и необычны. Взгляд Тютчева на природу сформировался в основном под влиянием древнегреческой и древнеримской философии. Оно сформировалось под влиянием Паскаля и Руссо, а также под влиянием немецкой культуры и литературы. Можно утверждать, что философия Шеллинга, немецкий романтизм и веймарская классика открыли Тютчеву свой уникальный взгляд на природу на основе этих идей. Его основной взгляд на природу заключался в том, что все изменяется Гармоничное развитие, возвращение к природе, покорность природе.

Как известный поэт с натурфилософскими взглядами, источником творчества Тютчева и темой его размышлений является природа. Всякий раз, когда он описывает природу, он придает ей определенный оттенок. Будь то весь окружающий мир или каждая маленькая единица природы, поэт наделяет жизнью все: горы, реки,

44 | озера, океаны, солнце, луну, звезды, времена года, день и ночь, флору и фауну, ветер, дождь, мороз и снег, изображающий природу как живое существо, дающий ей жизнь и душу, отражая совершенством и наводя на глубокие размышления. По Ф. Шеллингу, природа разумна и духовна, так как материя не может существовать без духа, а дух — без материи [3: 16].

Природные явления — это естественные события, которые происходят совершенно независимо от субъективной деятельности человека. Есть все виды природных явлений, которые происходят везде и всегда. Например, облачное или ясное небо, смена времен года, изменение климата, ветер и дождь, смена дня и ночи и так далее. Природные явления также являются важными темами в литературных произведениях писателей и поэтов.

Состояние бытия и законы природы, заключенные в природных явлениях, также являются предметом размышлений писателя. Тайны природы, жизни и души. В Древнем Китае поэты тоже уделяли пристальное внимание природным явлениям. Например, Ду Фу, поэт династии Тан, написал стихотворение «Две жёлтых иволг поют средь изумрудных ив, все выше белых цапель строй под синь небе сплывёт».

Тютчев написал большое количество стихотворений о природных явлениях, например, Тютчев в стихотворении «Осенний вечер» воспринимает жизнь в пейзажи осени. Поэт начинает с восхваления хрустальной картины:

Поздней осенью блестящие листья уже покраснели, мягко покачиваясь на ветвях, перешептываясь друг с другом.

Однако поздняя осень имеет не только красивую сторону.

У нее есть и другая сторона. Поздней осенью погода становится прохладной и туманной, все выглядит так мрачно, и дует холодный ветер, словно призывая бурю. Эти два аспекта осени — вечные законы биологических изменений в природе. Несмотря на мрачные картины повсюду, улыбайтесь всему на свете. «Кроткая улыбка» выражает непредвзятость поэта, и эта позитивная мысль поднимается на самый высокий уровень в конце стихотворения. Перед лицом природы мы должны всегда обращать внимание на ее изменения и сохранять позитивный настрой.

По словам Самочатовой, что особенно привлекает Тютчева, так это переходное состояние природной жизни в периоды расцвета и упадка [4]. День и ночь — явления природы, которые люди видят каждый день, и Тютчев в своем стихотворении «День и ночь» чувствует истинное присутствие вечности, гармонии и очарования природы в чередовании дня и ночи, показывая людям самую прекрасную природу. Днем все живое и люди не испытывают печали. Но ночью все погружается в бесконечную тьму, и людям становится страшно. День дарит людям бесконечную красоту, люди любят дневную жизнь, а день дружелюбен к людям. Ночью же так темно, что люди не видят направления и не могут найти то, что им нужно. Люди чувствуют себя беспомощными, печальными, боязливыми и напуганными, поэтому темнота создает барьер между ночью и человеком. Люди боятся ночи. Как бы ни был прекрасен день, он не может длиться вечно. Как бы ни была непопулярна ночь среди людей, в конце концов она заменит день. Смена дня и ночи — это естественный закон. Проходит день,

наступает ночь, а затем новый день и новая ночь. Никто не может изменить этот вечный цикл. Люди живут либо в ореоле дня, либо во тьме ночи. Перед лицом природы человек ничтожен.

Для Тютчева земля как мать, он писал в стихотворении «Нет, моего к тебе при- страсть». Это стихотворение о любви Тютчева к земле. Глубокие чувства к земле выражены непосредственно в начале стихотворения. Тютчев воспринимает землю как свою мать и сравнивает себя с сыном земли. Земля — это дом для всего жи- вого. Земля — источник пищи. Воспитательница всего человечества. Мать-земля заставляет поэта беззаботность и покой, поэтому Тютчев сравнивает землю со своей матерью, а все человечество называет детьми земли. Земля, с ее большим сердцем и терпимостью ко всему, заслуживает всеобщей любви, как мать.

Поэт любит природу, ту же любовь испытывает ко всем существам в природе, животным, растениям. Тютчев пришел к тому, что все изменилось и ощутил вечный закон природы. Тютчев всегда считал, что природа живая, движущаяся и развиваю- щаяся. Тютчев изображает образ птиц, например: «Лебедь»

Сила орла в стихотворении контрастирует со святой красотой лебедя. В природе существует множество видов жизни, будь то проворный орел или белый лебедь.

Орел и лебедь — разные особи, каждая со своей судьбой и своими природными особенностями.

Орел должен победить молнию в небе, он — воплощение силы.

Ему суждено летать высоко. Только следуя законам природы, эта картина будет гармоничной. Лебедь слабее орла. Он не приспособлен к бурной погоде, грому и молниям. Между сильными и слабыми поэт раскрывает красоту и силу природы ведь в ней сочетаются самые разные существа, каждое из которых имеет свои законы выживания, которым необходимо следовать. Поэтому, будучи частью природы, чело- век также должен следовать ей.

В общем, земля и все, что на ней существует; океаны, реки, ручьи, дождь, снег и другие виды воды; времена года, смена дня и ночи, погодные явления и другие природные феномены, разнообразие живых существ в природе. Эти четыре аспекта охватывают весь спектр философской поэзии Тютчева и позво- ляют более полно проанализировать его стихи о природе. Любовь и восхваление природы Тютчевым в полной мере отражены в его натурфилософских стихотво- рениях. Затем через природные явления он раскрывает изменения в природе. Он раскрывает философию изменения всего сущего, обнаруживает вечные законы природы и гармонию природы в противоположностях и противоречиях различ- ных природных вещей открывает сходство между человеком и природой, черпает вдохновение в природе. Он искал в природе душевный покой, утешение, комфорт и гармонию. Кроме того, он исследует правильные отношения между природой и сосуществованием людей. Сосуществование природы и человека. Между чело- веком и природой существует тесная взаимосвязь. Эти отношения определяют правильное отношение человека к природе. По словам китайских ученых, Тютчев, как гениальный и талантливый русский поэт XIX века, вписывал в свои картины природы собственные философские мысли, стремясь раскрыть внутреннюю дис- гармонию и беспорядок под внешней гармонией природы, чтобы исследовать тайны природы и жизни [5].

Литература

1. Кравченко Ю. П. Натурфилософия. Взаимоотношения человека и природы в период от эпохи античности до эпохи Возрождения [Электронный ресурс]. — URL: https://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=27690
2. Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. — Москва: Высшая школа, 1990. — 303 с.
3. Гулыга А. В. Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг. Соч. в 2 т. Т. 1. — Москва: Мысль, 1987. — 606 с.
4. Самочатова О. Я. Природа и человек в лирике Ф. И. Тютчева. В Россию можно только верить... Ф. И. Тютчев и его время: Сб. статей. — Тула, 1981. — С. 50.
5. 王立业. 俄罗斯文学名著赏析 (诗歌、戏剧篇) [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2015:35.

Zhang Xiaohui

*PhD student The Pushkin State Institute of the Russian Language
Moscow, Russia*

VIEWS ON NATURE IN F. I. TYUTCHEV'S NATURPHILOSOPHICAL LYRICS

Abstract: In the creative life of the Russian poet F. I. Tyutchev, nature poetry occupies an important place. F. I. Tyutchev's poems about nature are not just the image of natural landscapes, but also the poet's feelings and thoughts about nature. Using the original poems of F. I. Tyutchev as an analytical corpus, this paper reveals the poet's view of nature in his poems, analyzing natural philosophical poems of F. I. Tyutchev, comprehends the point of view and views of F. I. Tyutchev on nature, on the relationship between man and nature, indicates the importance of the theme of nature and deep philosophical implication of life in the poems of F. I. Tyutchev.

Keywords: Tyutchev; naturphilosophical lyrics; view of nature.

Мотив безмолвия в русской лирике XIX века: В. А. Жуковский, Ф. И. Тютчев, Я. П. Полонский

Аннотация: в статье систематически обобщается понятие безмолвия (или молчания) и анализируется его значение с трех точек зрения: религии, философии и лингвистики. На этой основе рассматриваются философский смысл и литературные сюжеты о безмолвии на примерах лирических стихотворений В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, Я. П. Полонского, в которых данный мотив является основным. Наконец, делается вывод о том, что безмолвие как эстетический принцип и поэтический язык романтизма поддерживает красоту и спокойствие внутреннего мира и отрицает жестокость внешнего. Безмолвие — лучший способ выразить невыразимые эмоции. Это не значит, что у человека нет общения и мыслей. Мысли, выраженные в безмолвии, богаче и совершеннее слов.

Ключевые слова: безмолвие, романтизм, В. А. Жуковский, Ф. И. Тютчев, Я. П. Полонский.

Безмолвие как категория, в которой описывается беззвучное состояние. оно используется для показания того, что люди не разговаривают, или природа находится в спокойном состоянии. В природе если нет деятельности животных, нет щебета птиц, нет сильного ветра, нет раскатов грома, тогда появится безмолвие, то есть тишина. Слова — это самый простой и непосредственный способ общения, из которого можно получить информации и соответственную эмоцию. И безмолвие можем рассматривать как разорванная цепь в обмене информацией. Его также можно рассматривать как другой более глубокий способ общения, потому что безмолвие не означает, что человек потерял способность передавать или получать информацию. Напротив, безмолвие может выразить больше информации и эмоций, чем невозможно выразить словами. Безмолвие в этой ситуации можем охарактеризовать как молчание.

В наше время речевая деятельность человека, языковое сознание, познавательные способности, а также вербальная и невербальная коммуникации стали предметом изучения в антропоцентрической и когнитивно-дискурсивной научных парадигмах. В тоже время феномен безмолвия уже стал предметом исследования в лингвистике и литературоведении, психологии и аналитической философии, культурологии и исследовании религий. В лингвистике и психологии коммуникативное молчание является знаком стоящего за ним содержания, которое адекватно понимается только в диалоге. И в разделе философии молчание является символом «НИЧТО», «ПРЕДБЫТИЯ» [1: 78]. А религиозный дискурс по-своему использует молчание. Религиозное безмолвие — это особое состояние духа, отрешившегося от земного начала для того, чтобы услышать голос Истины и, трудно пережив в себе человека несовершенного, отказаться от этого тягостного несовершенства. Безмолвие также является важным компонентом русской литературы. Литературное безмолвие обозначает отсутствие шума повседневной жизни, что не означает полного беззвучия:

48 | исчезновение шума помогает услышать едва уловимое дыхание природы, например, в пейзажах И. Тургенева [1: 80].

Безмолвие как один из важнейших мотивов в русской лирике XIX века. Он получил выражение в творчестве В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Я. П. Полонского и т. д. Возникновение мотив безмолвия тесно связано с развитием русского романтизма в XIX веке. Для романтиков безмолвие было важно, потому что ориентацией романтиков стало Средневековье, а также некоторые идеи христианства о внутреннем мире человека. В искусстве романтизма центральное место занимает именно духовная жизнь человека. Таким образом, романтический мир — это мир духовный, это внутренний мир героя. Романтики уделяли больше внимание на двойственному антагонизму между реальностью и мечтой, и они сосредоточились на духовном и психологическом состоянии лирического героя. А безмолвие, как способ общения между лирическим героем и душой (также известный как монолог), является наиболее распространенным мотивом в философских лириках.

Как основоположник романтизма, Жуковский впервые в своем стихотворении «Невыразимое» выразил два набора противоположных философских отношений: противопоставление внутренней и внешней природы, противопоставление молчания и слова. Стихотворение «Невыразимое» начинается с вопросительного предложения.

Что наш язык земной пред дивно природой?
 С какой небрежною и легкою свободой
 Она рассыпала повсюду красоту
 И разнovidное с единством согласила!
 Но где, какая кисть ее изобразила?
 Едва-едва одну ее черту
 С усилием поймать удастся вдохновенью
 Но льзя ли в мертвое живое передать?
 Кто мог создание в словах пересоздать?
 Невыразимое подвластно ль выраженью? [6: 70–71]

В этой части лирический герой в глубине души спрашивает то, что наша природа так прекрасна, кто может в полной мере словами передать красоту природы? В этом монологе лирического героя видим, что он чрезвычайно восхваляет красоту природы, так как природа может принести в наш мир гармонию и красоту, но в то же время лирический герой сомневается в том, что может ли мертвыми словами изобразить живую природу, так что поэт представляет концепцию о противопоставлении молчания и слова.

В остальных частях стихотворения развертывается и конкретизируется оппозиция внутренней и внешней природы. Для выражения «блестящей красоты» последней нетрудно найти слова. Но лирический герой видит скрытую и в то же время слитую с ней природу внутреннюю, невидимую очам, но внемлемую душою, пробуждающую в человеке воспоминание о прошлом. Она тождественна двум аспектам человечности — памяти и метафизическому.

В. А. Жуковский первый из русских поэтов-романтиков обозначает две серьезные философские проблемы соотношения внешней и внутренней (метафизической) природы и об адекватности словесного выражения последней. Так что поэт

утверждает новый — романтический принцип. Иррациональная основа человеческой сущности — «святые таинства» — подвластна лишь языку молчания [2: 45]. Искусство (язык, слово) утрачивает могущество, «обессиленно безмолвствует» перед «невыразимым».

После В. А. Жуковского мотив молчания продолжается в стихотворении «Silentium!» (Силентиум, Молчание) Ф. И. Тютчева. Лирический герой зовет к молчанию, к жизни во внутреннем мире, полном «таинственно-волшебных дум». При этом активно используются риторические приемы, аргументирующие призыв и побуждающие человека следовать ему. С помощью глагола повелительного наклонения «молчи», рефреном проходящего через стихотворение, первая строфа искусно заключена в кольцевую композицию:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи. [4: 139]

В этих строках можем видеть то, что для романтиков сердце — олицетворение самого сокровенного: «Святые таинства, лишь сердце знает вас...» (В. А. Жуковский) и «Как сердцу высказать себя? (Ф. И. Тютчев), средоточие, рационально непостижимое зерно человеческой природы, невыразимое обычным языком. И в этой ситуации молчание является лучшим способом выразить свое сердце. Так что появилась неизбежная и непреодолимая оппозиция молчания и изреченной мысли. Лирический герой утверждает, что «мысль изреченная» непременно «есть ложь», поскольку мысль уже не является тем, чем она была до момента выражения.

Кроме этого, Ф. И. Тютчев в стихотворении «Silentium!» представил важное философское понятие — молчание, оно представляет основу существования для души и мысли. Это та экзистенциальная категория, без которой невозможна подлинная жизнь. Вследствие ее принципиальной важности для лирического героя мотив молчания получает предельное романтическое воплощение: происходит абсолютное обобщение мотива, его генерализация — превращение в основную тему.

Мотив разговора поэта с собственной душой вновь получается в стихотворении Ф. И. Тютчева «Душа моя, Элизиум теней». Это стихотворение является гимном внутреннему миру и почти анафема внешнему. Чтобы противостоять буйности и горе, лирический герой наслаждается молчанием и красотой в душе. Молчание души исключает бесчувственных людей из печали и боли. Противопоставление человека, души, вечности — толпе, суете, тленной жизни — основная тема между поэтом и душой. Каждая строфа начинается с рефрена и обращения. Эпитеты: безмолвных, буйной, бесчувственной. Стих полон отрицаниями, и заканчивается вопросом и многоточием.

Душа моя — Элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.

Душа моя, Элизиум теней,
 Что общего меж жизнью и тобою!
 Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
 И сей бесчувственной толпою? [5: 142]

Душа отрицает себя как часть этого мира («не причастных»), отделяется от него и одновременно посредством отрицания аннулируются мыслительные и чувственные категории мира (помыслы, радость, горе). Способ сохранить элизиум в своей душе — это молчание. Молчание — это и отречение души от внешнего мира, и упразднение его сущностных свойств: «внешний» мир теряет свои онтологические ресурсы и фактически перестает быть миром в полном смысле слова. В противоположность «внешнему», внутренний мир абсолютно укореняется в бытии. Он организован как пространственно-временное целое, концентрирует в себе идеи единства, постоянства, гармонии и красоты. Совершенный мир, найденный в собственной душе, полностью воплощает романтические представления об идеале, конечной цели человеческого существования.

Подобно Тютчеву, Я. П. Полонский противопоставляет внешнему миру и преследует идеалы внутреннего мира. В стихотворении «На закате» Полонский показывает свое отрицание внешнего мира через диалог с природой:

К морю тропинка в кустах чуть видна,
 К морю схожу я, и —
 Здравствуй, волна!
 Мне, охлажденному жизнью и светом,
 Дай хоть тебя встретить теплым приветом! [7: 248–249]

Отличаясь от Жуковского «невыразимого» и Тютчевского молчания, в этом стихотворении Полонский восхваляет природу и с энтузиазмом беседовал с природой, но он в душе с отчаянием пришел на море, страстно желая, чтобы волны принесли надежду, но в конце концов надежда была разбита. Исчезав надежда, внешний мир приводит поэта в отчаяние, только молчание может сохранить надежду в душе поэта, так что молчание Полонского даже было более отчаянным и глубоким, чем Тютчевского молчание. Несмотря на это, поэт все-таки ждет «новые волны», и его сердце все еще было полно «бесконечною жаждой».

В стихотворении «На закате» поэт выразил мучительные размышления о жизни и смерти, и звучал мотивы тоски и безысходности. Проанализировав тему этого стихотворения. Можем видеть, что в этом стихотворении изобразится метафорическая модель мира, соединяющего жестокость с ранимостью, утрату мига и обретение вечности. И молчание является лучшим способом для защиты этого идеального мира.

Мотив молчания в рассмотренных стихотворениях реализуется по-разному: как эстетический принцип и поэтический язык романтиков, молчание поддерживает красоту и спокойствие во внутреннем мире и отрицает жестокость внешнего мира. Молчание — символический образ метафизического мира. Как тема диалектического единства слова и молчания. Можем словами описать красоту природы внешнего мира, но не можем полностью выразить внутренние эмоции и смысл. Только молчание. Молчание — лучший способ показать невыразимое эмоции. Молчание не означает без общения и мыслей у человека. Мысли, выраженные в молчании, богаче и совершеннее, чем слова.

Литература

1. Мухаметов Д. Б. Молчание как компонент русской культуры // Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского — 2012. — No.5(3). — С. 77–82.
2. Дмитриева Е. В. Мотив молчания в русской поэзии // Современные гуманитарные исследования. — 2010. — № 4 (35). — С. 44–50.
3. Ольховая А. С. Мотив молчания в «ночных» стихотворениях Ф. И. Тютчева // Литература и искусство. — 2020. № 1.
4. Тютчев Ф. И. Стихотворения. — Хабаровск: Кн. изд., 1982. — С. 139–140.
5. Тютчев Ф. И. Стихотворения 1830-х годов. — М.: Классика, 2002. — Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. — С. 142.
6. Жуковский В. А. Невыразимое. Сказки, стихотворения и баллады. — М.: Астрель: АСТ, 2005. — С. 70–71.
7. Полонский Я. П. Полное собрание стихотворений. — СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1896. — Т. 2. — С. 248–249.
8. Миллионщикова Т. М. Я. П. Полонский: творчество, судьба, эпоха. — Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2015. — С. 356.

Canyon Wenfeng**THE MOTIF OF SILENCE IN RUSSIAN LYRICS OF THE 19TH century:****V. A. ZHUKOVSKY, F. I. TYUTCHEV, J. P. POLONSKY**

Abstract: The article systematically summarizes the concept of silence and analyzes the meaning of silence from three points of view: religion, philosophy and linguistics. On this basis, the philosophical meaning and literary expressions about silence are analyzed based on the material of lyrical poems: V. A. Zhukovsky, F. I. Tyutchev, Ya. P. Polonsky, in which the motif of silence is the main material. Finally, the conclusion of the article is that silence, as an aesthetic principle and the poetic language of Romanticism, supports the beauty and tranquility of the inner world and denies the cruelty of the outer. Silence is the best way to express unspeakable emotions. This does not mean that a person does not have communication and thoughts. Thoughts expressed in silence are richer and more perfect than words.

Keywords: silence, romanticism, V. A. Zhukovsky, F. I. Tyutchev, Ya. P. Polonsky.

Мотивы Родины в лирике Ф. И. Тютчева

Аннотация: в данной статье автор, размышляя над стихами великого русского поэта Ф. И. Тютчева, посвященными теме Родины, обращает внимание на их глубокий религиозный смысл. Для поэта понятия «Православие» и «Родина» — неразделимы.

Ключевые слова: Бог, Библия, Родина, Отечество, поэт, русский, народ.

Тютчев один из тех русских поэтов, который оставил в своих лирических произведениях яркие картины родного Отечества. В его любви к русской земле и русскому народу определенную роль сыграла граница. Жизнь на чужбине помогает поэту осознать всю тяжесть разлуки с Отчизной. Там в далеком Мюнхене рождается немало стихотворений, среди которых появляются стихи о Родине. Например, стихотворение «С поляны коршун поднялся...» состоит всего из двух катренов. На первый взгляд стихотворение представляет лишь иронию лирического героя над самим собой. Но более внимательное прочтение стихотворения открывает нам мир тютчевской печали по родным местам. А главное в нем заложена очень глубокая библейско-богословская тема о сотворении человека, его пребывании в райском состоянии, о котором нам рассказывает Библия, огромное наследие святых отцов и учителей Церкви. Стихотворение поднимает тему трагедии грехопадения Адама и Евы, лишения райской жизни; пришествие в мир Спасителя-Христа Бога.

Тютчев родился в селе Овстуг Орловской области. Неверно было бы думать, что поэт имел пренебрежительное отношение к русской глубинке, как к темному захолустью. Достаточно вспомнить одного только Сергея Ивановича Мальцева (1810–1894 гг.), который был основоположником машиностроения на Брянщине. На его заводах были изготовлены первые в России рельсы, пароходы, винтовые двигатели. Мальцев был представитель одной из виднейших купеческих семей подобно семьям Строгоновых и Демидовых [1: 33]. Поэтому Федор Иванович глубоко чтит и сам русский народ, и людей, живущих в глубинке. Так в 1857 году в письме к жене от 13 мая поэт писал о народных толпах, пешком стекающихся в Троице-Сергиеву лавру изо всех уголков необъятной России: «Да, если существует еще Россия, то она там, и только там» [1: 427].

Перед войной 1812 года семья Тютчевых жила на улице Маросейке, считай в центре Москвы. А в начале войны, как беженцы вынуждены были уехать из города и перебраться в Ярославль. По прошествии многих лет Тютчев воссоздает свои впечатления того времени. В стихотворении «Неман» (1853 г.) поэт вспоминает вторжение Наполеона в Россию. В этом поэтическом произведении, наполненном трагическим восхищением французской армией, воскресают отроческие переживания поэта.

<...>

Победно шли его полки,
 Знамена весело шумели,

На солнце искрились штыки,
Мосты под пушками гремели...
<...>

[2: 81]

Можно предположить, что путь из Москвы в Ярославль помог поэту еще лучше познакомиться и полюбить русский народ. Но при этом необходимо заметить, что любовь Тютчева не была слепой. Он не закрывал глаза на большие стороны современной ему действительности, не идеализировал толпу «непробужденного народа».

Над этой темною толпой
Непробужденного народа
Взойдешь ли ты когда, Свобода,
Блеснет ли луч твой золотой?..
<...>

Растленье душ и пустота,
Что гложет ум и сердце ноет, —
Кто их излечит, кто прикроет?..
Ты риза чистая Христа...

[2: 88]

Тема христианства прямо или косвенно прочитывается во многих стихах Ф. И. Тютчева. В приведенном выше стихотворении мы видим, как лирический герой созерцает трагедию русского народа, его темноту, «Растленье душ и пустота / Что гложет ум и сердце ноет...». Вот оно дно существования русской глубинки. Тютчев, как человек принадлежащий к высшему обществу, мог бы отречься от этого презренного мира, и жить жизнью цивилизованного света Петербурга и Москвы, напустив на себя важность проблем далекого Мюнхена. Нет... Поэт и дипломат Федор Иванович Тютчев, даже за границей всегда любил и помнил Россию, русский народ с его убогими селеньями. Именно там вдалеке от столицы в селе Овстуге Орловской губернии после смерти Елены Денисьевой поэт находит утешение и вдохновение жить дальше.

Стихотворение «Над этой темною толпой...» как нельзя лучше показывает религиозный взгляд Тютчева на трагедию России. Наверное, именно это отличает русский христианский мир от всего остального — на все происходящее смотреть через Евангельскую проповедь Христа. Осознавая Христа-Спасителя Богом живым, Который ходатайствует за нас, став Человеком, пребывающий в полноте общения с Богом Отцом и Богом Духом Святым. «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную (Ин 3;16)» [3: 1130].

Эта же тема бедного народа и особой любви к нему Сына Божьего мы встречаем в стихотворении «Эти бедные селенья...», основывая свои мысли на Новом Завете, на православном догматическом богословии, на писаниях святых отцов и учителей Церкви мы все более и более будем познавать глубинный смысл этого произведения.

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

[2: 85]

Поэт с негодованием относился к заносчивой городской знати, живущей своими интересами, с презрением относящейся к русскому крестьянину. Так И. С. Аксаков, первый биограф Ф. И. Тютчева, пишет: «Ничто не раздражало его в такой мере, как скудость национального понимания в высших сферах, правительственных и общественных, как высокомерное, невежественное пренебрежение к правам и интересам русской народности» [4: 227].

<...>

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

<...>

[2: 85]

Особое качество русского народа — это смирение. Светское же общество как Петербурга, так и Москвы, которое только мнит себя цивилизованным, Тютчев в письме к Эрнесте Федоровне называл «накипью, в которой жизнь народная, жизнь историческая еще не проснулась» [4: 224]. А раз народная жизнь еще не проснулась, значит высший свет остается оторванным от своих истинных корней — веры Православной. Отсюда и беда. Поэт никогда не разделял понятия Родины и Православия. В его сознании они были нераздельно связаны. В последнем катрене стихотворения лирический герой повествует, как через тяжелую судьбу русского народа Христос Бог посещает его особым благословением, освящая Собой всю землю родного Отечества. Что может быть для русской души более отрадное присутствие всепрощающей любви Божией! Присутствие Того, Кто Сам стал человеком и принес Себя в жертву за всех людей и в третий день воскрес из мертвых.

<...>

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

[2: 85]

Такие строки может написать только тот поэт, чья жизнь и чье сознание неразрывно связано с живой Православной верой.

В стихах посвященные Родине Тютчев прямо или косвенно подчеркивает особую религиозность русского народа и любовь к нему Бога. В лирических произведениях и письмах ни раз указывал на особый путь развития России, на особый смысл ее существования.

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

[2: 110]

Литература

1. Кожин В. В. Пророк в своем Отечестве Федор Тютчев. — М.: Эксмо, 2002. — 510 с.
2. Тютчев Ф. И. Стихотворения. — М.: АСТ, 2002. — 479 с.
3. Библия. — М.: Российское Библейское Общество, 2007. — 1376 с.
4. Петров А. Личность и судьба Федора Тютчева. — М.: Культура, 1992. — 336 с.

РОССИЯ — ЗАПАД — ВОСТОК: ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

А. В. Шаравин

*доктор филологических наук,
доцент Брянского государственного университета
им. академика И. Г. Петровского
Брянск, Россия
ekllier@yandex.ru*

И. Л. Старцева

*кандидат педагогических наук,
доцент Брянского государственного университета
им. академика И. Г. Петровского
Брянск, Россия
ekllier@yandex.ru*

Я. О. Резаков

*кандидат филологических наук,
независимый исследователь
Щёлково, Россия
ric.darko@mail.ru*

Частотность отсылок к Ж. де Местру в творчестве Ф. И. Тютчева в контексте репутации савойского мыслителя

Аннотация: исследователи отмечают многочисленные пересечения между творчеством Ж. де Местра и наследием Ф. И. Тютчева. Однако имя савойского мыслителя редко встречается в текстах русского поэта. Это прежде всего обусловлено репутацией Ж. де Местра: защита им крепостного права, видение будущего России через католичество.

Ключевые слова: репутация писателя, реминисценции, рецепция, Ф. И. Тютчев, Ж. де Местр.

К проблеме рецепции трудов Ж. де Местра Ф. И. Тютчевым исследователи обращались прежде всего, чтобы «проследить традиции политико-философской мысли де Местра в политическом мировоззрении» русского поэта-философа [6: 6]. Материалом для сопоставления послужили тютчевские трактаты «Россия и Революция», «Римский вопрос», ряд писем. Между тем вопрос о воздействии Ж. де Местра на художественный мир поэта практически не стал предметом рассмотрения. Еще в 1986 году В. А. Мильчина, отметив местровский интертекст в творчестве, в том числе и лирике, Ф. И. Тютчева, резюмировала: «Однако

до сих пор речь шла в основном об общем интересе Тютчева к идеям французского мыслителя; вопрос о цитатах и реминисценциях из Местра в лирике Тютчева не ставился. Между тем для ряда стихотворений можно указать довольно точные соответствия в известных книгах Местра «Санкт-петербургские вечера» и «О папе», а также в его «Письмах» [1: 338]. Одними из первых ретрансляцию местровских концепций в лирике Ф. И. Тютчева проанализировал М. Степанов в стихотворении поэта «14-е декабря 1825 («Вас развратило Самовластье...»)» (1826). Восстание декабристов, обозначенных метама «скудная кровь» и «мысль безрассудная», против «вечного полюса» холода идеи самодержавия «Тютчев понимал в основном по Местру: это — восстание “человеческого я” против законов природы и истории» [7: 617]. В. А. Мильчина отметила основания для такого сопоставления, в том числе и мнения современников, называвших Ф. И. Тютчева «православным Местром» [1: 338–339]. Речь в работе В. А. Мильчиной идет о высказывании И. С. Гагарина в письме А. Н. Бахметевой 1874 года, в котором он определяет роль Ф. И. Тютчева в петербургских салонах: «Если бы в Мюнхене мне сказали, что со временем Тютчев будет в петербургских салонах исполнять роль некоего православного графа де Местра, что он станет ревнителем восточной церкви, славянофилом и приверженцем русификации, я был бы необыкновенно поражен» [3: 45]. К. В. Пигарев называл тютчевскую концепцию всеединства славянства «системой де Местра наизнанку» [4: 127]. Похожую оценку теории православия Ф. И. Тютчева в 1850 году дал католический публицист П. С. Лоранси, назвавшей ее «блестящей противоположностью теориям христианского единства, изложенным г-ном де Местром» [8: т. 3, с. 356]. Французский публицист Е. Форкал, проанализировав статью «Папство и Римский вопрос» («Римский вопрос»), писал о Ф. И. Тютчеве как о «русском де Местре», являющемся, по его мнению, «и одновременно высокопоставленным чиновником, выражающим не личную точку зрения, а рискованные мнения официальной дипломатии России» [8: т. 3, с. 365]. В. А. Мильчина рассмотрела местровское воздействие на стихотворения «Mal'agia» (1830), «Смотри, как на речном просторе...» (1851), «Наш век» (1851), «На новый 1855 год» («Стоим мы слепо пред Судьбою...»), «Когда дряхлеющие силы...» (1866) Ф. И. Тютчева. Исследовательница отметила пересечение идей о зле, «разлитом» в земной жизни в стихотворении «Mal'agia» и «Санкт-петербургских вечерах» Ж. де Местра [1: 338–339]. Выделены совпадающие «упоминания воина и палача («сражений меч кровавый»), «секира палача»), повторяющийся мотив «божьих кар», и восприятие войны как своеобразного искупления целого народа, дающего ему право на дальнейшее возрождение» («На новый 1855 год» / «Санкт-Петербургские вечера») [1: 338–339]. Параллель «тело в потоке как символ свободы или несвободы человека» подчеркнута В. А. Мильчиной в стихотворении «Смотри, как на речном просторе...» и письме Жозефа де Местра графу д'Аваре от 24 июля 1807 года [1: 338–339]. В стихотворении «Наш век» исследовательница выделила схожую метафору — «истина» («вера») — «свет», «мотив невозможности захотеть» у Ф. И. Тютчева и «тему безволия современного человека, его неумения определить свои желания и направить их по верному пути» во второй беседе «Санкт-Петербургских вечеров» Ж. де Местра [1: 343–344]. Комментируя сохранившийся в бумагах поэта «перечень французских писателей XVI–XIX вв.», В. А. Мильчина делает вывод о воздействии

личности и творчества Ж. де Местра на Ф. И. Тютчева: «... что же касается упоминания Жозефа де Местра и Ламенне, то они, как нам представляется, свидетельствуют об особом внимании, которое уделял им Тютчев» [1: 347]. К. Пигарев, ссылаясь на письмо Э. Ф. Тютчевой к К. фон Пфеффелю от 18 мая 1881 года, отмечал: «Мы знаем и из других источников, что Тютчев восхищался де Местром и “постоянно” его цитировал» [5: 187]. Вышеупомянутые цитаты современников поэта, как и исследователей XX–XXI веков его творческого наследия, фиксируют огромное воздействие сочинений Ж. де Местра на лирику и трактаты Ф. И. Тютчева. Однако частота употребления имени Ж. де Местра на страницах тютчевских произведений совсем не соответствует отмеченному масштабу влияния. В полном собрании сочинений и писем Ф. И. Тютчева в 6-ти томах (2002–2004) в первом томе (стихотворения 1813–1849) упоминаний о Ж. де Местре нет. Во втором имя Ж. де Местра встречается в тексте, предшествующем стихотворению «Увы, что нашего незнания» (написано 1854, издано 1868): «Я терпеть не могу писать на авось, предрешать будущее... Но так как не совсем невозможно, что вы выехали из Овстуга девятого, как предполагали, и что завтра, послезавтра вы можете приехать в Москву, я не хочу, чтобы твоя надежда получить там известия от меня, была обманута. Вот почему я решаюсь адресовать тебе туда эти несколько строк, прося госпожу Судьбу (как говорил, кажется, граф де Местр) принять в соображение те причины, которые я только что изложил, и простить мне, что я беру на себя смелость предполагать, что вы благополучно прибыли в Москву...» [8: т. 2, с. 403]. В третьем томе (публицистические произведения) имя Ж. де Местра упомянуто в комментариях к «Записке» (2 раза), трактатам «Римский вопрос» (4 раза), «Россия и Запад» (5 раз), всего 11 раз. В опубликованном в четвертом томе письме к Эрн. Ф. Тютчевой от 29 июля / 10 августа 1847 года Ф. И. Тютчев пишет о «кресле старого графа де Местра», «размножившегося до бесконечности и движущегося во всех направлениях», — метонимическая гипербола, обозначающая «местное общество», состоящее «из всякого рода калек: разбитых параличом, хромым, безногих или вроде того» [8: т. 4, с. 423–424]. В комментариях к эпистолярному поясняется, что речь идет о «гр. К. де Местре, французском писателе, ученом, художнике-миниатюристе», который «в 1800 г. эмигрировал в Россию. Граф и его жена Софья Ивановна — петербургские знакомые Тютчевых» [8: т. 4, с. 423–424]. Ксавье де Местр — младший брат более известного Жозефа де Местра, его имя упоминается 5 раз в четвертом томе. А вот имя Ж. де Местра в письмах 1820–1849 годов, как и в комментариях к ним, не встречается. В пятом томе (эпистолярное наследие поэта 1850–1859) Местры упоминаются наиболее частотно — 18 раз. Ксавье де Местр — 9 раз (2 раза в письмах Ф. И. Тютчева, 5 раз в комментариях к тексту и 2 раза в кратком сообщении наиболее общих сведений [8: т. 5, с. 475]. София Ивановна Местр (урожденная Загряжская), графиня, жена К. де Местра в письмах поэта упомянута один раз. Также сообщаются краткие биографические сведения о ней [8: т. 5, с. 475]. Имя Ж. де Местра в пятом томе упоминается 7 раз. Шесть раз в комментариях к тексту. Из них три раза он характеризуется через отношения с младшим братом [8: т. 5, с. 376–377]. И еще два раза описывается воздействие идей Ж. де Местра на Ф. И. Тютчева (влияние на поэта идеи «о божественном происхождении монархической власти» и «тютчевские пророчества о великой вселенской империи» «как развитие теократических идеалов

де Местра») [8: т. 5, с. 377]. Также приводится цитата И. С. Гагарина о Тютчеве как «православном графе де Местре» [8: т. 5, с. 377]. Последнее упоминание Ж. де Местра в пятом томе краткие биографические сведения («французский публицист и религиозный философ») [8: т. 5, с. 475]. В шестом томе (письма 1860–1873 годов) имена Местров не встречаются. Судя по письмам и высказываниям современников, воздействие идей Ж. де Местра на Ф. И. Тютчева ослабело к концу 50-х годов — 1860 году. В лирике поэта мотивы, параллели, отмеченные В. А. Мильчиной, оказались сквозными, начиная с первых воплощений и завершая стихотворениями последнего периода: истина человеческая и истина Творца; зло в Божественном мире; бунт человека против Провидения и Демиурга; отсутствие воли желать, хотеть; истина как свет; человеческое незнание, и требуется их дальнейшее изучение. Вышеуказанное вызывает вопрос: почему при таком довольно большом объеме «присутствия» Ж. де Местра в творческом наследии Ф. И. Тютчева и его значения для русского поэта, его имя фиксируется автором трактата «Римский вопрос» всего три раза (учитывая и письмо Э. Ф. Тютчевой к К. фон Пфедфелю)? Данная ситуация оказалась типичной для русских писателей и русской литературы. Похожая ситуация сложилась и с П. Чаадаевым, И. С. Тургеневым, Ф. М. Достоевским и т. д. Эту загадку симпатических чернил в отношении имени Ж. де Местра зафиксировал еще П. Н. Милуков в конце XIX века: «... Чаадаев решительно и сознательно примыкает к доктрине католической реакции; де-Местр и Бональд становятся его учителями, хотя он и не упоминает о них ни разу в своих сочинениях» [2: 137]. Н. В. Полякова объясняет неприятие идей Ж. де Местра в России: «В первой половине XIX века в де Местре видели лишь писателя-реакционера, клерикала, защитника монархической власти, ретрограда, апостола триады, состоящей из папы, короля и палача» [6: 4]. Однако кроме указанных исследовательницей причин главную роль сыграли взгляды савойского мыслителя на процессы, происходящие в русской жизни. Не останавливаясь на всех, обозначим доминантные, которые и определили прежде всего негативную репутацию Ж. де Местра в русском сознании. В журнале «Русская речь» в двух номерах 1861 года была опубликована статья Е. М. Феоктистова «Ж. де Местр в Петербурге». Автор, весьма благожелательно настроенный к савойскому мыслителю, оправдывал теории Ж. де Местра перед читателями, создавая из сложившегося образа реакционера, при самых снисходительных трактовках консерватора, образ человека, обладающего «истинно-либеральными инстинктами» [9: 433]. Ошибки Местра Е. М. Феоктистов объясняет «влиянием ... того круга, отъ которого почти исключительно могъ онъ черпать свои знания о томъ, что происходило внутри Россіи» [9: 433]. И все же автор статьи был вынужден заклеить Ж. де Местра за защиту крепостного рабства, которое, по мнению савойского мыслителя, «имѣеть много вознаграждающихъ сторонъ и не исключаетъ народнаго энтузіазма» [9: 433]. Неприятие идей Ж. де Местра также определялось его видением великого будущего России через католическую религию и институты иезуитов. Из идей, противоречащих официальной идеологии, можно назвать «недоброжелательство» к реформам Петра Первого, взгляды на взаимодействие церкви и государства, ультрамонтанство, восприятие страны как невежественного, находящегося вне прогресса государства. В итоге, несмотря на оговорки Ж. де Местра о благосклонности к русским, его взгляды прочитывались как антироссийская

позиция, направленная на изменения монархии, перестройку менталитета нации. Естественно такая позиция во многом и определила, что писатели не стремились афишировать имя Ж. де Местра, а проповедуемые савойским мыслителем идеи переводили в православную плоскость без отсылки к автору «Санкт-петербургских вечеров». Несомненно, творчество Ф. И. Тютчева испытало воздействие идей Ж. де Местра, однако симпатические чернила, которыми прописано имя савойского мыслителя, делают эту задачу сложной, хотя и актуальной для определения границ творческой индивидуальности русского поэта-философа.

Литература

1. Мильчина В. А. Тютчев и французская литература // Изв. А.Н. СССР. Серия лит-ры и языка. — 1986. № 4. — С. 338–350.
2. Милюков П. Н. Главные течения русской исторической мысли XVIII и XIX столетий // Русская мысль. — 1895. XII. — С. 110–152.
3. Осповат А. Л. Тютчев в Мюнхене (Из переписки И. С. Гагарина с А. Н. Бахметевой и И. С. Аксаковым) // Литературное наследство. Ф. И. Тютчев. — М.: Наука, 1988. — Т. 97. Кн. 2. — С. 38–63.
4. Пигарев К. Ф. И. Тютчев и проблемы внешней политики царской России // Литературное наследство. — М.: Госиздат, 1935. — Т. 19–21. — С. 177–257.
5. Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. — М.: Академия наук СССР, 1962. — 376 с.
6. Полякова Н. В. Ж. де Местр и политическая философия русского консерватизма второй половины XIX в.: М. Н. Катков, Ф. И. Тютчев: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — СПб., 1996. — 21 с.
7. Степанов М., Vermale F. Жозеф де Местр в России // Литературное наследство. Русская культура и Франция. — М.: Госиздат, 1937. — Т. 29–30. — С. 577–726.
8. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6 т. — М.: Классика, 2002–2004.
9. Феоктистов Е. М. Ж. де Местр в Петербурге // Русская речь. — 1861. № 27. — С. 413–417; № 28. С. 429–433.

A. V. Sharavin

I. L. Startseva

Y. O. Rezakov

FREQUENCY OF REFERENCES TO J. DE MESTRE IN THE WORKS OF F. I. TYUTCHEV IN THE CONTEXT OF THE REPUTATION OF THE SAVOY THINKER

Abstract: This article focuses on the numerous intersections between the works of J. de Maistre and the legacy of F. I. Tyutchev. However, the name of the Savoy thinker is rare for the texts of the Russian poet. This point depends on the reputation of J. de Maistre: his defense of serfdom, a vision of the future of Russia through Catholicism.

Keywords: the reputation of the writer; reminiscences; reception; F. I. Tyutchev; J. de Maistre.

Амбивалентность человеческой экзистенции в поэзии Ф. И. Тютчева

Аннотация: автор настоящего исследования утверждает, что в поэзии Ф. И. Тютчева прослеживается амбивалентная природа человеческой экзистенции, обусловленная подверженностью каждого человека экзистенциальному отчаянию, преодоление которого возможно благодаря вере в бессмертие человеческой души.

Ключевые слова: русская литература, Тютчев, поэзия, экзистенциализм, философия, Кьеркегор.

Выдающийся русский поэт Федор Иванович Тютчев (1803–1873) долгое время не хотел публиковать свои стихи. Лишь в середине 30-х годов XIX века были обнародованы первые произведения классика в журнале «Современник» под редакцией А. С. Пушкина. Это были настоящие шедевры уже зрелого автора. Всего в 1836 году в «Современнике» было напечатано 24 поэтических произведения Тютчева под объединяющим заглавием «Стихи, присланные из Германии», подписанные «Ф. Т.» Сам Тютчев гордился вниманием, оказанным ему солнцем русской поэзии, и очень хотел лично познакомиться с ним. Но встретиться двум великим поэтам России было не суждено. После гибели Пушкина Тютчев написал стихотворение «29-е января 1837». Подобно М. Ю. Лермонтову, Федор Иванович винил российскую элиту в гибели Александра Сергеевича, хотя и полагал, что поэт заблуждался, уделяя много внимания темам, далеким от чистого искусства. В финале своего поэтического произведения Тютчев выражает уверенность в бессмертии Пушкина: «Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет!..» [5: 153].

Со временем осмысление социальных изменений, происходящих в мире, осознание неизбежности предстоящих в Европе революций, все сильнее оказывают влияние на творческую мысль русского классика. Тютчев убежден, что его Родина будет двигаться иным курсом. Отрезанный от Отечества, поэт рисует в своем художественном сознании идеализированную картину николаевской России. В 40-е годы Тютчев практически перестает уделять внимание написанию стихов, так как его мысли занимает политика. Русский дипломат интерпретирует собственные политические взгляды в нескольких трактатах, где продвигает концепцию панславизма, защищает православие, полагая, что религиозность является особенным свойством русского человека. При этом «религиозный человек неизбежно испытывает чувство вины перед Богом» [6: 151]. В стихотворениях «Русская география» и «Пророчество» заключены воззвания к единству славянских народов под скипетром русского царя, порицание устремлений революции, распространившихся в Европе и угрожавших России. Поэт полагает, что славянским народам следует сплотиться вокруг Российской империи и вместе противостоять

62 | революционным движениям. Но идеалистические мысли по поводу величия русского самодержавия потерпели крах после унижительного разгрома Российской империи в ходе Крымской войны.

Тютчев сочиняет колкие эпиграммы на царя Николая I, министра Шувалова, органы государственной цензуры. Желание заниматься политикой неуклонно ослабевает. Тютчев осознает неизбежность грядущих перемен в общественно-политическом устройстве Российской империи, что вызывает у русского дипломата чувство глубокой тревоги.

«Я сознаю, — пишет Тютчев, — как тщетны все отчаянные усилия нашей бедной человеческой мысли разобраться в том ужасном вихре, в котором погибает мир...» [2: 28]. В данных трагичных словах русского поэта ощущается зарождение отчаяния, описанного основоположником экзистенциализма Сёренем Кьеркегором: «Отчаяние — в нас самих; так что если бы мы не были синтезом, мы не могли бы и отчаиваться, и если бы этот синтез не получал свое оправдание от Бога уже изначально, мы также не могли бы отчаиваться» [3: 32]. В. С. Баевский, сравнивая Тютчева с Кьеркегором, писал: «В России на десять лет раньше Кьеркегора родился поэт мистических откровений, для которого его глубоко личные трагедии были отзвуками мирового неустройства, подобно Кьеркегору — создатель эзотерических текстов. Да, речь о Тютчеве» [1: 2]. Кроме того, в изысканиях современных исследователей показано, что Тютчев «пытается решить экзистенциальные проблемы бытия не метафизическими рассуждениями, а с помощью натурфилософской поэзии» [7: 104].

Любовная лирика Тютчева буквально пропитана экзистенциальным отчаянием:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей! [5: 188]

Любовь, по мнению поэта, — это не только слияние родственных по духу людей, но также их роковой поединок. При этом человек «с нежным сердцем больше подвержен трагическому влиянию рока» [8: 15]. Драматическая любовь Тютчева к Елене Александровне Денисьевой (1826–1864) и ее трагическая смерть нашли отражение во многих поэтических произведениях Тютчева («Она сидела на полу», «Весь день она лежала в забытьи», «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»).

Но поэт говорит также об огромной силе надежды и возрождения, которой обладает любовь:

Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь, —
И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!.. [5: 248]

В контексте экзистенциальных теорий Кьеркегора отчаяние для человека может означать «потерю собственной личности» [4: 54]. Однако в душе Тютчева, наряду с отчаянием и страхом исчезновения всего сущего, присутствует и надежда, которая основывается на наблюдении процессов обновления, постоянно происходящих как в природе, так и в человеческом обществе. Именно Тютчев написал знаме-

нитые строки, которые впоследствии стали крылатыми: «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые» [5: 124]. В свете экзистенциальных воззрений Кьеркегора радость от ожидания чего-то нового можно трактовать как надежду или веру в бессмертие души, потому что у человека, погруженного в пучину отчаяния, иных надежд не остается.

Существует предположение, что Тютчев в стихотворении «Цицерон» неслучайно говорит о роке («минуты роковые»). Данное предположение позволяет, в свою очередь, прийти к выводу, что Тютчев имел некоторую склонность к фатализму, полагая, что и судьбы мира, и человека предопределены. Но именно склонность к детерминизму, как это ни парадоксально, сохраняла надежду в душе Тютчева. Очевидно, данную ситуацию возможно объяснить опять же верой, которая, по Кьеркегору, должна быть абсурдной, в то, что предопределение может быть только Божественным, что, в свою очередь, усиливает основания веры в бессмертие души. Еще будучи молодым человеком, Тютчев причислял себя к представителям уходящей эпохи, старого поколения, показав в стихотворении «Бессонница» (1829) свое острое ощущение отчуждения от «нового, младого племени» и невозможность двигаться вместе с ним по одному и тому же пути, что также увязывается поэтом с настигшим его неотразимым Роком.

Двойственность человека, осужденного Роком на постоянную отчаянную битву с существованием и со своей собственной сущностью, представлена Тютчевым в его поэзии. Но эти мрачные картины бытия человека соседствуют с решительными мотивами, воспеваящими героизм негибаемых, волевых людей. В поэтическом произведении «Два голоса» автор прославляет людей, которые способны победить все невзгоды, встречающиеся на их жизненном пути и справиться с социальными разногласиями. Таких людей способен сломить лишь Рок. Даже боги, взирающие на них с Олимпа, испытывают зависть. Стихотворение «Фонтан» также прославляет тех, чьи мечты направлены ввысь — к небу, символизирующему высшее знание, через которое человек обретает собственное «я», так как познание бытия — это «синоним стремления к самопознанию» [4: 47].

Философская и социальная лирика Тютчева нередко выстраивается при помощи композиционного приема параллелизма, когда в первой части изображен знакомый читателю образ или природный феномен, а во второй части поэт представляет философскую сентенцию относительно существования человека. По тематике поэзии Тютчева можно представить в виде трех групп: социально-философская лирика, пейзажная лирика и любовная лирика. В первую очередь Тютчева ценят как уникального певца природы. Никогда ранее в истории отечественной литературы не было поэта, который придавал бы в своих произведениях такой вес природе. Она — главный объект художественных ощущений. Кроме того, природные феномены представлены лаконично, первоочередное внимание сосредоточено на ощущениях, созвучиях, возникающих в сознании человека. Тютчев — очень пронизательный автор, который способен, используя лишь небольшое количество слов, создать в воображении читателя неизгладимый образ. В стихах о природе проявляется надежда Тютчева на возможность преодоления отчаяния, на торжество существования над небытием.

Истоки пейзажной лирики Тютчева берут свое начало в поэзии В. А. Жуковского (1783–1852) и К. Н. Батюшкова (1787–1855). Стиль этих поэтов характеризуется

трансформацией эмпирических свойств окружающей действительности в чувственные. Но особенностью Тютчева является философская составляющая его поэзии и художественно выразительный язык, придающий стихотворениям стройность. Федор Иванович применяет очень нежные эпитеты: «блаженный», «волшебный», «светлый», «сладкий» и другие. В пейзажной лирике Тютчев выступает как поэт-романтик. В отдельных его поэтических произведениях чувствуется символистская направленность («День и ночь», «Тени сизые смесились»).

Природа, представленная в поэзии Тютчева, изменчива, подвижна. В ней постоянно происходят какие-то трансформации, так как природа изначально пребывает в состоянии столкновения противоположных сил, битвы стихий, в безостановочной череде времен года, дня и ночи. Природа, образы которой «можно интерпретировать как аллегории» [7: 104], обладает различными гранями, отражающими всевозможные оттенки бытия («Как хорошо ты, о море ночное», «Весенняя гроза», «Как весел грохот летних бурь» и др.). Экспрессивные фигуры речи — эпитет и метафора — играют неожиданную роль: они часто исключают друг друга. Такой прием дает возможность иллюстрировать битву противоречивых феноменов, непрекращающихся перемен. Именно поэтому Тютчева больше всего манят пограничные ситуации: осень, утро, вечер («Есть в осени первоначальной», «Осенний вечер»). Но в большинстве случаев поэт использует образ весны:

Зима недаром злится,
Прошла ее пора —
Весна в окно стучится
И гонит со двора. [5: 147]

Ветра и снежные вьюги пытаются замедлить продвижение весны, но основания бытия изменить невозможно:

Зима еще хлопочет
И на Весну ворчит.
Та ей в глаза хохочет
И пуще лишь шумит... [5: 147]

Природа в поэзии Тютчева антропологизирована. И несмотря на то, что в стихах о природе обычно мы не встречаем прямого изображения самого человека либо косвенных свидетельств его существования (комната, инструменты, предметы домашнего обихода), мы понимаем, что в произведении повествуется о человеке, его существовании, эмоциях, что уходящее поколение сменяется новым. Появляется осознание торжества жизни:

Взбесилась ведьма злая
И, снегу захватя,
Пустила, убегая,
В прекрасное дитя...
Весне и горя мало:
Умылась в снегу
И лишь румяней стала,
Наперекор врагу. [5: 147–148]

Воплотив в свое творчество философию Шеллинга, утверждающую наличие во Вселенной единой мировой души, русский классик пребывает в убеждении, что всеобщая душа воплощена не только в природу, но и в каждого человека. Поэтому природа и человек органично сосуществуют в поэзии Тютчева, составляя единый феномен: «Дума за думой, волна за волной — / Два проявления стихии одной» [5: 185]. Убежденность в общности души Вселенной, человека и природы укрепляет надежду Тютчева на торжество существования и бессмертия души человека, которая, составляя часть души бесконечной Вселенной, соответственно, тоже не может быть конечной.

Литература

1. Баевский В. С. Тютчев: поэзия экзистенциальных переживаний // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 2003. — Т. 62. № 6. — С. 1–10.
2. Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. — Л., 1970. — С. 9–75.
3. Кьеркегор С. Болезнь к смерти. — М.: Академический проект, 2014. — 160 с.
4. Мысовских Л. О. Экзистенциальные концепты поэзии Ф. И. Тютчева в контексте взаимоотношений человека и природы // Культура и образование. — 2021. № 4 (43). — С. 45–54.
5. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1957. — 433 с.
6. Mysovskikh L. O. Death as an Existential Category in Fedor Tyutchev's Poems and Letters // *Literaturovedceskij zurnal*. 2023. № 2. PP. 148–159.
7. Mysovskikh L. O. Existential and Religious Concepts of Fyodor Tyutchev's Poetry as Proof of the Existence of God // *Litera*. 2022. № 7. PP. 102–110.
8. Mysovskikh L. O. Fyodor Tyutchev's love lyrics: existential problems of a Russian woman's life // *Libri Magistri*. 2023. № 2. PP. 11–19.

L. O. Mysovskikh

EXISTENTIAL-RELIGIOUS MOTIVES IN THE WORKS OF F. I. TYUTCHEV

Abstract: The author of this study argues that the ambivalent nature of human existence can be traced in the poetry of F. Tyutchev, due to the subjection of each person to existential despair, the overcoming of which is possible thanks to the belief in the immortality of the human soul.

Keywords: Russian literature; Tyutchev; poetry; existentialism; philosophy; Kierkegaard.

Жэнь Цзичжао
аспирант Государственного института
русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
1435284454@qq.com

Проблемы экзистенциализма в творчестве Ф. И. Тютчева

Аннотация: в статье автор рассматривает проблемы экзистенциализма в творчестве русского поэта XIX века Ф. И. Тютчева, представляет основные идеи экзистенциализма и анализирует два известных стихотворения — «Silentium!» и «Не рассуждай, не хлопочи!..», и показывает, как Тютчев выражает свое отношение к жизни, миру и себе.

Ключевые слова: Ф. И. Тютчев, экзистенциализм, смысл жизни.

Федор Иванович Тютчев — один из величайших русских поэтов-романтиков XIX века, чья лирика отличается краткостью, лаконичностью и глубиной. Его стихи отражают мысли и эмоции о природе, любви, истории, и философии.

Экзистенциализм — философское направление, которое отвергает рациональное объяснение смысла человеческого существования и подчеркивает его индивидуальность, свободу и ответственность. Экзистенциалисты считают, что человек сам создает свою сущность и ценность своими выборами и действиями, а не руководствуется какими-то врожденными правилами или сущностями. Экзистенциализм также освещает проблемы абсурда, конфликта и смерти, с которыми сталкивается человек в бессмысленном и враждебном мире.

В творчестве Ф. И. Тютчева можно проследить проблемы экзистенциализма, то есть философского исследования смысла и ценности человеческого существования. Его поэзия отражает его глубокое понимание жизни и мира, его стремление к свободе, индивидуальности, идеалам и истине, а также его критику и размышления о социальной реальности, исторической судьбе и человеческой природе. Однако его стихи также выражают его болезненные переживания по поводу жизни и мира, его страх и растерянность перед смертью, одиночеством, небытием и абсурдом, а также его принятие своей ограниченности и бессилия. Несмотря на это, его поэзия не теряет своих добрых пожеланий к жизни и миру, его восхваления и тоски по любви, дружбе, искусству и вере, а также его страсти и творчества на всю жизнь. Его стихи демонстрируют его экзистенциальную установку, дилемму и надежду, то есть его мужественное и спокойное отношение к своему существованию, своему выбору и своим последствиям.

Ниже мы проанализируем два стихотворения Ф. И. Тютчева («Silentium!» и «Не рассуждай, не хлопочи!..»), чтобы конкретно увидеть, как экзистенциальные проблемы отражены в стихах Ф. И. Тютчева.

Стихотворение «Silentium!» состоит из трех частей, каждая из которых заканчивается повторяющимся призывом к молчанию.

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

Поэт показывает свое отношение к своим чувствам и мечтам, которые он считает своим смыслом жизни и ценностями. Он не делится ими с другими, потому что боится непонимания или отвержения. Ф. И. Тютчев также защищает их от внешнего мира, который может их испортить или уничтожить. Он хранит их в своей душе, как звезды в ночи, которые он любит в тишине и одиночестве. Это стихотворение отражает темы творчества и самовыражения, которые поэт считает своими талантами и возможностями, а также своей уникальностью и индивидуальностью. Он не ищет признания или славы, а пишет для себя и своей души, не подчиняется внешнему миру, а следует своим убеждениям и чувствам. Это стихотворение можно понимать как выражение внутреннего мира поэта, полного мудрости и спокойствия, а также как выражение творческого потенциала и способности к самовыражению, которые позволяют ему реализовать свою уникальность и индивидуальность.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь —
Взрывая, возмутишь ключи,
Питайся ими — и молчи...

Поэт демонстрирует свои проблемы с общением и взаимопониманием с другими людьми, которые не могут постичь его душу или разделить его мир. Он также сомневается в силе слов, которые, по его мнению, неверны и недостаточны. Он также боится, что если он выскажет свою мысль, то это, как взрыв воды, нарушит гармонию и спокойствие его души. Он решил жить по своим представлениям и хранить молчание. В этом стихотворении отражено одиночество и отчужденность человека, который одинок и странен в этом мире и не может найти друзей или любви, которые могли бы его поддержать или утешить. Это соответствует экзистенциальной идее о том, что отношения между людьми не могут преодолеть экзистенциальный разрыв, и люди сталкиваются с проблемами общения и понимания с другими. Язык как средство общения имеет свои ограничения.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум —
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи —
Внимай их пенью — и молчи!..

Это стихотворение представляет собой экзистенциальный манифест поэта, который утверждает, что человек должен жить в согласии со своей душой, где он обладает творчеством и самореализацией. Поэт подчеркивает, что внешний мир может угнетать, разрушать или подавлять его мысли, которые являются его истинными ценностями и смыслом жизни. Поэт призывает человека сохранять их в тайне и молчании. С философской точки зрения, это стихотворение отражает основные принципы экзистенциализма, такие как отрицание объективного смысла или цели во внешней реальности, признание абсурда и ничтожества мира, создание собственного смысла и ценностей в жизни, реализация творческого потенциала и способности к самовыражению.

Поэт показывает, что он находит смысл жизни в своем внутреннем мире, а не во внешней реальности, которая полна противоречий и неопределенностей. Он также показывает, что он принимает жизнь такой, какая она есть, и живет в настоящем моменте, а не стремится к какой-то высшей цели или идеалу. Ф. И. Тютчев не боится смерти, а считает ее неизбежной и естественной частью жизни. Это соответствует идее экзистенциализма, что человек сталкивается с абсурдом и ничтожеством мира, и что человек создает свой смысл и ценности в своей жизни. Например, в первой строфе стихотворения поэт пишет:

Не рассуждай, не хлопочи!..
Безумство ищет, глупость судит;
Дневные раны сном лечи,
А завтра быть чему, то будет.

Ф. И. Тютчев здесь не ищет смысл жизни в противоречивой и неопределенной реальности, а находит смысл жизни в своем внутреннем мире, полном мудрости и спокойствия. Он советует читателю не заниматься бесполезными и вредными действиями, такими как искать безумство, судить глупость, тревожиться за завтрашний день, а принимать жизнь такой, какая она есть, и жить в настоящем моменте. Он также советует читателю забывать свои проблемы и страдания, когда он спит. Это стихотворение отражает темы смысла жизни, творчества и посвящения себя, которые поэт находит в своей душе, которая является его выбором и ответственностью, а также его достоинством и силой. С точки зрения экзистенциализма, это стихотворение можно понимать как выражение внутреннего мира поэта, полного мудрости и спокойствия, а также как выражение выбора и ответственности поэта за свою жизнь.

Живя, умеи все пережить:
Печаль, и радость, и тревогу.
Чего желать? О чем тужить?
День пережит — и слава богу!

Поэт выбрал и несет ответственность за свою жизнь, и советует читателю быть готовым к разным обстоятельствам и эмоциям, таким как печаль, радость и тревогу. Он также показывает, что он ценит и уважает свою жизнь, и советует читателю не иметь нереальных или излишних ожиданий или жалоб. Он посоветовал людям благодарить Бога за каждый прожитый день.

С помощью анализа проблем экзистенциализма в творчестве Тютчева, можно демонстрировать, что поэт, не принадлежа к этому философскому течению, тем не менее, затрагивал в своих стихах различные экзистенциальные проблемы человеческого бытия, такие как отношение к любви, Родине, философии. Тютчев создавал свой оригинальный художественный и философский мир, используя разнообразные образы и сравнения, чтобы выразить свое понимание мира и человеческой души, а также свое внутреннее состояние и воздействие на других людей и общество. Тютчев находил вдохновение и гармонию в природе и любви, которые служили источником и целью его творчества и самовыражения. Поэтому можно делать вывод, что творчество Тютчева отражает жизненную мудрость и спокойствие, которые поэт приобрел в своей зрелости, а также свой собственный выбор и ответственность за свою жизнь и свой внутренний мир, наполненный мудростью и спокойствием.

Литература

1. Баевский В. С. Тютчев: поэзия экзистенциальных переживаний // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2003. — Т. 62. — № 6. — С. 1–10.
2. Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева. Избранные труды. Т. 2. — Москва, 1997. — С. 332–361.
3. Кьеркегор С. Болезнь к смерти. — М.: Академический проект, 2014. — 160 с.
4. Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. — 384 с.
5. Тарасов Б. Н. Тютчев и Паскаль (антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии) // Русская литература. — 2000. № 4. — С. 26–45.
6. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. — Ленинград: Советский писатель, 1957. — 430 с.
7. Шеллинг Ф. В. Й. Идеи к философии природы как введение в изучение этой науки. — Санкт-Петербург: Наука, 1998. — 518 с.
8. Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М.: Политиздат, 1991. — 527 с.

Ren Jizhao

PROBLEMS OF EXISTENTIALISM IN THE WORKS OF F. I. TYUTCHEV

Abstract: In the article, the author examines the problems of existentialism in the works of the 19th century Russian poet F. I. Tyutcheva. The author presents the main ideas of existentialism and analyzes two famous poems by Tyutchev — “Silentium!” and “Don’t reason, don’t bother!..”, shows how Tyutchev expresses his attitude towards life, the world and himself.

Keywords: F. I. Tyutchev; existentialism; meaning of life.

Е. В. Пожидаева

кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
[EVPozhidaeva@pushkin.institute](mailto:EVPOzhidaeva@pushkin.institute)

П. В. Семенова

студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
sempolval@yandex.ru

Особенности перевода стихотворения Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять» на английский язык

Аннотация: в статье рассмотрены типы поэтического перевода. Приводится анализ перевода поэтического текста Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять» с русского языка на английский, выполненного переводчиком Фрэнком Джудом. Определяются особенности и тип перевода.

Ключевые слова: стихотворение, перевод поэзии, нормы перевода, методы перевода, Тютчев, Фрэнк Джуд.

Федор Иванович Тютчев — один из величайших лириков XIX века. Его поэзия оказала огромное влияние на развитие русской литературы и культуры в целом.

Однако Федор Иванович знаменит не только благодаря своим стихотворениям, но и службе на высоких государственных должностях, которая позволила ему внести значительный вклад в развитие российской политики. Произведения Тютчева были переведены на многие языки мира и получили признание за рубежом. В данной статье в фокусе нашего внимания стихотворение «Умом Россию не понять» и его перевод на английский язык, выполненный Фрэнком Джудом.

Фрэнк Джуд — педагог и переводчик, окончил Даремский университет в 1972 году с отличием, защитил докторскую диссертацию по творчеству Тютчева под руководством Р. Лейна и был знатоком творчества Ф. И. Тютчева [7].

В 2000 году было опубликовано полное собрание стихотворений Ф. И. Тютчева в английском переводе Ф. Джуда. Автор собрания определяет две цели своей работы: во-первых, опубликовать все сохранившиеся стихотворения Ф. И. Тютчева, включая переводы его произведений другими авторами, как для изучающих русский язык, так и для исследователей творчества Ф. И. Тютчева, а также для всех, кто занимается художественным переводом; во-вторых, стать первой в истории попыткой представить поэта в полном объеме читателю, не знающему русского языка [7]. Всего в этом сборнике переведено 393 лирических произведения Ф. И. Тютчева, в число которых входит и «Умом Россию не понять».

Прежде чем приступить к анализу стихотворения, определим наше понимание процесса перевода как такового и, поэтического перевода, в частности. В словаре

лингвистических терминов под редакцией О. С. Ахмановой дается следующее определение понятия: «перевод — это передача информации, содержащейся в данном произведении речи, средствами другого языка; отыскание в другом языке таких средств выражения, которые обеспечивали бы передачу на нем не только информации, но и наиболее полное соответствие нового текста первоначальному также и по форме» [2: 316]. По мнению Л. С. Бархударова, перевод — «процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевом произведении на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, т. е. значения» [3: 6]. И. Р. Гальперин справедливо отмечает, что перевод является передачей смыслового содержания и стилистических особенностей высказывания на одном языке средствами другого языка [5: 20].

Так, перед переводчиком стоит сложная задача — не только перевести текстовый материал максимально близко по форме и содержанию, но и передать культурные и исторические особенности определенной страны.

И. С. Алексеева называет следующие задачи, стоящие перед переводчиком при переводе стихотворений [1: 260–261]:

- 1) сохранить размер и «стопность»;
- 2) сохранить конденцию, то есть наличие/отсутствие заударной части рифмы;
- 3) сохранить тип чередования рифмы — смежную, перекрестную или опоясывающую;
- 4) отразить звукопись;
- 5) сохранить количество и место в стихотворении лексических и синтаксических повторов.

И. С. Алексеева также говорит о важности передачи лексических средств и их стилистики (историзмы, диалектизмы и т. п.), преобладания глаголов или существительных в тексте, характера тропов [1: 262].

Что касается типов поэтических переводов, то мы вслед за С. Ф. Гончаренко выделяем три типа перевода [6].

1. Поэтический перевод

При данном типе переводчик должен стремиться наиболее точно передать концептуальную и эстетическую информацию, с этой целью он может использовать иные языковые средства и даже стиховые формы. *Поэтический перевод* предполагает интеграцию переводного текста в культурную традицию того языка, на который он переведен. Нередко такой метод перевода приводит к стиранию граней между оригинальным и переводческим творчеством.

2. Стихотворный перевод

Главствующий тип при *стихотворном переводе* — план выражения. Достигается максимальная близость к речевым и стилистическим средствам. Однако нарушается эстетическая грань лирического произведения, теряются смысловые оттенки. Желая максимально приблизиться к исходному тексту в вербальном и стилистическом отношении, переводчик оказывается не способным преобразовать стихотворение в подлинно поэтический текст. Преимущественно такой перевод может использоваться в филологических работах в качестве носителя фактуальной информации.

3. Филологический перевод

Данный тип перевода представляет собой развернутый комментарий, сопровождаемый параллельным текстом оригинала. Так, текст лирическое произведение преобразуется в прозаическое, что позволяет с максимальной точностью передать каждую деталь исходного текста. Безусловно, *филологический перевод* чаще всего используется в научных целях, поскольку его поэтическая ценность минимальна.

Все перечисленные типы перевода позволяют посмотреть на оригинальное произведение под определенным углом и сформировать о нем целостное впечатление [6]. Каждый из вышеперечисленных типов имеет свои недостатки и преимущества.

Рассмотрим стихотворение Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять» в переводе Ф. Джудом и определим тип перевода поэтического текста:

Russia is a thing of which
the intellect cannot conceive.
Hers is no common yardstick.
You measure her uniquely:
in Russia you believe!

F. Jude

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Ф. И. Тютчев

Идея этого философского стихотворения заключается в том, что Россия — особая страна, которая развивается, вопреки всем логическим законам и общепринятым правилам.

Размер оригинального текста — четырехстопный ямб с перекрестной рифмовкой. В тексте наблюдается чередование мужской и женской рифмы.

Автор использует следующие языковые средства выразительности: инверсию («умом Россию не понять»), антитезу («понять» — «верить», «общим» — «особенная»), историзм («аршин»).

Переводчику не удалось сохранить структуру стихотворения: вместо четверостишья получилось пятистишье. В переводном произведении отсутствует перекрестная рифмовка, чередование мужской и женской рифмы. Говоря о попытке сохранить средства художественной выразительности, можно отметить антитезу («the intellect cannot conceive» — «believe», «common» — «uniquely»). Ф. Джуд также осуществил попытку подобрать аналог слову «аршин» — *yardstick* (в перен. мерка, мерило; ср. *to measure/judge others by one's own yardstick* ≈ *мерить всех на свой аршин*) [4].

Таким образом, переводчику удалось передать идею стихотворения об уникальности России, однако план выражения в переводном тексте претерпел значительные изменения. С учетом приведенных аргументов, можно заключить, что данный перевод тяготеет к поэтическому типу перевода, что в вполне оправданно, так как план содержания в данном случае важнее плана выражения.

Литература

1. Алексеева И. С. Профессиональное обучение переводчика: учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. — СПб.: Союз, 2001. — 288 с.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — 608 с.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод. — М.: Международные отношения, 1975. — 239 с.
4. Большой англо-русский и русско-английский словарь [Электронный ресурс]. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/eng_rus/844017 (дата обращения: 4.11.2023).
5. Гальперин И. Р. Введение // Большой англо-русский словарь. 4-е изд. — М.: Русский язык, 1987. — Т. 1. — 1038 с.
6. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность [Электронный ресурс]. — URL: http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/poetic-transl.shtml (дата обращения: 4.11.2023).
7. The Complete Poems of Tyutchev In An English Translation by F. Jude [Электронный ресурс]. — URL: <https://ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/trans/jude.html> (дата обращения: 4.11.2023).

*E. V. Pozhidaeva
P. V. Semenova*

**FEATURES OF THE POEM «RUSSIA IS A THING OF WHICH
THE INTELLECT CANNOT CONCEIVE» BY F. I. TYUTCHEV
AND ITS TRANSLATION INTO ENGLISH**

Abstract: The article discusses translation, in particular, poetic translation. An analysis of the poem “Russia is a thing of which the intellect cannot conceive” by F. I. Tyutchev and its translation from Russian into English by an experienced translator Frank Jude, is provided. The features and type of its translation are determined.

Keywords: poem, poetry translation, translation standards, translation methods, Tyutchev, Frank Jude.

Любовь и судьба: античные истоки в литературе и кинематографе XX века

Аннотация: в настоящей статье представлен сопоставительный анализ трагедий древнегреческой цивилизации, культовой мировой классики, кинематографических картин и литературных произведений XX века, в основе которых лежат античные мотивы. Ключевая цель исследовательской работы состоит в выявлении параллелизма культурного опыта, а также преемственности сюжетов античности сквозь исторические эпохи в различных видах искусства.

Ключевые слова: античная трагедия, Пазолини, кинематограф XX века, Эдип, фрейдизм, мировая литература.

Античная культура — не просто архаичная веха в истории социального становления обществности, но и цитадель мировой культуры, сердцевина мифотворческой традиции и канонических сюжетов. Расцвет и крах древнегреческой цивилизации — квинтэссенция трагикомического действия на авансцене жизни мирской на лоне исторического движения в глубь веков. Согласно остроумному заключению французского прозаика и мастера эссе — исторического и философского — Паскаля Киньяра, всякий сын рода адамова, человек смертный — «существо, которому не хватает образа» [3: 6], а действительную духовную, наполненную горечью и надрывом живительных сил форму персоне филистера древнего мира даровал греческий театр. Трагедия — судеб и помыслов, рока и страстей, убеждений и пороков!

Издревле узнаваемая невзыскательным зрителем и приземленная — во всех качествах — «история Хуана и Марии» [7: 3] представляла собой краеугольный камень рождения конфликта, затрагивающего сердце и душу человека, порочного в корне своего естества: любовь и судьба, связанные единой нитью жизненного строя, не только не исключают, но и во многом тождественны смерти — неумолимой, зловещей, бесстрастной. Любовь, ровно, как и Смерть, в своей чистой истонной сути «уносит в другой дом» жертву своей разрушительной всеобъемлющей силы.

Античная трагедия скроена из лоскутков пафоса любовного увлечения, обрекающего филистера на перепутье на злоключение, стоящее духовных тяжб и порой недостойного конца — последнего безнадежного вздоха. Психологизм античных авторов зеркально отражает и предрекает веяния современных культурных феноменов, включая и наиболее молодую влиятельную творческую форму — кинематограф.

Особый мир трагедийной реальности венца творческого гения античного драматурга Софокла, вне цивилизационного кода, начиная от предметов быта, нетрадиционного одяния обывателя древнегреческой обители и заканчивая бескрайними степями марокканской земли, представляет неоднократно признанный классик XX века, передовой режиссер волны итальянского неореализма Пьер Паоло Пазолини в своей одноименной картине «Царь Эдип» (1967); особый синкретизм культуры и эпох исто-

рической цепи, слившихся в авторском потоке мастера «кинематографа» на зачатках его становления и рождения новых форм отражения реальности материальной в мире художественном, — ключ к раскрытию переосмысления древнего мифа в русле современности, присущего вневременной человеческой гордыне и тщеславному эгоизму.

Возбужденный интерес к трагической фигуре «прославленнейшего царя», иронично мнимого прорицателем, неслучаен и остроумен в своей философской сути: несправедливо и одновременно пошло отрицать своевременно заразительный всплеск особых популярности и актуальности в эпоху мировой конфронтации политических взглядов фрейдистского учения о психоанализе, сопряженном с глубоким погружением в бездну человеческих страхов, комплексов и удовольствий сексуального начала; Эдипов комплекс — не просто термин на стыке психологической науки и авторской философии, но рок и неотвратимый путь всякого, преступившего черту морали и поддавшегося зову архаической «слепой спеси».

Сквозь призму нового культурно-философского опыта Пазолини открывает взору зрителю злосчастного мученика, мучимого высшими силами зла «сына Судьбы» как личность в высшей мере опьяненную своей легковесной славой, чья кара страшна на всех уровнях восприятия красок жизни — духовном и материальном. Трансцендентный подход к скульптурированию художественной реальности фильма — от архитектурного ансамбля Фив 1930-х в реалиях фашистской Италии до безлюдных просторов, имитирующих пейзаж земной начала мифотворческого расцвета и античного язычества, — раскрывает истинное понятие мифа в его ключевом свойстве — бессмертия. Методичные безмолвные крупные планы лиц персонажей — «современных» Лайа в военном обмундировании, элегантной дивы Иокасты и совсем невинного младенца Эдипа — вызывают к первобытному чувству страха, ожиданию надвигающейся беды, пульсирующей тревоги: строки классика античного источника красноречиво следуют после, точно изречения небезызвестного мудреца, парадоксально слепого, но всевидящего, Тиресия, они — знаки скорой страшной воли миропорядка, что пошатнуло хрупкое человеческое самолюбие.

От легендарного сложения до трагического накала истории зритель прозорливо переживает и будто проживает знакомый эмоциональный опыт, испытывая шемящее чувство единения с мифическим образом, разделяя долю того, кто по факту собственного рождения «зряч», но «зол своих» не видит. Истинный дар не только зреть, но и зреть есть добровольное лишение неутешного «Я» коварных материальных благ — власти и славы. Приблизившись к генеалогическому принципу продолжения священного рода олимпийских небожителей путем инцеста, Эдип заплатил высокую цену за позорное в глазах гибнущего от страшного мора фиванского народа клеймо «соложника своего отца»: он, покоритель и покоренный, победитель и побежденный Эдип, «род свой осквернил грехом», однако имя сего страждущего — вековое напоминание о преступном деянии кровных родителей, положивших начало заразе греха — безжалостному отцеубийству и противоестественному брачному союзу сына и матери. Так, сексуальное, сакральное, а главное, согласно творческим догмам Пазолини, — политическое воплощаются в едином сплетении борьбы личного и общественного, желания и судьбы, благодати и рока.

Проклятие Неба слепо, однако неотвратимо — боги жаждут воздаяния, а смертные — прозрения путем потока страданий и боли.

Конфликт античного фатума и воли человека, заложника в тисках мирового процесса, не опостыл режиссерской натуре Пьера Паоло Пазолини и в собственной художественной, весьма вольной, интерпретации новаторской трагедии Еврипида, истории страсти и безумной мести «несчастливого чада Колхиды»: картина «Медея» (1969) с коренной гречанкой, всемирно почитаемой оперной певицей Марией Каллас в главной роли вновь открывает врата в мир завораживающего действия на грани реальности и вымысла. Неслучайно в уста мудрого учителя еще совсем юного Ясона, кентавра Хирона (Лоран Терзиефф), Пазолини искусно вложил речь об устройстве художественного каркаса мифотворческого действия, по воле судьбоносного жребия, влетающего в жизненный сценарий человека подобострастного, «ибо именно мифы выражают действительность, а действительность есть не что иное, как миф» [5].

Паскаль Киньяр представлял фигуру вольной «изгнанницы» Медеи, «на мужа тяжкий гнев скопившей», не иначе как «женщину, которая падает в пропасть»: импульс вселенского гнева, напоенного обидой супруги, воплощается в преступном неминуемом замысле матери — кровожадном, неподвластном элементарным морали и состраданию. «Позор безбожия» и «клеймо детоубийцы» не страшат колдунью, охваченную слепой страстью к «последнему из людей», горделивому хозяину жизни Ясону — и возмездие ее ужасно... Оно беспрецедентно, но едва ли способно затмить отрешенный от понятий милосердия и ценности человеческой жизни бытовой обрядовый круг фессалийского народа, уподобленного гением Пазолини первобытному культу язычества: жертвоприношения во славу богов, восходящие к примитивным формам религиозного верования, в синтезе с мотивом католического почитания единого Всевышнего — особый прием творческой реализации мира мифического с легкой руки итальянского режиссера; волнующие общественность и актуальные проблемы современности находят свои истоки в жестоких нравах мира до мировых войн, передела территорий и господства партий, таинства рождения Христа.

Медея на экране решительна и коварна: в ее оппозиционных физиологической изнанке психологизма Еврипида стати, хладе образа мыслей и действий состоит ужас благословенной Гелием, «отцом отца» униженной героини — при всей широте сего понятия, идеи кары земной — «боги щедро платят»; Медея предается сладким думам о предстоящей мести — двойную экспозицию художественного кадра наполняют истошный крик Главки, злополучной невесты Ясона, сгорающей заживо в богатых одеяниях, что в знак искреннего торжества чувств и свадебного подарка были преподнесены от лица отвергнутой супруги предводителя аргонатов, и пугающая истома с легкой кривизной улыбки хладнокровной мстительной героини под актерским началом Каллас.

Смерть питает корни трагедийного лейтмотива кинопроизведения, наполненного колоритом итальянской поэзии: безрассудная кража легендарного золотого руна и «труп родимого брата» Аспирта есть начальные звенья цепи на пути к возрастающей кровожадности сердца, некогда пылавшего искренней неподдельной страстью, но предательски свергнутого в немилость во имя славы и благосклонности царского престола: «священная клятва в пыли», а любовное вожделение обращается в ярость, сравнимую звериному оскалу.

Пазолини воспекает «силу прошлого», сосредоточенную в корне понятия мифотворчества испокон веков, демонизируя и возвеличивая, приземляя и углубляя, уничи-

жая и лелея знакомые зрителю как прошлого столетия, так и современному архетипы заложников и, напротив, противников судьбы, черпающих боль от любовной доли в изощренных и болезненных формах: таково и всякое личное ожившее сновидение в режиссерской концепции — союз «символов зрительной речи» на большом полотне кинематографического искусства и красноречия бессмертного кода античной цивилизации.

Катарсис как дитя древнегреческого театра прочно укоренился в самих системе и сути искусства перевоплощений, лавирования образов, чувственного опыта: он заточил в себе весь спектр красок неосязаемого мгновения тоски, всплеска страсти и безумного экстаза; катарсис есть путь метафорического очищения плоти и духа, подобный лихорадочному сновидению или обуревающей разум и тело болезни, ведущей к смерти — обители спокойствия вне земных тяжб и забот.

Предвосхищая особый интерес Пазолини, прежде блистательных самобытных экранизаций трагедий Софокла и Еврипида, творческое почтение, на грани любовного, к мифологической парадигме античной культуры в контексте философского принятия мирового бытия выразил в изящной художественной картине «Орфей» (1950) в стиле «нуар» французский сценарист и драматург Жан Кокто: миф о древнегреческом певце, ненавистном распутной натуре Диониса, покровителя виноделия и закономерного экстатического наслаждения потоком жизни, Орфее — причта о горести любовного чувства и бессилии платонического излияния, что, обезличивая собственное психологическое, толкает на тропу самоотверженного путешествия в обитель Аида — древнейшей усыпальницы мертвых.

«Когда я снимаю фильм — это сон, и я мечтаю», — утверждал мастер Кокто, воплотив мотив сновидения как лиминального состояния между мимолетным мгновением дыхания жизни и господствующей вне пространства Смертью в картине о судьбах жертв бытового краха послевоенной жизни — Орфея (Жан Марс) и Эвридики (Мари Деа) нового времени, унаследовавших лишь тень психологической подоплеки и сплетения космических чувств страсти и верности супругов пред высшими небожителями; поэзия несет в себе не только дар, но и сущее проклятие посмертной расплаты — гармоническое единство сил света и тьмы: манна Неба как посвящение филистера в пророческий сан, словно вестник глагола умозрительного, знаменует неотвратимое господство Ада над страстной душой сего помазанника.

Лейтмотив творческого полета и неожиданно разрушительного для трепетного сердца падения духа трагедии занимают лирическое «Я» режиссера в картине равной оде жизни сквозь почитание культа смерти. Лебединая песнь наивной, сравнимой юношеской, любви довлеет над экзистенциальным вопросом самопознания — сердцевины психологизма галереи героев древнегреческого театра: «поэт больше, чем человек», а искомая им страсть, возобладающая над самой Смертью — беспощадной и чуждой милосердию, есть слово.

Ярким кинематографическим приемом в своей картине Жан Кокто избирает обратную кино съемку, подчеркивая экстатическую среду иллюзий в художественном пространстве ожившего на экране мифа, что возымел продолжение в мире, едва оправившемся от последствий кровавожидной мировой катастрофы XX столетия — Второй мировой войны. Сомнамбулический эффект повествования и замедленное действие — авторский сказ о прекрасном и ужасном в едином потоке творческого сознания.

Портрет внутренний Орфея на киноэкране полон эгоистичной стати и спеси, что пошатнуло вездесущее и неугасающее в пустоте забот мгновение искренней любви к Смерти — ее материальному воплощению, плоти человеческой, сошедшей в мир земной сквозь зазеркалье по воле собственной: она — иной творец, «скульптор» конца линии судьбы. Мечтательный и рефлекслирующий Орфей ощущает неделимую связь с супругой вне вещественного мира с его страстями, колеёй разочарований и препятствия: Эвридика меркнет пред могуществом принцессы Смерти, что прославленный поэт вопрошает «закончить свою работу», учинив достойный суд — вечный.

Гуманитарная сфера искусного выражения мыслей и сентенций автора, внутренне трепетного, вобравшего в круг своего мировоззрения архетипичные образы, обширна, и, безусловно, в разрезе исторического пассажа, преемственности культурных черт и сюжетов литература не остается обделенной дыханием античного пафоса: особый завидный интерес к трагическому сюжету о проклятии рода Атридов — истинное понятие фатума в его нетленной сути — проявил нобелевский лауреат 1936 года и один из наиболее нетривиальных законодателей реалистического жанра в драматургии американской действительности Юджин О'Нил в своей театральной трилогии «Траур — участь Электры».

Дом социально устроенного и внешне благополучного семейства военного уклада Мэннонов эквивалентен склепу секретов и цитадели кровавых преступлений на почве попорченной чести рода: «сплошная тьма» повисает над лоном чистой крови, оскверненной импульсивной, близкой к первородной похоти страстью одного из предков героев в центре сюжетного действия Дэйвида к простолодке — случайной служанке Мэри Брант.

Клубок сексуальных перверсий и перипетий психологических страхов, единых в корне античного познания личности, вновь пропитан философией фрейдизма: исключая уже знакомый, набивший оскомину широкому зрителю Эдипов комплекс — чрезмерная, обжигающая, своего рода «рабская» покорность Орина, сопряженная с космической силы любовью, по отношению к собственной матери Кристине — на авансцену вступает комплекс Электры, в рамках произведения О'Нила заключенный в самозабвенном желании Лавинии, «девы благородной крови», по определению, данному Электре Софоклом, занять место ненавистной Кристины — «стать женой для отца и матерью для Орина», родного брата. Рецепция античных образов, кочующих из трагедийного текста «Электра», способствует раскрытию сюжета с качественно иной для реалистического направления современной стороны: миф подменяет истинный уникальный путь становления героя, обременяя тень Ореста в пьесе американского драматурга мучительным ощущением собственной беспомощности пред смертью дражайшей матери; убийство почитаемого местной интеллигенцией судьи Эзры Мэннона, проекции легендарной фигуры царя Агамемнона, неверной супругой Кристиной, коварным двойником архаичной Клитемнестры, становится катализатором череды семейных тяжб и причиной разрушения и прежде шатких устоев, доверительных теплых уз, связывающих кровных членов рокового дома — «заколдованный круг» вступил в свои права.

Убийство законного мужа и любовника, самоличная кончина матери и сына, противоестественная страсть дитя к своему родителю складывают неравную борьбу истинных потаенных желаний и обстоятельств несвободы: жажда возобладать, вос-

противившись и действуя наперекор судьбе, питаемой горделивым порывом себя-любия, текущем в жилах всякого носителя фамильной марки Мэннонов, сулит скорый конец — судьбоносное восшествие в «чертог Персефоны» под «Аидовой сенью».

Смерть на почве изобилующей похоти есть конфликтообразующее ядро трилогии: «<...> Где быть стыду в жалком роде смертных?» — риторическое начало Софокла как приговор «Атридам»-Мэннонам — самовольным изгнанникам «дневного света», ибо, как заключает в предвкушении агонии мученика, жаждающего оборвать цепь распинаемых изнутри криков ужаса, вины и страданий, Орин, «мрак смерти в жизни — вот подходящая среда для виновных».

Электра в системе образов Юджина О'Нила теряет близких, но не предает род, взрастивший ее: «мертвецы не умирают окончательно», однако не имея власти и мощи в мире материальном, тянут дух оставшейся владеть мирской существование, прозванной ласково Винни за собой — в глубь страшной тайны семьи; любовь, чуждая истинным гордцам, разрушила мэнноновское начало — утопический Рай, «благословенные острова» как символ чистоты и гармонии, оказался потерян навсегда, окутан пеленой ненависти.

Добровольная кара «наиболее интересной преступницы из всех» представителей «сытого» американского класса — отчаянная попытка постылого жизни духа отыскать надежду на очищение родовой четы, выдержав долю мучительного наказания, что хуже, «чем смерть или тюрьма»: вечное изгнание со вселенского бала жизни в храм ненависти, покуда милость высших сил польстит семейный позор прощением и «последней из Мэннонов не будет дано умереть».

Эпическая литература периода расцвета концепции модернизма не осталась в стороне — мысль античная поразила и иного лауреата Нобелевской премии 1947 года, мирового классика французского происхождения Андре Жида и породила философский сказ о житие героя греческого эпоса «Тесея»; повесть представлена как исповедь знатного старца, прежде постигшего многое, — самого усмирителя критского чудовища Минотавра, прославленного мужа и основателя афинского государства. Художественный труд Жида вобрал в себя не единый посыл мифологических страданий, сосредоточенных на персоналии Тесея, но и унаследовал следы трагедийного текста певца Еврипида «Ипполит», являющего собой скорбь о бессильном влечении человеческого естества, заключенного в кандалы игры своенравных, капризных божественных сил.

Модернистский стиль автора намеренно подчеркивает несколько приземленную сущность происхождения ведущего героя повести, представляя личность сына Посейдона в ключе искушения смертных страстей, некогда юношу, исполненного хитрости и желания идти до конца — в любом деле и качестве; именно любовь раскрывает ранимую духовную сущность Тесея — неравный брак с юной Федрой, младшей дочерью критского владыки, исключен в русле пошлой материальной парадигмы: лирическое, точно зеркальное, отражение Тесея делится с безликим читателем самым сокровенным — он, бесспорно, питал к пылкой и скромной избраннице «безграничное доверие», ибо ее мягкий нрав — «сама добродетель» [8: 12].

Трагедия обмана сложила и предрекла судьбу страдальчески покинутого Тесея: околдованная «чарами Эроta в сердце» по велению своенравной, ревнивой богини Афродиты, явившейся античному глазу из вод пены морской, Федра стала лишь

начальным элементом паутины трагизма пути верховного держателя Афин — «ужасная цена», которой пребывающему в неведении Тесею «пришлось расплатиться с богами за свои успехи и самонадеянность» крылась в смерти двоих дражайших сердцу: недуг Федры — неумная, «тоскующая любовь» к «надменному сыну» Ипполиту — не оставил иного выхода царице, исключая самоуничижительный суд и губительную «расправу над собой», а клевета против благородного Ипполита «с кичливым сердцем» обернулась «мстью богов на невинного сына». «Я — рана сплошная», — вопрошал «лучший сын» на смертном одре на руках раздавленного и ничтожного пред державой олимпийцев Тесея; «нечистое пламя», разыгравшееся в сердце невольницы Федры поразило царский дом.

Однако горькая ирония жизнеустройства позволила Тесею отыскать близкого по духу — он даровал приют в Колоне изгнаннику родных Фив, «незрячему, обездоленному» Эдипу, стяжателю всех земных зол; вселенский крах не сломил внутренний стержень властителя, «загадки разгадавшего» премудрого и коварного Сфинкса, — лишь претерпев оглушительную волну злоключений, испив сполна из чаши слезливой горечи, свергнутый народом Эдип, по молодости «прославший ясновидцем», обрел неподдельную мудрость. «Вневременной мир» заменил поистине «прозревшему» слепцу спор видимой действительности, материально осязаемые блага царской власти, земную твердь под ногами: земной свет покинул страдальца и погрузил его очи в вечные покои и усыпленье, но «в тот же миг вспыхнули звездами небеса внутри» существа провидца — рождение пророка.

Многострадальная доля Эдипа — кривое зеркало рока Тесея: неисповедимый путь восхождения неугомонного юноши на государственный трон был тернист, витиеват и поглотил немало родных по крови — отца, супругу и сына; именно раскаяние и рефлексия — судьи подобные внутреннему воплю совести: глас всепоглощающего желания, что «всегда заглушал голос благодарности», подавил мелочное человеческое самосознание в душе Тесея. Он потерял все самое дорогое сердцу и сокровенное для семьянина, иного скромного обывателя на земле, но приобрел нечто бесценное и вознес свой труд на благо человечества — «бессмертной мыслью» по окончании жизни его остались в веках легендарные белокаменные величественные Афины.

Героическая доля незавидна и напоена горечью утрат, но всякий поступок дерзновенного, «подхваченный поэзией, искусством, становится вечным символом» сквозь время и пространство, частью и знаком культурной сокровищницы.

Античная эстетика трагической неравной борьбы человека смертного — внутренней и внешней — вопреки силам роковой воли вечна: отнюдь не единый бунтарный, разносторонний, пропитанный запахом боевого орудия и наполненный шумом культурных распрей XX век богат феноменами искусства, что идейно обращены к трагедиям древнегреческих мыслителей: современный авторский кинематограф также приоткрывает завесу психологических конфликтов героев сквозь детальные аллюзии на классические, ставшие в разряд архетипических сюжеты — достойными примерами тому могут служить «Медея» (1988) Ларса фон Триера, «Олдбой» (2003) Пак Чхан Ука, «Остров проклятых» (2009) Мартина Скорсезе [10: 1]. Мифотворческая традиция полна силы философского знания и устроена не иначе, как мост над бездной оскудения человеческого морального свойства: это путь преемственности и сохранения наследия культурного, исторического, эстетического.

Литература

1. Эсхил, Софокл, Еврипид. Античная трагедия. — М.: АСТ, 2023. — 736 с.
2. О'Нил Ю. Траур — участь Электры. Трилогия / перевод с англ. В. Алексеева. — М.: Искусство, 1975. — 230 с.
3. Киньяр П. Секс и страх: эссе. — М.: Текст, 2020. — 254 с.
4. Пьер Паоло Пазолини — режиссер, фильм «Царь Эдип», 1967. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zlet3Mprtpg>
5. Пьер Паоло Пазолини — режиссер, фильм «Медея», 1969. — URL: https://vk.com/video-52526415_456242315
6. Жан Кокто — режиссер, фильм «Орфей», 1950. — URL: <https://yandex.ru/video/preview/6160111050126507151>
7. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>
8. Жид А. Тесей [Электронный ресурс]. — URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose/1113615-andre-zhid-tesej.html#book>
9. Самойлова М. П. Рецепция мифа об Артидах в трилогии Юджина О'Нил «Траур — участь Электры» [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/retseptsiya-mifa-ob-atridah-v-trilogii-yudzhina-o-nila-traur-uchast-elektry/viewer>
10. Леонова Е. Современный зарубежный кинематограф сквозь призму античности: мотивы, образы, детали // Материалы V Международной научно-практической конференции: сборник статей [Электронный ресурс] / гл. ред. В. И. Карасик. — Москва: Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, 2022. — 850 с.

E. M. Leonova

LOVE AND DESTINY: ANCIENT ORIGINS IN 20TH CENTURY LITERATURE AND CINEMATOGRAPHY

Abstract: this article presents a comparative analysis of the tragedies of ancient Greek civilization, cult world classics, cinematographic paintings and literary works of the XX century, which are based on ancient motifs. The main goal of the study is to identify the parallelism of cultural experience, as well as the continuity of the subjects of antiquity through historical epochs in various types of art.

Keywords: ancient tragedy; Pasolini; cinema of the XX century; Oedipus; Freudianism; world literature.

АКСИОЛОГИЯ И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Публикация подготовлена в рамках государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации № 073-00024-24-04 от 23.05.2024 г. на выполнение научно-исследовательской работы по теме «Проектирование модели организационно-методического сопровождения обучения русскому языку в культурно-языковом пространстве Республики Индия»

Е. М. Дзюба

*доктор филологических наук,
профессор Нижегородского государственного педагогического
университета им. К. Минина
Нижний Новгород, Россия
dsjubannov@list.ru*

Образ-пейзаж на занятиях по основам теории литературы со студентами-иностранцами

Аннотация: работа посвящена одному из аспектов лингвокультурной адаптации студентов-инофонов, профессионально занимающихся изучением русского языка, культуры, литературы. В ней представлены возможности сопоставительного анализа фрагментов текста повестей А. П. Чехова «Степь» и Ч. Т. Ахматова «Тополек мой в красной косынке» на занятиях по «Основам теории литературы» в аспекте выявления общности и различия образа-пейзажа степи, его национально-ментальных характеристик.

Ключевые слова: лингвокультурная адаптация, диалог культур, национальный образ-пейзаж, лингвосенсорные характеристики.

Студент-иностранец знакомится с современной русской культурой, прежде всего бытовой, на улице, в магазине, общаясь с новыми друзьями в общепитии и учебной аудитории. Однако существует такой пласт культуры, который представляет ценностные ориентиры национальной жизни: это литература, живопись, памятники архитектуры. Сложным моментом адаптации к иной национальной культуре становится знакомство с ключевыми образами национальной словесности, в том числе при изучении текстов русской литературы. Этот аспект адаптации актуален для иностранных студентов, обучающихся по программе бакалавриата «Русский язык как иностранный». Лингвокультурная и социокультурная адаптация таких студентов, получающих образование в условиях нового учебного и урбанистического пространства, обретает более сложную траекторию.

Будущие преподаватели РКИ получают широкое филологическое образование. Процесс формирования вторичной языковой личности подразумевает в данных условиях овладение различными текстами культуры, не только бытовой, как это часто бывает со студентами негуманитарных специальностей, но и произведенными

в иных пластах культуры. Картина мира складывается на основе овладения смыслами культурно-исторического контекста, собственно литературного текста, способности «проникать в «дух» изучаемого языка, в «плоть» культуры такого народа, с которым должна осуществляться межкультурная коммуникация [2: 45].

Не случайно в учебных планах инофонов, будущих преподавателей РКИ, важное место должны занимать курсы «Основ теории литературы» и «Истории русской литературы». В процессе изучения данных дисциплин, при анализе словесного, образа студенты сталкиваются не только с особенностями авторского, но и национального мировоззрения, картины мира, которая характерна для страны изучаемого языка. К числу таких образов относятся пейзаж, портрет и интерьер. М. Н. Эпштейн подчеркнул, что «климат, пейзаж, флора и фауна накладывают» «на подвижные черты народной физиономии» «родовой отпечаток» [10: 3]. Это так называемые образы-детали, существенные художественные подробности, которые и представляют историческое время, особенности жизни в этот период, настроение русского общества. Они формируют представление о национальной картине мира, национальном складе мышления народа, который закреплен в ее словесности [3: 53], а язык отражает материю национального космоса, народную мудрость, национальную культуру [4: 190].

Коммуникация, образующаяся при изучении данной теоретико-литературной темы в иностранной аудитории, неизменно позволяет включать в круг вопросов быт, традиции, культуру русского народа на более глубинном уровне. На занятиях преподаватель, как правило, обращается к таким образам, которые позволяют увидеть их динамику: восхождение от детали к мотиву-топосу-архетипической конструкции.

Более эффективным занятие становится тогда, когда преподаватель имеет возможность сопоставить различные виды образности в русской и национальной культурах (например, национальный образ-пейзаж в русской и иной национальной культуре).

Национальный образ-пейзаж в иностранной аудитории требует особого разъяснения. Большинство художественных текстов, содержащих образцы национального образа-пейзажа, созданы в прошлые столетия, поэтому иностранный студент испытывает дополнительные трудности, обращаясь к аутентичному тексту. В курсе «Основ теории литературы» работу студента можно усложнить, нацелив обучающегося на культуроведческий или собственно страноведческий аспект работы. Преподаватель может попросить студента вести поиск информации в онлайн-ресурсах, среди которых мы назовем «Лингвострановедческий словарь «Россия», размещенный на сайте Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина [8].

В аудитории, где присутствуют обучающиеся из центрально-азиатских республик (в данном случае — из Киргизии, Узбекистана, Туркмении), сопоставительный анализ образа-пейзажа актуален при сопоставлении известных текстов русской и национальной литератур, при обращении к современным туристическим гайдам, иным СМИ, позволяющим визуализировать образ, а иногда и подкрепить его аудио-сопровождением. Национальный пейзаж таит в себе многие культурные коды. Так, например, Чингиз Айтматов назвал свою повесть «Тополек мой в красной косынке» (1961). Название повести не только выявляет эмоциональное отношение к героине, но и коррелирует с ментальными признаками национального пейзажа

84 | (стройная, гордая героиня). Образ дуба известен еще с архаических времен как образ мирового древа, соединяющего в себе небесный, земной и подземный миры. В русской культурной традиции он наполнен особыми смыслами.

Целесообразным представляется на занятиях по анализу образа-пейзажа включить пейзажные зарисовки образа степи, представленного в двух текстах: повести А. П. Чехова «Степь» и повести Ч. Т. Айтматова «Тополек мой в красной косынке». В аудитории, состоящий из представителей центрально-азиатских государств, подобного рода сопоставление пейзажей выглядит логичным, вызывает интерес у студентов, активизирует процесс анализа. На занятии также используется визуализация образа степи (например, с использованием современных материалов электронного издания — журнала «Узбекистан Трэвел», в одном из номеров которого различные ландшафты Узбекистана — горный, степной, пустынный соотносятся с сенсорными характеристиками пейзажей [11]. Аудиовизуальный образ степи, воспроизводящий ее национальный колорит передается с помощью современной обработки мелодии комуза (воспроизвести после чтения соответствующего отрывка из повести Айтматова).

Образ степи обладает характеристиками, репрезентирующими национальное представление о ценностях, картине мира русского народа. Степной пейзаж соотносится с представлением русского человека о свободе, воле. «Сквозные пространственные образы», подобные степи, Ю. Г. Пыхтина называет «основополагающими элементами национальной картины мира» [7: 9]. Пространственно-географические факторы, используемые авторами в текстах русской литературы, характеризуют духовно-нравственное пространство героев, особенности их мировосприятия и образа жизни [7: 9].

В языковой картине мира национальный образ-пейзаж конфигурируется в выражениях «широта русской души» или «русская тоска» и становится средством постижения ценностного аспекта русской культуры. Для русского человека одним из неперемных условий для счастья является воля, свобода — идея, которая часто воплощается в словесном образе открытого (не освоенное человеком/бесконечное) пространства — степи. По замечанию известных исследователей, одна из ключевых номинаций русской географии — это простор, с которым коррелирует лексема приволье (М. Ю. Лермонтов, стихотворение «Бородино»: «Есть разгуляться где на воле») [6: 36–37].

В повести «Степь» А. П. Чехов акцентирует внимание читателя именно на этих свойствах степи — одного из репрезентативных образов русского национального пейзажа.

Приведем в качестве примера отрывок из повести Чехова:

«Едешь час-другой... Во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей... И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь осознает, что она одинока...» [9].

Анализ данного фрагмента позволяет показать, как воспринимается образ степи в национальном сознании и в русской литературе. Для этого следует задать вопросы:

— Какой видит автор степь? (ответ может быть следующим: это *молодость, красота, расцвет сил, жажда жизни*).

— Какие чувства испытывает автор, когда видит степь, изображает степь?

(Ответом может быть: *напряжение, излишек, то есть много счастья, тоска.*)

— Как вы понимаете выражение Чехова «душа дает отклик родине»? Что такое «отклик»? (Это ответ, ответная реакция на чье-то обращение, зов.)

— Как долго едут герои? Когда они начинают замечать все особенности жизни степи?

(Ответ «*едешь-час-другой*») позволит установить длительность поездки и охарактеризовать пространство; оно бесконечное, что является одним из признаков русского национального пейзажа, национального ландшафта.)

В работе со студентами важно установить особенности субъектной организации отрывка. Степной пейзаж описывает автор-повествователь. В отрывке использованы глаголы второго лица единственного числа: *едешь, чувствуешь, видишь, слышишь*. Это глаголы зрительного и слухового восприятия действительности. Глагол *чувствуешь* характеризует состояние повествователя: его зрение, слух, обоняние направлены на восприятие степных просторов, степной красоты. Но студенты могут получить задание заменить в тексте глагол второго лица следующей формулой — «личное местоимение в форме первого лица + глагол настоящего времени несовершенного вида»: *я еду; я вижу и слышу; я чувствую*. Это задание покажет студентам-инофонам, что использование формы второго лица единственного числа Чеховым позволяет выразить не индивидуальные ощущения или физическое преодоление расстояния конкретным человеком (*я еду, вижу, слышу*), но распространить их на всех участников путешествия по степи и читателей текста. Таким образом получается, что степь воздействует на всех людей, которые видят ее, соприкасаются с этой стихией (*едешь, видишь, слушаешь*).

Наконец, в данном тексте важную роль играет символизация образа степи: степь обладает теми же свойствами, что и родина.

Второй фрагмент степного пейзажа из повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке» представляет национально-культурный ландшафт иного свойства. Однако он позволяет преподавателю и студентам выявить не только различия между образами степи у Чехова и Айтматова (национально специфическую лексику, этнически ориентированное изображение окружающего мира), но также обнаружить элементы сходства между пейзажными зарисовками. Такое сопоставление несомненно будет способствовать формированию межкультурного диалога в аудитории.

Рассказчик здесь видит киргизскую степь из окна вагона поезда. Особое настроение путешествию по степи придает киргизский напев, знакомая мелодия, которую исполняют на комузе. Мелодия вызывает у героя исторические ассоциации. Ему представляется, как по этой степи ехал когда-то киргизский всадник. Но в настоящем времени вместо цокота копыт раздается стук колес поезда на стыках рельсов.

*Это был киргизский напев, который всегда представлялся мне песней одинокого всадника, едущего по предвечерней степи. Путь далек, степь широка, можно думать и петь негромко. Петь о том, что на душе. Разве мало дум бывает у человека, когда он остается наедине с собой, когда тихо кругом и слышен лишь цокот копыт. Струны звенели вполголоса, как вода на укатанных светлых камнях в **арыке**. Комуз пел о том, что скоро солнце скроется за холмами, синяя прохлада бесшумно побежит*

по земле, тихо закачаются, осыпая пылью, *сизая* полынь и *желтый* ковыль у *бурой* дороги. Степь будет слушать всадника, и думать, и напевать вместе с ним... [1]. Здесь требует лингвокультурологического комментария национально специфическая лексика, который могут сделать сами студенты, особенно, если в вашей аудитории есть студенты из Киргизии.

На занятиях можно дать последовательно 1) чтение отрывка из повести Айтматова и 2) аудио воспроизведение звука комуза [5]. Это позволит воссоздать аутентичную атмосферу на занятии.

В тексте обильно присутствует цветопись, что позволит провести работу с лингвосенсорными характеристиками степного пейзажа: *синяя прохлада, сизая полынь, желтый ковыль, бурая дорога, палевый (бледно-желтый) закат, снег на горах розовел.*

Анализ обоих отрывков приведет к открытию общности в изображении степи у Чехова и Айтматова — одухотворенности степи. У Айтматова, как и у Чехова, *степь будет слушать всадника, и думать, и напевать вместе с ним...*

Логическим продолжением работы с образом-пейзажем и его словесным выражением может быть эссе, в котором студенты должны будут представить свой национальный пейзаж, родной пейзаж, например тот, который они чаще всего видели рядом с родным домом.

Литература

1. Айтматов Ч. Т. Тополек мой в красной косынке: повесть (перевод автора): повести и рассказы [Электронный ресурс]. — URL: <https://wysotsky.com/0009/005.htm>
2. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Вторичная языковая личность // Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). — М.: Икар, 2009. — 448 с.
3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. — М.: Советский писатель, 1988. — 450 с.
4. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ. Интеллектуальное путешествие из России в Грузию, Азербайджан и Армению. — М.: Издательский сервис, 2002. — 416 с.
5. Комуз. Кыргызстан // Сборник Кыргызского фольклора [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qNMSIGwKLPY> (дата обращения: 24.03.2023).
6. Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Родные просторы // Константы и переменные русской языковой картины мира. — М.: Языки славянских культур, 2012. — 696 с.
7. Пыхтина Ю. А. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX–XX вв.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М. — 31 с.
8. Россия: лингвострановедческий словарь [Электронный ресурс]. — URL: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar/?title/> (дата обращения: 02.11.2022).
9. Чехов А. П. Степь [Электронный ресурс]. — URL: Интернет библиотека Алексея Комарова: <https://ilibrary.ru/text/1337/p.4/index.html> (дата обращения: 30.01.2023).
10. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высшая школа, 1990. — 303 с.
11. Uzbekistan travel: Электронный журнал. — URL: <https://uzbekistan.travel/ru/o/vypusk-zhurnala-uzbekistan-travel/> (дата обращения: 11.11.2023).

**LANDSCAPE IMAGE IN THE FUNDAMENTALS OF THE THEORY
OF LITERATURE CLASSES WITH FOREIGN STUDENTS**

Abstract: The work is devoted to one of the aspects of linguistic and cultural adaptation of foreign students who are professionally engaged in the study of the Russian language, culture, and literature. It presents the possibilities of a comparative analysis of fragments of the text of the stories by A. P. Chekhov “Step” and Ch. T. Akhmatov “Topolek moy v krasnoy kosynke” in “Fundamentals of Literary Theory” classes in the aspect of identifying the commonality and differences of the image-landscape of the prairie, its national and mental characteristics.

Keywords: linguistic and cultural adaptation; dialogue of cultures; national image-landscape; linguistic and sensory characteristics.

Публикация подготовлена в рамках государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации № 073-00024-24-04 от 23.05.2024 г. на выполнение научно-исследовательской работы по теме «Проектирование модели организационно-методического сопровождения обучения русскому языку в культурно-языковом пространстве Республики Индия»

Н. М. Ильченко

*доктор филологических наук,
профессор Нижегородского государственного педагогического
университета им. К. Минина
Нижний Новгород, Россия
ilchenko2005@mail.ru*

«Остатки старины, достойные вниманья»: В. Г. Короленко о достопримечательностях Арзамаса

Аннотация: рассматриваются произведения В. Г. Короленко «Муза» и «Божий городок», посвященные арзамасским «памятникам старины». Мотив воспоминания, как сюжетообразующий, позволяет выделить локусы культурного ландшафта Арзамаса. Новизна исследования связана с рассмотрением специфики местности как средства создания образного пространства на основе реального, включающего в себя исторические, эстетические и сакральные смыслы.

Ключевые слова: мотив, пространство, символ, образ, сюжет.

Арзамас является важным историко-культурным и духовным центром. Город, в котором в конце XIX века находилось тридцать шесть церквей и четыре монастыря, выглядел величественно. Силуэт города делали живописным башнеобразные строения церквей и колоколен. Н. М. Щегольков, автор книги «Исторические сведения о городе Арзамасе», изданной в 1911 году, выделяет три периода в истории города: 1775–1850 — золотой век; 1850–1885 — серебряный век; 1885–1900 — арзамасское лихолетье, связанное с резким упадком экономической деятельности [6].

В. Г. Короленко в июле 1890 года отправляется в путешествие по монастырям Нижегородского края. Он побывал в Арзамасе, Дивееве, Сарове, Оранках и Понетаевке. На основе впечатлений от пешеходных странствий были написаны многочисленные произведения, в том числе, и об Арзамасе — «“Божий городок”. Из дорожного альбома» (1894) и незаконченная повесть «Муза» (1896).

Повесть «Муза» начинается с описания «упадающего, сонного и изнывающего от жары города» [2: 181]. В. Г. Короленко называет «громадную площадь, уставленную церквями» — речь идет о Соборной площади, где находятся Воскресенский собор, церковь Пресвятой Богородицы и Живоносного ее источника, Никольский женский монастырь. Боковые улицы, отходящие от площади, привлекли его «зеленой муравкой, своеобразными деревянными постройками и тенью своих садов» [2: 181]. Писатель обратил внимание на старинный дом, который ему показался «знаковым» для провинциального Арзамаса. Губернские и уездные города, которые получили в конце XVIII века регулярную планировку, должны были единообразно застраиваться в стиле классицизма.

Кроме домов с портиками и треугольными фронтонами, в Арзамасе были дома с редко встречающейся фасадной схемой: портик в них заменялся глубокими арочными нишами. Но не столько дом, «родоначальник всей семьи арзамасских построек», сколько странная фигура, мелькнувшая в одной из ниш дома, поразила путешественника.

Этот визуальный образ становится главным действующим лицом повествования и производит сильное впечатление («почему-то поразила меня»), потому что кажется живой: «мне показалось, будто в фальшивом окне мелькает какая-то странная фигура... которая, как будто сквозила и прорвалась на свет из-под слоя грубо наложенной дикой краски» [2: 182]. В. Г. Короленко подбирает сравнение, чтобы читателю живо передались ощущения от встречи с визуальным образом, как будто реально существующим; «я был охвачен тем удивлением, граничащим почти с испугом, которое охватывает порой от яркого луча или ничего не значащего громкого звука, поражающих нервы, уставшие от отсутствия всяких впечатлений» [2: 182–183]. Будочник Карп Василевкин, которому поручено было закрасить «языческую девку» «в легких классических одеждах», сделал это с удовольствием, потому что видел в ней «одушевленное существо». Когда краска попала на «обнаженное левое плечо» и потекла вниз, то казалось, что она течет из раны [2: 185].

С. Зенкин называет «такие особенные, глубоко внедренные в повествование визуальные изображения» интрадиегетическими образами [1: 11]. Такой образ взаимодействует с другими персонажами и включен в нарративный строй произведения. Историю «арзамасской музыки» рассказывает старик, называя ее «странной», а визуальный образ — «главной виновницей» событий, происходящих в городе [2: 185].

В рассказе старика выстраивается событийный сюжет, связанный с удивительной судьбой Александра Васильевича Ступина (1776–1861). Свою фамилию он получил от усыновивших его людей. «Происхождение Ступина неизвестно или, вернее сказать, окружено тайной. Мать его умерла вскоре после его рождения, и он был взят на воспитание бедной мещанкой Анисьей Степановной Ступиной, которая усыновила его и записала в мещане под своей фамилией» [7: 233]. Еще в детстве мальчик проявил талант; иеромонах Александро-Невской лавры Доримедонт оплатил его обучение в Петербургской Академии художеств. Вернувшись в родной город, А. В. Ступин основал первую в России провинциальную школу живописи, в которую принимались и дети крепостных крестьян.

Старик-рассказчик настаивает на полном правдоподобию излагаемых им событий («Ступин мне рассказывал многое из своей жизни» [2: 185]). Мать А. В. Ступина он называет «боярышней», которая, по-видимому, из-за «незаконной любви» оказалась в «далеком гусином городе» («Город славился луком и знаменитыми арзамасскими гусями, за что арзамасцев прозвали «луковниками» и «гусятниками» [5: 72]). Ее привез в Арзамас суровый старик и поселил у бездетных Ступиных, Василия и его жены Авдотьи. Вскоре у ступинской жилицы родился мальчик, которого Василий Ступин записал на свое имя, но сам он быстро исчез, попав в рекруты. Положение семьи сравнивается с кораблем, разбитым бурей: «они носились по бурному морю на утлом обломке. И ниоткуда нельзя было ждать помощи, а обломок не мог удержать всех троих на поверхности моря» [2: 192]. Красавица-боярышня умела только вышивать шелками и часто плакала. Она стала ходить на кладбище, точнее, в «божий городок».

«Божий городок» — это одно из сакральных пространств Арзамаса — маленькие домики, расположенные на Ивановской горе. В. Г. Короленко дал им следующие

характеристики: «крохотные», «странные», «загадочные»; «игрушечные хижинки»; «город карликов» [3: 246]. На этой печальной горе «ясным морозным утром» Ступина нашла свою жилищу «у божьих домов, со сложенными на груди руками, с странною улыбкой на лице и двумя застывшими слезинками, выбежавшими из-под пушистых ресниц» [2: 193].

Перед уходом в «божий городок» женщина долго глядела на своего сына, который не мог понять, почему она так пристально на него смотрит, и плакал: «он чувствовал, что этот взгляд проникает ему в душу и чего-то в ней ищет, и что-то зовет, и просит для него о чем-то и жалуется, и прощается навеки, и что-то старается объяснить ему, не понимающему того, что она могла сказать словами» [2: 194].

После смерти приемной матери на дне сундука был найден «медалион небольшой, финифтянова дела, на оном изображение женской персоны в красках» [2: 195]. На медальоне была мать Ступина, молодая, красивая, открытая счастью. Взгляд ее голубых глаз, «искрящихся и веселых», не был знаком будущему художнику, который с детства рисовал женщину-музу с печальным, проникающим в душу взглядом. Этот загадочный взгляд — единственное, что осталось ему как воспоминание о матери, «как последнее благословение» [2: 194].

Тайну этого взгляда он пытается разгадать сначала как ученик иконописца в Выездной Слободе за речкой Тешей, но не мог «придать им желаемое выражение» [2: 197]. Став известным художником, А. В. Ступин сумел передать загадочную тайну глаз в женской фигуре, нарисованной в нише своего дома. Старик-рассказчик говорит, «фигура эта... признавалась в свое время знатоками за лучшее произведение академика Ступина» [2: 183]. Поэтому гуси оставались «осязательной» достопримечательностью города, а «писаная героиня» — «достопримечательность другого порядка», «об Арзамасе заговорили даже в столицах, как о таком городе, где начинают процветать искусства» [2: 190].

Благодаря матери, ставшей ангелом-хранителем Ступина, он стал известным художником, академиком живописи: «этот взгляд мерцал путеводной звездой в его жизни» [2: 194]. «Заманчивую тайну» он разгадывал всю жизнь, как художник Аркадий из повести Н. А. Полевого «Живописец», перерисовывавший икону Ахтырской Божией матери. Этот известный писатель эпохи романтизма некоторое время проживал в Арзамасе, причем, одновременно со Ступиным. «В связи с обилием храмов активно развивалось в Арзамасе иконописное ремесло, которое со временем переросло в настоящее искусствоведческое направление и сформировало Арзамасскую школу живописи» [5: 75]. За заслуги в развитии школы в 1809 году А. В. Ступин был пожалован званием академика. В ней было подготовлено сто сорок художников, пятеро из них получили высокое звание академика живописи. Именем А. В. Ступина в Арзамасе названа улица и детская художественная школа. 23 августа 1959 года был открыт памятник А. В. Ступину (скульптор В. Г. Бобров, архитектор С. П. Тюков).

В. Г. Короленко обращает особое внимание на связь природного пространства с историческими процессами, с региональными особенностями. Собеседниками писателя часто были старики, которые не хотели, чтобы умирала память о старине. В очерке «“Божий городок”». Из дорожного альбома» «легенду, связанную с божьим городом и прекрасно выражающую смутное чувство, витающее над этим местом», рассказывает «почтенный старец» [3: 251]. После крестьянской войны (1667–1671) под руководством С. Разина именно на Ивановской горе были казнены десятки тысяч

ее участников. Гора и сейчас располагается в юго-восточной части города. В. Г. Короленко, отправившейся в Дивеево, тогда оказался за его пределами и на зеленой горе увидел «целый город карликов», раскинувшийся «против настоящего города» [3: 246]. Здесь хоронили самоубийц, нищих, бродяг, казненных преступников.

Арзамасе находился «на рубеже», на границе. После восстаний под руководством С. Разина и Е. Пугачева в Арзамасе были казнены десятки тысяч их участников. В. Г. Короленко говорит еще о Кондратии Булавине, пришедшем с Дона, о ссыльных стрельцах Петровских времен, а также о местном помещике Салтыкове, люди которого грабили богатых купцов и невинные жертвы тоже оказывались в «божьем городке». Заслуживает внимания комментарий В. Г. Короленко, предвещающий содержание одной из самых известных арзамасских легенд, почти полностью воспроизведенной в очерке: «Чувство прощающего и робкого недоумения, смутного вопроса и молитвы обо всех, кто теперь лежит здесь под землей, а когда-то жил и, может быть, заблуждался, и, может быть, понес должную казнь, а может быть, сложил свою голову за дело, которое следует считать святым и хорошим...» [3: 252].

Молодой арзамасский купец, возвращающийся в родной город по саратовской дороге, увидел странную картину: «стоит на горе странный лес, без листвы, без ветвей, и точно зрелые плоды — висят хорошие молодцы, и черные вороны тяжело машут крыльями и глядят молодцам в мертвые очи... Осадил он коня, привстал на стременах и изо всей силы хлестнул плетью ближайшее мертвое тело... Тело закачалось, лязгнула цепь, и вороны поднялись, тяжело взмахивая крыльями» [3: 253]. В эту минуту произошло «страшное чудо»: «Со всех виселиц, и с колес, и с окровавленных колец черною сетью взвились вороны, как темная туча. Потом, лязгая цепями, сорвались казненные с петель и крючьев» [3: 253]. Купец, пораженный этой картиной, решил, что не ему судить этих казненных. «И дал он в ту страшную минуту крепкий обет: схоронить всех казненных в общей могиле, воздвигнуть над ними скудельницу и ежегодно дарить грешные души молебным пением» [3: 254].

Поэтому в Арзамасе на протяжении веков существовал обычай: в четверг седьмой недели после Пасхи в этом таинственном месте служили панихиду по «убиенным рабам», умершим «от неведомой смерти»; их имена остались неизвестными. «О ком молятся, кому поют вечную память, чьи грешные души жадно внимают молебному пению, — об этом не знает ни вздыхающий кругом и молящийся народ, ни даже арзамасский клир, для которого эта молитва среди исчезающего «городка» есть исконный обычай, завещание седой старины» [3: 247].

На вершинах домиков городка были кресты, а в стенах — иконы. В домике, похожем на часовенку, путешественник увидел странную и, видимо, недавно написанную картину, которая заключает в себе символический смысл. «На полукруглом бугре темнеет отрубленная кисть руки с сжатыми пальцами. Большие гвозди лежат рядом с нею; молоток и клещи висят просто на воздухе. Затем обрывки цепи, позорный столб с привязанными к нему пучками розог и плетью... все это рисуется на фоне бледных, неясно клубящихся туч. Но откуда-то с вышины уже блестит слабый луч, разорвавший облака, скользнувший среди туманов, как отблеск далекой надежды. И будто для того, чтобы яснее подчеркнуть свою мысль, художник нарисовал петуха, приветствующего свет. На вершине позорного столба вещая птица уже трепещет крыльями и с разинутым клювом, видимо, кличет зарю» [3: 254].

Выйдя «на свет ясного дня», В. Г. Короленко и его собеседники с облегчением вздохнули. Перед глазами предстали многочисленные церкви и монастыри Арзамаса, автор сравнивает их с «кружевом», белеющем на соседней горе: «Выездная слобода с напольною церковью красиво гляделись в Тешу». Мысль, которая овладевает всеми: пусть трудно жить, но «все-таки лучше жить нынешним днем, чем этой старинною, мрачною ночью» [3: 255].

В. Г. Короленко, проживший в Нижнем Новгороде после сибирской ссылки одиннадцать лет (1885–1896), создал художественный образ пространства Нижегородского края в многочисленных очерках и путевых записках. Он так объяснял привычку облекать в слова свои впечатления: «Я люблю проселочные дороги, тихо плетущуюся лошадку, наивный разговор ямщика под шум березок, захолустные, лесом поросшие речки... Все мы немного романтики... мы, русские, не менее, а быть может, и более других» [4: 100–101]. Он пешком обошел почти всю Нижегородскую губернию и оставил произведения, которые стали документальным свидетельством эпохи конца XIX века. Произведения, созданные на основе впечатлений, полученных во время путешествий/странствий, отличает особая поэтичность, необычный авторский стиль, совмещающий рассказ, легенду, очерк, эссе.

Литература

1. Зенкин С. *Imago in fabula: Интрадиегетический образ в литературе и кино*. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 624 с.
2. Короленко В. Г. Муза // *Литературное краеведение Арзамасского края*. Хрестоматия. — Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2017. — С. 181–202.
3. Короленко В. Г. «Божий городок» // Короленко В. Г. *Собрание сочинений в шести томах*. — М.: Библиотека «Огонек»: Правда, 1971. — Т. 3. — С. 246–255.
4. Короленко В. Г. В пустынных местах // Короленко В. Г. *Собрание сочинений в шести томах*. — М.: Библиотека «Огонек»: Правда, 1971. — Т. 3. — С. 97–198.
5. Супруненко Ю. П. *Нижегородская земля*. — М.: Вече, 2016. — 288 с.
6. Щегольков Н. М. *Исторические сведения о городе Арзамасе, собранные Николаем Щегольковым. С видами и портретами*. — [Репринтное воспроизведение с изд. 1911 г., типография Н. Доброхотова]. — Ярославль: Периодика, 1992. — 273 с.: ил.
7. Щегольков Н. М. Александр Васильевич Ступин и основанная им Арзамасская школа живописи // *Литературное краеведение Арзамасского края*. Хрестоматия. — Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2017. — С. 231–239.

N. M. Ilchenko

“REMAINS OF ANTIQUITY, WORTHY OF ATTENTION”: V. G. KOROLENKO ABOUT THE SIGHTS OF ARZAMAS

Abstract: The works of V. G. Korolenko “Muse” and “God’s Town”, dedicated to the Arzamas “ancient monuments”, are considered. The motif of memory, as a plot-forming one, allows us to highlight the loci of the cultural landscape of Arzamas. The novelty of the study is associated with the consideration of the specifics of the area as a means of creating an imaginative space based on the real, including historical, aesthetic and sacred meanings.

Keywords: motive; space; symbol; image; plot.

Богоискание и богоотрицание как аксиологические векторы в творчестве Ф. Достоевского и Л. Андреева

Аннотация: в статье рассматриваются мотивы богоискания и богоотрицания как проявления кризиса веры героев Достоевского и Андреева, их реализация, символическое и религиозное прочтение.

Ключевые слова: экзистенциализм, кризисное сознание, богоискание.

Достоевский и Андреев — одни из наиболее значимых авторов, в чьих произведениях главным объектом анализа становится внутренний мир человека. Авторы причисляют к сторонникам (хотя более верным будет признание их предтечами этого направления) экзистенциализма — философии «кризисного сознания», которым можно охарактеризовать героев произведений писателей. Проблема экзистенциализма авторов разрабатывалась многими исследователями, начиная от дореволюционной критики (В. Иванов, Д. Мережковский), отличавшейся особым интересом к психологизму и разработке темы Бога, и заканчивая современными литературоведами, в фокусе внимания которых оказывается множество оснований для сопоставления. В. И. Беззубов подчеркивает сходство героев Андреева и Достоевского с их «подпольным» и «трагическим»: В понимании природы человека — в этом коренном для писателя вопросе — Андреев, несомненно, близок к Достоевскому, хотя он сам и не всегда ощущал и осознавал эту близость» [6: 97]. Исследователь Н. А. Панфилова, определяя творческий метод Андреева как «психологический экзистенциализм» и признавая особую важность в нем художественного опыта Достоевского, настаивает на полярности их аксиологических систем: пребывание Бога в мире Андреева не аксиоматично, вследствие чего существование как таковое может просто прекратиться, оставив Ничто, что не представляется возможным в мире Достоевского, продиктованного христианским мировоззрением [11: 57].

Порождения турбулентного мира, они сходным образом чувствовали человека эпохи, хотя и по-разному мыслили его, возможно, во многом потому, что Достоевский все же не был «сыном» конца века, в то время как жизнь и творчество Андреева выпали именно на излом эпохи. В данной работе предпринята попытка рассмотрения аксиологической парадигмы богоискания-богоотрицания как двух полярных ситуаций разрешения кризиса веры героев Достоевского и Андреева на материале романа «Преступление и наказание» и рассказа «Молчание». По справедливому замечанию исследователя Т. А. Касаткиной, в художественном мире Достоевского «всегда присутствует Бог как единая основа для той множественности человеческих типов, которую без такой основы нельзя ни понять, ни воспроизвести» [9: 6]. И, независимо от того,

стремится человек к Богу или отходит от Него и веры, художественное пространство Достоевского, мир его героев всегда отмечен божественным присутствием. Мир Андреева — пространство без Абсолюта, где богооставленный человек действует во утверждение собственного, «свободного “я”» [12: 184].

Вопрос веры для авторов сложен и неоднозначен, как и фигура Бога. Для Л. Андреева вера — всегда вопрошение, требование ответа, причем неудовлетворенное, словное ожидающее провидения, экзальтации, которая так и не наступает. Кажется, что сама фигура Бога оправдана одной только необходимостью адресности авторского «за что?»; закономерно, что Андреев Бога не хвалит, не прославляет [8]. Его героям свойственно внутреннее богоотрицание, которое может сопровождаться — внешне, атрибутивно — всеми признаками веры и служения. Такой характер религиозности очень самобытен, при этом объясним: кризис доверия к Богу есть кризис доверия к жизни вообще. К жизни пугающей, непостоянной, где ничто не получает объяснения. Отсутствие ответа, громкая тишина, тотальная неразрешенность — определяющие мотивы рассказа «Молчание».

Если героям Достоевского страшно остаться без Бога, они находятся в состоянии постоянного предчувствия оставленности, пугающей их (даже самых отъявленных грешников), героям Андреева свойственно состояние «страшной свободы», происходящей от извечного хаоса, невозможного к упразднению, потому что свобода и необходимость антонимичны для писателя. Для художественного пространства Андреева возможна и справедлива констатация мира как мира, где «Бог умер», поэтому отчаяние человека в мире без Абсолюта (Бога) не получает разрешения, а скорее приобретает черты последнего протеста, безысходного и агонистического. Муки человека, ищущего ответа, истины, объяснения в ситуации богооставленности, бесплодны.

Умирание человека у Л. Андреева происходит при жизни, когда герой оказывается на краю экзистенциальной бездны и, находясь в ситуации внутреннего борения, склоняется к нравственному падению. Если же Бог все-таки утверждается, то человек Андреева изначально живет в мире, где «много богов, но нет единого вечного бога», значит, для него нет *безусловной* нравственной опоры, однако далеко не всегда в его жизни отсутствует поклонение. В этом смысле особый интерес в силу наибольшей выраженности идеи представляет собой отец Игнатий.

Принято считать, что священник — посредник между Богом и мирским человеком. Безусловно, такие люди не безгрешны, но их внутренняя работа неустанна, усердна и основываются на идее спасения души. Отец Игнатий же «не мог уберечь от греха свою же плоть», при этом ненавидел грешников. В этом — первое и одно из важнейших тотальных противоречий, несоответствий. О переживаниях священника читаем: «злая ненависть поднялась в душе... и гнев против дочери» [1: 2]. В душе его нет Бога, а значит, нет абсолютной опоры. В таком случае, непонятна природа его богослужения: она приобретает механические черты, обезличивается и утрачивает суть.

Заметим, что мотив отсутствия Бога (а вернее сказать, *неприсутствия*), его молчания проявляет себя с самого начала произведения, хотя большее свое развитие получает в кульминации и финале рассказа. В первую очередь, этот мотив заявляется на символическом уровне: дочь отца Игнатия носит имя Вера,

и в определенный момент Вера замолкает («Вера молчала»). Безверие поглощает преимущественно главного героя, священника, хотя нельзя не заметить и его влияние в силу эманирования собственных чувств на других героев: мать Веры «хотела сказать: «Прощай, Вера!»», но так и не смогла, замолчала вместо этого сама. О неприсутствии Бога косвенно свидетельствует замечание Игнатия о дочери (характеризующее на самом деле его) «она Бога забыла» или озлобленное и отчаянное «Любови у нее не было», потому что «Бог есть любовь» [1 Ин. 4: 7–8]. Разговор с Богом, обращение к нему — всегда поиск истины, попытка получить ответ, разрешить ситуацию, захватившую душу, и главной героиней с Богом не говорит. Автор подчеркивает, что ему (герою) приходилось говорить много и с большим количеством людей, но никогда о главном и волнующем его, «о чем он размышлял каждую ночь: отчего умерла Вера?» Наконец, этот мотив реализуется и на уровне организации текста посредством использования синтаксического повтора. Неоднократно повторяется — как одно из наиболее важных — предложение: «И ответом ему было молчание» (или даже больший фрагмент: ««Скажи!» И ответом ему было молчание») [1: 3].

Особого внимания требует фрагмент похода Игнатия на кладбище в послеобеденное время. Его стоит воспринимать в равной степени и сюжетно, и символически. Мотив молчания здесь получает наибольшее свое развитие. Оно приближается, увеличивается и вместе с тем приближает героя и читателя к уже очевидному пониманию богооставленности. В первую очередь, душевная смута, тотальная неопределенность выражается через образы окружающей среды, природы: день, описанный как тихий, жаркий и безлюдный, называется «освященною ночью», то есть от полудня остается только оболочка, эфемерный и непрочный образ, не вызывающий доверия. Второй требующий внимания мотив и символ — тропа, узкая дорожка. Это путь о. Игнатия к Вере, ее могиле, то есть путь к мертвой, навсегда молчащей *vere*. «Долго пришлось путаться в узеньких тропинках», «теряет дорогу» и, наконец, кульминационное «Заблудился!», произнесенное отцом с потерянной усмешкой — не о простом поиске могильной плиты, а скорее о последней попытке убежать тишины, найти основание веры, давно утраченное, услышать Бога, обрести истину, ответ, покой. Однако Андреев, мастерски описывая этот застывший, удушающий, омертвевший полдень, дает метафорический, но твердый и однозначный ответ: Бог молчит и говорить больше не хочет. Игнатий почувствовал, как в него «вливается что-то могильно-холодное и студит мозг...», «говорит... долгим молчанием», «от молчания... поднялась дикая буря» [1: 3]. Нет сомнений, что это молчание — именно молчание Божественное, оно приобретает черты демонстративные, презрительные и пугающие смертельно (страшнее «вставшего из гроба мертвеца» с этого кладбища). В этот момент молчание заполняет мир вокруг Игнатия, замыкается долго подступавшее к нему кольцо не тишины, но молчания, и теперь понятно, что с молчанием Бога, молчит и мир, а Бог больше не хочет человека, он отвернулся от человека. Так, молчание становится символическим выражением внутреннего богоотрицания, отрицания оставленного и напуганного человека, понимающего, что он не способен изменить мир, получить опоры и ответа на вопрошания.

Таким образом, богоотрицание героев Андреева происходит от отсутствия внутренней опоры, поэтому закономерен их отход от Бога и попытки извратить мир

96 | и веру (так как изменить их невозможно) — такой мир, думается, будет причинять меньше боли.

По Достоевскому, страшны не вера или безверие (или недостаточность их, или сомнения верующего), а то, какие выводы способен сделать человек в своей вере (атеизм — в сущности, тоже вера, только в отсутствие Бога), поиске, то, что человек готов сделать объектом веры и поклонения, и то, к каким последствиям это неизбежно приводит.

Рассмотрим фрагмент из романа «Преступление и наказание», требующий евангельского прочтения — встречу Родиона с Соней. Этот эпизод стоит анализировать, в первую очередь, в аспекте христианской аксиологии. Раскольников встретил Сою на неделе апостола Фомы, и это неслучайно. Апостол Фома — фигура *сомневающейся*. Фома не верил в воскресение Спасителя, пока Тот не вложил его рук в ребра Свои, на что Христос сказал: «Блаженны не видевшие и уверовавшие». Итак, Раскольников — тот же сомневающийся. Хотя от истинной веры он все еще далек, так как поверить в невидимое — вера, но поверить в то, что увидел — лишь знание. Нельзя не отметить того, что сомнение — тот же поиск: требование и стремление получить ответ, подтверждение и опору. Герою Достоевского это удастся, потому что в его художественном пространстве Бог неустрашим. Тем не менее, важно, что *сомневающийся* в неделю Фомы встретил Сою. В ее образе угадывается праведница Товифа, воскресенная Христом. И евангельское прочтение здесь становится явным: богоискание приводит сомневающегося к праведнице, воскресение Сони произойдет от Христа и через другого (Раскольникова), а *другой* воскреснет через Сою. То есть разрешение душевных сомнений и исканий Раскольникова может произойти через воскресение и исцеление, где Соня — обязательный посредник (идея о спасении одного через другого). Исцеление подобного рода носит конечный характер, поскольку Христос в исцелении расслабленного сказал ему: «Вот, ты выздоровел; не греши больше» [Иоанн: 5; 14]. Так, сомнения, требующие здесь евангельского прочтения есть не что иное, как богоискание.

Мир героев Л. Андреева — пространство без Абсолюта, это мир недостаточной или лже-веры, мир героев Достоевского богооставленным не бывает, даже если вера утрачена, возвращение к ней возможно путем духовной работы, аскезы и борьбы.

Для героев обоих авторов характерна установка: если нельзя изменить мира, то в попытках этих можно перевернуть и извратить его, потому что, думается, в измененном виде он не будет приносить столько боли. Если у героя нет надежды найти спасение в мире (или вере), он ищет его в отчаянии.

Для эгоистического сознания (признаваемого как Достоевским, так и Андреевым) характерно возникновение двойственных чувств и мыслей, которые, в свою очередь, формируют и неоднозначные, двойственные поступки. Достоевский определял «двойные мысли» как проявления того, что «дьявол с богом борется», Андреев — как естественное проявление природного иррационального в человеке. Так или иначе, эта внутренняя составляющая порождает нравственное сопротивление, реализуемая у авторов разным образом. Герои Андреева идут по пути богоотрицания или пребывают в богооставленности, страшном хаосе, в то время как герои Достоевского перманентно ощущают присутствие Бога, даже если в какой-то момент жизни отходят от него.

Литература

1. Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. — М., 1990. — 1996.
2. Анненский И. Ф. Искусство Андреева. // Анненский И. Ф. Книги отражений. — М., 1979. — С. 149–151.
3. Ашимбаева Н. Т. Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология // Достоевский и мировая культура. Альманах. — СПб.: Серебряный век, 1996. — № 6. — С. 162–189.
4. Бездна. Комментарии. Библиотека. Леонид Андреев [Электронный ресурс] // 2007. — URL: <http://andreev.org.ru/biblio/Komments/k%20bezdna.html> (дата обращения: 28.04.2022).
5. Беззубов В. И. Леонид Андреев и Достоевский // Тр. по рус. и славян. филологии. Т. XXVI: Литературоведение. — Тарту, 1975. — 110 с.
6. Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. — Таллинн, 1984.
7. Васильчикова Т. Н., Алмакаева И. А. К проблеме мотивации поведения персонажа в свете этики христианства (по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы») // Вектор науки ТГУ. — Тольятти: Тольяттинский государственный университет. — 2013. — № 3. — С. 313–316.
8. Дмитрий Быков (телеэфир) // Дождь. — 12 сентября 2015 г. — URL: <https://ru-bykov.livejournal.com/2174001.html> (дата обращения: 10.04.2022).
9. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. — М.: Наследие, 1996.
10. Курляндская Г. Б. Рассказ Андреева «Тьма» и «Записки из подполья» Достоевского // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. — Курск, 1983. — С. 26–34.
11. Панфилова Н. А. Экзистенциальные «уроки» Ф. М. Достоевского в русской литературе первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук. — Магнитогорск, 2000.
12. Ясенский С. Ю. Искусство психологического анализа в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Андреева // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб., 1994. — С. 156–187.

Y. V. Petryaeva

**GOD-SEEKING AND GOD-DENIAL AS AXIOLOGICAL VECTORS
IN THE PROSE OF L. ANDREEV AND F. DOSTOEVSKY**

Abstract: the article examines the motives of God-seeking and God-denial as manifestations of the crisis of faith of the heroes of F. Dostoevsky and L. Andreev, their implementation, symbolic and religious interpretation.

Keywords: existentialism, crisis consciousness, God-seeking.

Д. А. Кирик
 студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
 Москва, Россия
 kirik.dasha@yandex.ru

Поэзия В. В. Коротаяева в контексте православного онтологизма

Аннотация: в данной работе нами будет рассмотрена поэзия В. В. Коротаяева с точки зрения ее связи с православным онтологизмом. Поэт познает данную богом реальность чувственным путем. Лирический субъект сливается с объектом познания, признает теологические основы бытия.

Ключевые слова: православный онтологизм, философская лирика, лирический субъект, организация поэтического пространства.

Литературный процесс второй половины XX века, откликнувшийся на эпохальные события того времени, представляет собой сложное, многогранное явление. Оставленное литературное наследие обязует современную филологию обращаться к текстам писателей того времени, поскольку многое до сих пор остается не изученным, а произведения заслуживают тщательного анализа и рассмотрения. Например, лирика замечательного вологодского поэта Виктора Вениаминовича Коротаяева, родившегося в 1939 году, остается практически не тронутой наукой, несмотря на то что автор издал 21 книгу, среди которых поэтические сборники и проза.

Первая книга «Экзамен» выпущена в свет в 1962 году, а в начале нашего столетия, после смерти писателя в 1997 году, его стихотворения продолжали выходить из печати. В. В. Коротаяев возглавлял Вологодскую писательскую организацию с 1973 по 1978 годы, издательство «Вестник» с 1992 по 1997 годы, был удостоен ордена «Знак Почета» (1989 г.), имел звание «Заслуженный работник культуры РФ» (1997 г.), получил литературную премию им. А. Фадеева в 1973 году [1]. Кроме многочисленных статей о Викторе Вениаминовиче в периодических изданиях («Вологодский комсомолец», «Красный Север», «Коммунист» и др.), существует лишь небольшое количество работ, посвященных творчеству и жизни Коротаяева, несмотря на то, что, по словам Любима Поздняка, театроведа, редактора и друга поэта, Виктор Петрович Астафьев утверждал, что Коротаяев *«имеет в себе огромный запас нравственных сил, как в жизни, так и в творчестве предельно честен и никогда не поступает ни в чем своим поэтическим даром, в его строчках звучит высокая и чистая души поэта»* [6: 172].

Поэзия Коротаяева — это желание прислушаться к природе, разгадать ее тайну, постичь бытие, а это, на наш взгляд, напрямую связано с православным онтологизмом, о котором Н. А. Бердяев в статье «Истина православия» писал: *«На почве Православия мышление оставалось онтологическим, приобщенным бытию, и это явлено всей русской религиозно-философской и богословской мыслью XIX и XX веков»* [2: 5]. По Н. А. Бердяеву, *«Христианский Запад шел путями критической мысли, в которых субъект был противопоставлен объекту, и была нарушена органическая цельность мышления и органичная связь с жизнью... На этой почве Западом были сделаны*

великие завоевания, но от этого разложился изначальный онтологизм мышления, мышление не погружалось в глубину сущего» [2: 5].

Коротаяев стремится познать бытие, понимая, что человек не властен над природой (которая является в художественном мире поэта значимой частью бытия), а может лишь отыскивать сокрытые в ней ответы. Философия Коротаяева определяет отношение его лирического героя к миру вокруг: познание бытия невозможно рациональным путем, только чувственным. В этом отношении поэт следует за философом Ю. Ф. Самаринным («...теперь же мы видим Церковь, иначе — живой организм истины, вверенной взаимной любви, а вне Церкви логическое знание, отрешенное от нравственного начала, то есть рационализм...» [7: 67]). Лирический герой Коротаяева — человек ищущий и спрашивающий, пытающийся познать основы мироздания, понимающий, что жизнь дана Богом и прийти к ответам на вопросы об устройстве мира можно, но не отделяя себя от него, не ставя выше, а погрузившись в него:

Я для сосен, видно, создан, для осинников,
Для полянок, где горланят косачи.
Почему ж я не шатаюсь по России,
По-пастушески штанины засучив?... [5: 11]

или:

Какое все-таки блаженство
В траве раскинувшись лежать,
Ни словом суетным,
Ни жестом
Движенью жизни не мешать... [5: 13]

Следующее стихотворение приведем целиком:

Живу в этом мире. Живу.
О, как мне непросто живется.
Глядят сквозь меня в синеву
Разверзнутой пастью колодцы.
Растут сквозь меня не спеша
В суставах окрепшие травы,
С целительным соком смешав
Снедающий пламень отравы.
И каждая боль их, остра,
Пройдя по моим волоконцам,
Как хряский удар топора,
Под пятым ребром отдается.
Я в почву, как дерево, врос.
И, словно подавшись из кочек,
Земная скрипучая ось
Прошла через мой позвоночник.
К Венере уйдут корабли
От русского смеха и грусти,
И только меня от Земли
Земля никуда не отпустит. [3: 103]

Лирическое «Я» Коротаева сливается с объектом познания — жизнью, бытием, не отделяется от него («*Растут сквозь меня не спеша / В суставах окрепшие травы*», «*Я в почву, как дерево, врос*» и т. д.). Ф. А. Степун пишет: «*познаваемое понимается не как нейтральное “это”, а как “Ты”, постоянно порождаемое в “Я”*» [8: 596]. Лирическое «Я» Коротаева живет на страницах для достижения знания о мире и единения с ним, поиска гармонии природы внутри себя.

Познание бытия является возможным благодаря познанию Бога. У Коротаева видим, как в верующем сердце заключен целый мир, это показывает, как человек, пришедший к вере, способен прийти и к познанию бытия, кроме того, познаваемое здесь тоже выступает в качестве «*постоянно порождаемого в “Я”*»:

Но как же быть
Единоверцу,
Что землю всю
И небосвод
Не просто
Принимает к сердцу,
А в сердце
Собственном
Несёт?.. [4: 10]

или:

Спешит к тебе каждый с особенным даром:
Бери, примеряй, запасайся, владей.
А плата... какая?
Расти благодарным
Да будь всюду верным
Природе своей. [5: 7]

Данный фрагмент коррелирует с ветхозаветным сюжетом о сотворении мира и решает для лирического героя проблему начала бытия: «*И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими [и над зверями,] и над птицами небесными, [и над всяким скотом, и над всею землею,] и над всяким животным, пресмыкающимся по земле*» (Быт. 1: 28–29). Таким образом, герой Коротаева определяет в мире вокруг божественное начало, как это представлено в Библии. Признав теологические основы бытия, герой приближается к заветному знанию о мире, его происхождении и назначении.

В поэзии Коротаева важно обращать внимание на организацию пространства: оно может быть как горизонтальным («*Какая даль лежала предо мной... / Я, чувствуя причастность к ней и гордость, / Смотрел в нее и знал, что за спиной / Не менее прекрасная простерлась*» [3: 19]), так и вертикальным («*Музыка льется с небес / В светлые горницы полдня*» [3: 22]). Подробнее необходимо остановиться именно на втором. Мир начинается с неба и земли («*В начале сотворил Бог небо и землю*» (Быт. 1:1)), небо — обитель божественных сил, земля — дом для человека. Приведем полностью стихотворение Коротаева:

Музыка льется с небес
В светлые горницы полдня.
От удивления лес
Ушки топориком поднял.
Не оборвется игла
Неосмотрительно с елки,
Даже листва замерла
И колокольчики смолкли.
Выйдя из хвойных глубин,
Высшей покорные силе,
Все ручейки, как один,
Вдруг язычки прикусили.
Музыка льется смелей
В ясные горницы мая,
Видно по ликам детей:
Вправду она не земная.
И потому допоздна,
В такт головою кивая,
Только сама тишина
Тоненько ей подпевает. [3: 22]

Коротаяев включает в систему пространства музыку, которая связывает небо и землю. В ней мы можем узнать божественное слово, которое проливает свет на существование человека («ясные» и «светлые» горницы, «лик» детей). Весь мир внемет божественной речи, благоговейно затихнув («колокольчики смолкли», «даже листва замерла»). Видим, Коротаяев утверждает: мир человека даже в самые тяжелые времена не оставлен, он так же, как и в глубокой древности, един с Богом, главное — услышать его в своем сердце, познать его через всеобъемлющую любовь, тогда и мир вокруг станет возможно познать.

Небо для Коротаяева — важнейший локус, оно не только выполняет функцию пейзажного элемента, но и персонифицируется, обладает силой и способно влиять на течение жизни. Небо у Коротаяева может ассоциироваться и с окончанием жизненного пути:

И не хочу понять, себя баюкая,
Что небо стало ниже и бледней,
Что вот уж и не слышится ауканья
В зеленой роще юности моей... [5: 95]

Приближение неба, приближение смерти можно трактовать как приближение героя к Богу. Во-первых, светлая верующая душа возносится и встречается с Отцом, обретает бессмертие, во-вторых, пройдя долгую дорогу жизни, герой никогда не был настолько близок к познанию Бога, а значит, к познанию бытия.

Философская лирика Коротаяева, совсем малая часть которой приведена выше, разворачивает бесконечное количество смыслов, автор обладает уникальным мироощущением, в основе которого лежит стремление познать бытие во всей его

102 | сложности. Коротаяеву, как мы видим, близка философия православного онтологизма, но этим не исчерпывается художественный мир поэта, заслуживающий пристального внимания и изучения.

Литература

1. Багров С. Ожидające глаза. Светлой памяти Виктора Коротаяева // Литературный маяк. — 2019. — 24 янв. — С. 9–10.
2. Бердяев Н. Истина православия // Вестник русского западно-европейского патриаршего экзархата. — 1952. — № 11. — С. 4–11.
3. Коротаяев В. В. Вечный костер. Избранное. — М.: Молодая гвардия, 1984. — 303 с.
4. Коротаяев В. В. Неотложность. Стихи. Вологда. — 2000. — 104 с.
5. Коротаяев В. В. Солнечная сторона. Стихи. — М.: Современник, 1975. — 160 с.
6. Поздняк Л. Захлебнулась туманом округа // Вологодский ЛАД. — 2007. — № 1. — С. 172–183.
7. Самарин Ю. Ф. Православие и народность / составление, предисловие и комментарии Э. В. Захарова; отв. ред. О. Платонов. — М.: Институт русской цивилизации, 2008. — 720 с.
8. Степун Ф. А. Учение Николая Бердяева о познании // Бердяев. Pro et contra. — СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1994. — С. 595–617.

D. A. Kirik

V. V. KOROTAEV'S POETRY IN THE CONTEXT OF ORTHODOX ONTOLOGISM

Abstract: in this paper we will consider the poetry of V. V. Korotayev from the point of view of its connection with Orthodox ontologism. The poet learns the reality given by God in a sensual way. The lyrical subject connects with the object of cognition, recognizes the theological foundations of being.

Keywords: Orthodox ontologism, philosophical lyrics, lyrical subject, organization of poetic space.

Философия любви в поэтическом метареализме Ивана Жданова

Когда речь идет о метареалистической поэзии Ивана Федоровича Жданова, неизбежно возникает ситуация столкновения двух литературоведческих подходов к анализу его лирики. Одни исследователи рассматривают ее в контексте «метафизики всеединства» (О. Н. Меркулова, С. М. Козлова), видя в ней попытку освобождения от стереотипных моделей рационального мышления, свойственных современному человеку. Освобождение это, в свою очередь, осуществляется через реконструкцию архаических форм языковой образности, синкретизм (связи и «перетекания» человека, природы, космоса, Бога), обман читательского ожидания.

Другой подход исповедуют ученые, ориентирующиеся на теорию М. Н. Эпштейна, который определяет метареализм как переход «от физической данности к сверхфизической природе вещей, от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности, от метафоры — к метаболе» [9: 172]. Метабола — базовое понятие метареализма как художественного метода, также именуемая метаметафорой (inside-out). По мнению Константина Кедрова, создателя философской теории метакода, метаметафора — двойное выворачивание человека во вселенную и вселенную в человека. Поэт утверждает метаметафору единицей воплощения новой перспективы мировидения человека второй половины XX века, заданной художественными образами Сальвадора Дали: «Боль — это прикосновение Бога / Бог — это прикосновение боли <...> Любовь — это неизбежность вечности / Вечность — это неизбежность любви» («Компьютер любви», 1983 г.) [3: 174]. Отсюда П. А. Ковалев заключает, что метареализм одновременно выступает и наследником акмеистических традиций, в силу своей предметности и глубины, и «смысловым» течением постмодернизма, когда внутри экспериментальной формы автор по-прежнему экспонирует главные ценностные доминанты (Бог, любовь, память и т. д.), притом в серьезном, неироническом ключе [3].

Поскольку оба вышеизложенных подхода являются дискуссионными, как в отношении терминологического аппарата, так и его содержательного наполнения, более философского, нежели литературоведческого, мы попробуем охарактеризовать творчество И. Жданова синтетически, обращаясь к представлениям различных исследовательских направлений. Фокус нашего внимания будет направлен на философскую интерпретацию любви в лирике поэта.

Следует отметить, что любовная тема не занимает значительного места в корпусе ждановских текстов. Она служит не целью лирического высказывания, а способом: а) Ухода в трансцендентный хронотоп; б) «Перевода» невыразимых явлений на язык конкретных образов и предметов. Для начала обратимся к стихотворению из сборника «Фоторобот запретного мира» (1997):

Любовь, как мышь летучая, скользит
 в кромешной тьме среди тончайших струн,
 связующих возлюбленных собою.
 Здесь снегопада чуткий инструмент,
 и черно-белых клавишей его
 приятно вдруг увидеть мельтешенье.
 Внутри рояля мы с тобой живем,
 из клавишей и снега строим дом.
 Летучей мыши крылья нас укроют.
 И, слава богу, нет еще окна —
 пусть светятся миры и времена,
 не знать бы их, они того не стоят. [2]

Сравнение любви с летучей мышью пробуждает сложнейшую цепочку ассоциаций. Во-первых, летучая мышь выступает переосмыслением более типичного для поэзии образа ангела: неуловимого, изящного помощника влюбленных. Во-вторых, наравне с положительной коннотацией, перед нами яркий пример «антиангела» — будучи приспешником темной силы, словно черный пудель Гете, воплощающий Мефистофеля, летучая мышь олицетворяет вампирские сущности. Она тоже способна соединять сердца и судьбы, но далеко не всегда во благо. Наконец, выбор образа может определяться реалистическими причинами: в ночное время суток за городом вероятность встречи с летучей мышью гораздо выше, чем с птицей, т. к. птицы в это время спят. Исключение составляют совы и филины, однако, в отличие от летучих мышей, они сторонятся людей, предпочитая топоры леса, поля, степи и т. д.

Кроме того, образ летучей мыши стыкует области сакрального и профанного: мышь, которую мы традиционно связываем с земным измерением, локусом дома, нередко используя как символ «нечистоты», бытовой неустроенности, серости и т. д. обретает крылья, утверждающие причастность к небесной сфере. В онтологическом смысле подобная двойственность — универсалия, наблюдаемая в явлении любой природы: человека, общества, биотопа, космоса. По-особенному образ летучей мыши раскрывается с точки зрения цветописи. В общей концепции «фоторобота» (который в большинстве случаев представляет собой черно-белое изображение) И. Жданов использует игру контрастов, усиливая эмотивность текста и выражая посредством «обесцвечивания» высокое, надмирное чувство. Черная летучая мышь, «кромешная тьма» за окнами противопападают снегопаду, «черно-белая» палитра падающего снега переносится на клавиши рояля, а через него — на саму жизнь, «черно-белые» ее полосы. Постепенно тьма утрачивает отрицательные значения, конкретизируясь в качестве тьмы от крыльев, исполняющих функцию защиты влюбленных от бессмысленного свечения внешнего мира. Следовательно, образ летучей мыши в третьем катрене предельно сближается с образом ангела-хранителя. Герои погружаются в пространство остановленного мгновения, где отсутствуют время, свет, цвет, звук:

Приятно исцелять и целовать,
 быть целым и другого не желать,
 но вспыхнет свет — и струны в звук вступают.
 Задело их мышинное крыло,

течение снегопада понесло,
в наш домик залетела окон стая. [2]

Поэт будто выделяет этимологическую связь слов «поцелуй» и «целый». Любовь в стихотворении И. Жданова оказывается путем восстановления утраченной целостности человека, где двое взаимно исцеляют друг друга. Несмотря на то, что впоследствии неизбежно наступает момент столкновения с реальностью, хаос света и звука прерывают романтическую идиллию. Остановка мгновения под крылом небесного существа — лишь красивый сон, который заканчивается с рассветом. Однако развязку нельзя назвать трагической:

Но хороша ошибками любовь.
От крыльев отслоились плоть и кровь,
теперь они лишь сны обозначают.
Любовь, как мышь летучая, снует,
к концу узор таинственный идет —
то нотные значки для снегопада.
И черно-белых клавишей полет
пока один вполголоса поет
без музыки, которой нам не надо. [2]

Лирический герой ни о чем не жалеет, напротив, намекает на бесконечность, безоценочность любви, вопреки «ускользанию» возвышенного момента и конечности бытия вообще. Любовь прекрасна даже ошибками. Растворилась темнота, небесное измерение вновь уступило место земному («крылья», встроенные в мотив сна, исчезли, «заземление» любви подчеркивается заменой глагола «скользит» на «снует») но полет черно-белых клавиш дней еще не закончен, он продолжается в настоящем. И «мышь», даже утратив крылья, навеки осталась летучей.

Аналогичную формулу любви-бесконечности И. Жданов отражает в однострочной форме «Лента Мебиуса»: «Я нужен тебе для того, чтобы ты мне была нужна» [1]. Как известно, Лента Мебиуса — математический объект, который выглядит как неделимое кольцо и, в мифологическом представлении, скрывает в себе тайны взаимодействия всего существующего во Вселенной. Через образ данной ленты (круга, кольца) поэт демонстрирует законы «сложноподчинительной» любовной связи, где перманентная потребность «я» в «другом» — единственное условие обретения целостности, т. е. полноценности.

Однако в корне своем философия любви у И. Жданова сопряжена с элегическим мотивом «обретения-утраты». Рассмотрим фрагменты произведения из раннего сборника «Место земли» (1991): «Плыли и мы в берегах, на которых стояли/сами когда-то, теперь вот и нас провожают, /смотрят глазами потока, теряя детали. / Лечит ли время все то, что оно разрушает» [1]. Центральной темой в ткани стихотворения является судьба маленького человека в большом времени. Время концептуализируется образом воды — стремительного, подчас разрушительного потока, который в отличие от отмеренного индивидууму срока, не имеет границ. Лирическому герою нигде найти приют, потому что у воды «нет <...> берегов для того, кто печален» [1]. Данная печаль сущностно экзистенциальна: она вызвана невозможностью изменить естественный

106 | порядок вещей. Любовь осмысляется автором частью жизненного пути, на которой так же лежит печать явления «преходящего»: «Но и любили мы так, как будто теряли / из виду то, что любили, — молча, неслышно. / Так расстается с листвою в безоружной печали / сад сокровенный, далекий, незримый, всевышний» [1]. Встреча предопределяет грядущую разлуку, присутствие «другого» параллельно его отсутствию. Обратим внимание на одну значимую деталь: субъект любви в тексте характеризуется как объект — «то, что любили». Ни в одном произведении И. Жданова мы не наблюдаем конкретного образа возлюбленной. Для поэта представляет интерес не адресат чувства, и даже не психологизм лирического героя, а метафизика любовного переживания как феномена. Автор представляет его ключевым гносеологическим инструментом, с помощью которого человек познает бытие. Отсюда ускользание любви сравнивается с листопадом — финалом земного существования. Масштаб утраты «другого» расширяется до сложного семантического комплекса. Впрочем, и романтическая интерпретация темы поучает в стихотворении определенное развитие: «Или как в сердце любовь загоняют — не скроешь, / как бередится оно, отзывается рвотой, / хлещет, язвит — и душу вовек не отмоешь / ни пустотой совершенства, ни горькой заботой» [1]. Во втором случае любовь — отнюдь не радостное событие. Она, подобно болезни, поражает вопреки воле, физиологически выворачивает душу и остается неизлечимой. Лирический герой сознает, что обречен на страдание, но принимает назначенное роком: «Я не пою, а бреду по дну нестерпимого воя / или по дну листодера к чужому обману. / Больше того, чем я не был и что я такое, / в этом потоке я быть не могу и не стану» [1]. Болеющий «в собственном сердце» всегда одинок, замкнут, неуместен, и судьба безжалостно играет с ним: «И ты клев разжимаешь ножом / в ожидании праведной вести, / ты выходишь на сушу вдвоем / с сокровенной любовью, и гром / ставит знак очистительной мести» («Жалоба игры») [1].

Источником страдания является также ревность — еще один любопытный мотив ждановской поэзии. Будучи элементом любви, она возникает вне зависимости от дистанции между «я» и «другим» (дистанция формируется на уровне рецептуального хронотопа) и приводит к потере идентичности лирического героя: «Расстояние между тобой и мной — это и есть ты. / И когда ты стоишь предо мной, рассуждая о том и о сем, / я как будто составлен тобой из осколков твоей немоты, / и ты смотришься в них и не видишь себя целиком <...> Как частица твоя, я ревную тебя и ищу / воскрененья в тебе и боюсь — не сносить головы, / вот я вижу, что ты поднимаешь, как ревность, прашу, / паровозную перхоть сбивая с позорной листвы» [1]. Тем не менее, указанная уступка индивидуальностью продолжает философскую линию «обретения целостности» любящего в предмете обожания. Отказ от самодостаточности не разрушает «я», напротив, становится средством достижения бессмертия: «Да, я связан с тобой расстоянием — и это закон, / Разрешающий ревность как правду и волю твою. / Я бессмертен, пока я покорен, но не покорен, / Потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю» [1]. Заключительный троекратный повтор, отсылающий нас к христианской символике, утверждает сакральность чувства лирического героя и принципиальную его незыблемость. Все, что происходит за исключением любви, лишено смысла: «То, чем был я когда-то, / все присущее мне, / что тебя не коснулось, / я хочу уничтожить, забыть, даже если / это то, что спасало меня / и еще бы спасло не однажды / от одиночества и пустоты» («Дом») [1]. Порой влюбленный жаждет

казаться лучше, чем он есть в реальности, чтобы заслужить признание «другого», но чудо любви претворяет иллюзию в жизнь, даря подлинное счастье: «Тот, кого ты ждала, / а потом в этом доме встречала, / сам придумал себя для тебя и не знал, что придумал себя. / Все мне кажется — / был я свидетелем в доме счастливым. / Потому и хочу я забыть / всё присущее мне, / что тебя не коснулось [1]. Случившись однажды, любовь никогда не перестает: «Умирает ли дом, если мы этот дом покидаем? / Умирает ли дом, если он забывает о нас? / Поцелуй озаряет его. / Ты сказала: / благословляю тот день, который соединит нас, / и всё, что будет потом» [1]. История двоих, воплощенная в образе дома (материального и психологического) формально относится к прошлому, но резко противопоставляется категории времени: «Но нет прошлого с теми, кто помнит о прошлом / в час открытых дверей в дом счастливый. / И нет неба над небом, земли над землей и любви над любовью» [1]. Память о любви неотвратимо увековечивает ее.

Итак, несмотря на небольшое количество текстов, отражающих данный концепт, философия любви Ивана Жданова, на наш взгляд, имеет дальнейшую исследовательскую перспективу. В рецепции поэта любовь соотносит человека со всеединым метафизическим началом, выступая, с одной стороны, сакральным опытом познания микро- и макрокосмоса, с другой стороны, способом достижения целостности бытия, а вместе с тем — бессмертия и счастья. Антиномии «обретения-утраты», «присутствия-отсутствия», «бесконечности-временности» раскрывают фундаментальное противоречие, неразрешимость которого составляет основу творчества метареалиста.

Литература

1. Жданов И. Ф. Место земли: Стихотворения. — М.: Молодая гвардия, 1991. — 109 с.
2. Жданов И. Ф. Фоторобот запретного мира: стихи. — Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1997. — 56 с.
3. Кедров К. А. Компьютер любви. — М.: Художественная литература, 1990. — 174 с.
4. Ковалев П. А. Постмодернистские течения в русской поэзии и специфика современного литературного процесса. — Орел: ОГУ, 2013. — 243 с.
5. Козлова С. М. «Божественный младенец» в поэзии И. Жданова // Русская литература в XX века: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века / под ред. Т. Л. Рыбальченко. — Томск: Изд-во Томского университета, 2002. — С. 149–166.
6. Масалов А. Е. Функция метаболы в стихотворении Ивана Жданова «Портрет отца» // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2018. № 1 (78). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsiya-metaboly-v-stihotvoreni-i-ivana-zhdanova-portret-otsta> (дата обращения: 01.11.2023).
7. Меркулова О. Н. Метафизика всеединства в поэзии И. Жданова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 2017. — 24 с.
8. Токарев А. А. Поэтика духовной жажды в творчестве Ивана Жданова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2016. — № 12(66): в 4-х ч. Ч. 1. — С. 38–41.
9. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: Учебное пособие для вузов. — М.: Высшая школа, 2005. — 495 с.

Агиографическая традиция в романе М. Ю. Елизарова «Библиотекарь»

Аннотация: в статье рассматриваются житийные черты в романе М. Ю. Елизарова «Библиотекарь», а также его связь с православной и коммунистической агиографическими традициями.

Ключевые слова: Михаил Елизаров, роман «Библиотекарь», житие, агиографический канон, коммунистическая агиография.

Роман М. Ю. Елизарова «Библиотекарь» не раз привлекал внимание литературоведов и литературных критиков. В случае со вторыми это в большей степени обусловлено награждением книги в 2008 году премией «Русский Букер», а также недавней экранизацией. Нас же, вне всяких сомнений, интересуют исследования первых. Ими были рассмотрены реализация в романе «книжного» топоса [12], автобиографическое начало [8], взаимодействие и противодействие в «Библиотекаре» советского и национального дискурсов, функционирование мифопоэтических мотивов и образов [10: 234]. Однако агиографическое начало, находящее достаточно яркое отражение в романе, до сих пор проанализировано не было. Данная работа ставит своей целью выделить в «Библиотекаре» житийные черты и обосновать их значимость для понимания проблематики романа.

Обращаясь к житийному канону, мы неизменно связываем его с православной культурой, поскольку именно ею было обусловлено его формирование и функционирование в Византии, а потом и в Древней Руси. Тем не менее нельзя не уделить внимание и сложившейся в условиях «новой идеологической культуры России XX века» коммунистической агиографической традиции [7: 96], яркими примерами реализации которой могут служить так называемые «лениниана» и «сталиниана» (Так, Ю. В. Шатин пишет, что в основе сюжета поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» «лежит схема, с абсолютной точностью воспроизводящая не только основные, но и факультативные черты агиографического канона» [11], при том что главный ее герой является «апостолом» марксистской материалистической теории, отвергающей высшее Божественное начало [7: 96]). Тем более, что в романе М. Ю. Елизарова герой-подвижник выступает служителем не Бога, а Родины, являющей собой «Союз Небесный», который, воскрешенный непрерывным чтением своего хранителя, уберезет от «древнего извечного Врага» [3: 259] и «географическое тело» страны [3: 376].

Рассматривая роман «Библиотекарь» с точки зрения его житийных черт, мы не можем не отметить в произведении обилия бытовых подробностей, не соответствующих агиографическому канону или даже ему противоречащих. Обращает на себя внимание и не свойственное каноническому житию повествование от первого лица, выполнение подвижником функции собственного агиографа. Однако это нам знакомо еще по «Житию протопопа Аввакума, им самим написанному». Что же касается бытовых

подробностей, противоречащих идеализации подвижника, то их Д. С. Лихачев отмечает уже в житиях XVII века, включая и названное выше, и объясняет тенденцией к развитию приема психологизма, «открытию характеров» [5: 104]. У М. Ю. Елизарова же это обусловлено направлением реализма, а также жанром романа, который включает в себя житийные черты, в полной мере житием, разумеется, не являясь.

Теперь перейдем к рассмотрению реализации житийного канона в «Библиотекаре» (за основу взята схема, представленная Х. М. Лопаревым во вступлении его работы «Греческие жития святых VIII и IX веков» [6], однако при необходимости мы будем обращаться и к другим исследованиям, указанным в списке литературы). Подобие вступления, предполагающего обязательное самоуничижение агиографа, мы можем увидеть в самом начале второй части романа (именно в ней мы знакомимся с личностью героя-рассказчика), где Алексей Вязинцев указывает на свою изначальную «недостойность» идеи, которой он оказался причастен («*Сам я прочел Книгу лишь спустя месяц после вступления в должность и, признаюсь, не часто перечитывал...*» [3: 61]).

Приступая к анализу реализации в романе М. Ю. Елизарова элементов основной части жития, следует уточнить, что порядок их расположения и в классических житиях мог не всегда соответствовать изначальной схеме, тем не менее это не противоречило канону [1: 154].

Итак, первым элементом основной части агиографической схемы являлось описание благочестивых родителей святого. В «Библиотекаре» эта роль переносится на дядю героя, в котором Алексей видит для себя пример еще в детстве [3: 67], а потом и наследует от него должность библиотекаря и миссию «Хранителя Родины», которую тот по причине своей гибели не смог исполнить.

Следующим элементом, в полной мере представленным в романе М. Ю. Елизарова, является восхваление Родины святого с точки зрения красоты ее природы и количества живших на ней ранее подвижников. При этом, как пишет Х. М. Лопарев, агиограф не стремился к достоверному отображению реальности, а старался ее улучшить, приукрасить. То же мы наблюдаем и в «Библиотекаре», где представления о Родине у героя связаны, прежде всего, с ее «художественным идеалом», «Союзом Небесным», а не «земным», «грубым несовершенным телом» [3: 376].

Далее агиограф обращался к детским годам жизни героя [1: 148], в которые уже начинала проявляться его богоизбранность. Вязинцев также в детском возрасте, в третьем классе, произносит клятву о подвиге, которую ему через много лет придется исполнить [3: 376].

Следующим важным сюжетным элементом был отказ героя от брака или расторжение брака, уже случившегося, с целью отправиться на путь подвижничества вдаль от всего мирского. Здесь нам следует сказать, что вся взрослая жизнь Вязинцева, разворачивающаяся перед нами в романе, может быть условно разделена на три части. К первой будет отнесена его жизнь на Украине, которая «без Союза так и не смогла ... остаться» Родиной [3: 377], мирская и лишённая всякого смысла. Второй является его жизнь в качестве библиотекаря Широинской читальни — мирская, но тем не менее наполненная «боевыми подвигами», предваряющими подвиг основной. А третьей — подвижническая жизнь в заточении. В брак Вязинцев вступает в первой части, и брак этот представляется таким же карикатурным (так,

110 | невеста походит на *«среднестатистический макет симпатичной девушки»* [3: 72]), как и само существование героя, и так же легко распадается, как и заключается. Во второй же части, поначалу согласившись на отношения с влюбленной в него Таней Мирошниковой [3: 216], он вскоре переводит их в исключительно платоническое русло [3: 239].

Еще одним важным компонентом житийного сюжета было «благовествование» [1: 148]. Письмо, сообщающее печальную весть о смерти дяди Максима, но при этом ставшее причиной перехода героя от первой части жизни ко второй, семья Вязинцевых получает на Рождество, один из основных христианских праздников. Что же касается известия о предстоящем основном подвиге, то впервые неясный еще для Вязинцева намек на него встречается героем при первом прочтении «Книги Памяти», когда он доходит в ней до диалога о *«цельнометаллических бункерах»*. Далее сквозь описание всей второй части жизни Вязинцева проходит мотив заточения (на данном этапе коллективного). Однако узнаёт о своем истинном предназначении Вязинцев только после прочтения «Книги Смысла» и уяснения значения словосочетания «Неусыпаемая Псалтырь». Тогда открывается ему и *«Замысел Книг»*, и предстоящий подвиг [3: 259]. При этом данному «прозрению» предшествует потеря героем сознания, что может быть интерпретировано как символ своеобразного монашеского пострига, перерождения.

Также важную роль в агиографической схеме занимают испытания, выпадающие на долю подвижника. Среди них можно выделить искушение блудницей [9: 79]. Два подпадающих подобной интерпретации эпизода встречаются и в романе «Библиотекарь». Так, сначала Вероника Возглякова, а затем Таня Мирошникова предлагают Вязинцеву себя, утверждая, что заботятся о его *«мужском удобстве»*, однако встречают отказ героя [3: 172]. Помимо этого, к испытаниям можно отнести и участие Вязинцева в многочисленных сражениях за Книги, в каждом из которых ему приходится преодолевать свою трусость. Важно здесь будет отметить и соответствующее житийной традиции преувеличение доблести героя, исходящее, правда, не от самого агиографа, а от его товарищей по Широнинской читальне. Например, Маргарита Тихоновна называет Алексея, убившего Марченко, *«настоящим героем»* [3: 154], хотя им руководил лишь страх за собственную жизнь [3: 152].

Важнейшим компонентом жития являлось описание подвига святого. В романе М. Ю. Елизарова тема подвига также лежит в центре проблематики романа. У Вязинцева этот подвиг заключается в вечном чтении (подобно «Неусыпаемой Псалтыри» в монастырях) книг писателя Громова, *«прядущем нить защитного Покрова, простертого над страной от врагов видимых и невидимых»* [3: 381] и творящем таким образом чудо, которое тоже является одним из основных элементов структуры житийного текста [4: 107]. Чудо происходит и с самим Вязинцевым: полностью осознав и приняв свою миссию, он перестает нуждаться в пище, обретает бессмертие (обусловленное бессмертием страны, которой ему необходимо служить) и святость. Символом обретения этой святости предстают появляющиеся в глазах у героя *«теплые счастливые слезы»*, неизменно связанные в христианской традиции с нравственной чистотой, духовной возвышенностью и благочестием [2: 62].

Дальнейшие компоненты агиографической схемы, такие как кончина подвижника и следующие за ней чудеса, не реализуются в романе М. Ю. Елизарова по причине

бессмертия героя, обретшего святость. Заключение же, предполагавшее молитву описанному подвижнику, также не может быть реализовано ввиду его совпадения с личностью агиографа.

Однако, рассматривая реализацию житийной традиции в «Библиотекаре», нельзя ограничиться лишь анализом образа героя-рассказчика и его жизненного пути. Соответствие агиографической схеме мы находим и в главе «Громов», повествующей о судьбе автора Книг (при этом, конечно, важно учитывать, что подвижничество в идейной парадигме романа заключается именно в служении Родине). Так, его биография изначально связана с *«развитием социалистического отечества»* [3: 13]. К категории подвига можно отнести его участие в Великой Отечественной войне, куда он отправляется в качестве военного корреспондента. Также для образа Громова характерны и классические житийные мотивы целомудрия и отказа от развлечений, находящие, правда, свое отражение, прежде всего, в творчестве соцреалиста, пишущего *«заунывным слогом»* и ограничивающего все *«любовные страсти»* в своих произведениях *«холостым чмоканьем в щеку на последних страницах»* [3: 14]. С творчеством Громова связаны и являющиеся важным элементом агиографического канона посмертные чудеса, заключающиеся в чудодейственных свойствах, которыми обладают его Книги.

Итак, мы можем сделать вывод о воспроизведении в романе «Библиотекарь» традиционного житийного канона. При этом, опираясь во многом на коммунистическую агиографическую традицию, М. Ю. Елизаров трансформирует ее, наделяя роман чертами классического православного жития. Советская символика сопоставляется с символикой христианской и обретает религиозное значение в противовес атеистическим установкам коммунистической агиографии. Созданный ею культ *земного* оказывается вытеснен культом *«Союза Небесного»*, являющего собой *«одно из доказательств Его (Божественного) существования»* [3: 127]. Таким образом, в романе «Библиотекарь» реализуются и переосмысляются как православная житийная, так и коммунистическая агиографическая традиции.

Литература

1. Антонова М. В., Семенюк Ю. В. Общие принципы композиционного строения славяно-русских переводных житий Киевского периода // Ученые записки Орловского государственного университета. — 2008. — № 1. — С. 147–155.
2. Бычков Д. М. Концептосфера агиографии в «Современном патерике» М. Кучерской. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptosfera-agiografii-v-sovremennom-paterike-m-kucherskoj/viewer>
3. Елизаров М. Ю. Библиотекарь. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. — 384 с.
4. Лихачев Д. С. Изображение людей в житийной литературе конца XIV–XV века. — URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/12_tom/Lihachev/Lihachev.pdf
5. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. — М.: Наука, 1970. — 186 с.
6. Лопарев Х. М. Греческие жития святых VIII и IX вв. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Hrisanf_Loparev/grecheskie-zhitija-svjatyh-8-i-9-vekov/

- 112 | 7. Макаренко Е. К. Агиография XX века. Проблема жанра и методов его исследования. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/agiografiya-xx-veka-problema-zhanra-i-metodov-ego-issledovaniya/viewer>
8. Меланин А. М. Роман Михаила Елизарова «Библиотекарь»: неявная автобиографичность. — URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/100342/1/initium_2021_048.pdf
9. Травников С. Н., Ольшевская Л. А. История русской литературы. Древнерусская литература: учебное пособие для вузов. — М.: Дрофа, 2007. — 512 с.
10. Ханов Б. А. Свообразие функционирования советского дискурса в романе М. Ю. Елизарова «Библиотекарь». — URL: https://kpfu.ru/portal/docs/F_657963598/157_2_gum_23.pdf
11. Шатин Ю. В. Эстетика агиографического дискурса в поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». — URL: <http://www.philology.ru/literature2/shatin-96.htm>
12. Юрьев Д. Ю. Проза Михаила Елизарова: поэтика и нравственная проблематика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 [Место защиты: Сев.-Кавказ. федер. ун-т]. — Краснодар, 2016.

E. O. Sirazetdinova

HAGIOGRAPHIC TRADITIONS IN THE NOVEL “THE LIBRERIAN”

BY M. Yu. ELIZAROV

Abstract: The article presents the analysis of hagiographic qualities in the novel “The Librarian” by M. Yu. Elizarov and its connections with the traditions of orthodox hagiography and communist hagiography.

Keywords: Mikhail Elizarov; novel “The Librarian”; hagiography; hagiographic canon; communist hagiography.

Характерологический комплекс Христа в образах князя Мышкина («Идиот» Ф. М. Достоевского) и Венички («Москва — Петушки» В. В. Ерофеева)

Аннотация: русская литература формировалась внутри культуры, в центре которой на протяжении многих веков господствовали христианская вера и образ Христа. Статья включает в себя анализ образов князя Мышкина и Венички, их сравнение, а также сопоставление героев с образом Иисуса Христа.

Ключевые слова: Христос, комплекс Христа, Достоевский, Ерофеев.

В истории русской общественной мысли часто предпринимались попытки создать литературное воплощение Иисуса Христа. Теургическая концепция чаще всего встречается в произведениях конца XIX — начала XX века, в эпоху напряженных философски-религиозных исканий в России. Именно поэтому литературоведы обращают особое внимание на персонажей в произведениях Достоевского, Тургенева, Толстого, сравнивая их друг с другом. Предполагается, что в последующие десятилетия советская литература была неразрывно связана лишь с социалистической идеологией, сплошь «материалистичной» и антирелигиозной. Однако менталитет людей за короткий срок не мог кардинально поменяться и превратиться в атеистический, поэтому религиозный вектор в литературе оставался, но несколько видоизмененный — в виде иронии и сатиры, со скрытыми мотивами и аллюзиями.

В статье сопоставлены образ «*травестийного Христа*», «*страдающего Христа советской эпохи*» в лице Венички Венедикта Ерофеева и образ «*милосердного Иисуса, в котором человек обретает утешение, любовь и красоту*» в лице князя Мышкина Ф. М. Достоевского. Параллели между ними, как и различия многочисленны. В статье выделены характерологические паттерны персонажей, связанные с образом Иисуса Христа.

Проблема искушения. Искушение — извечная проблема человечества. Из-за него пали Адам и Ева, соблазнившись запретным плодом. Через них грех вошел в мир, а с грехом вошла смерть. Обратимся к Евангелию от Матфея, главе 4, 1–11. После крещения Святой Дух ведет Иисуса в пустыню, чтобы показать всему миру, что Сын Божий непоколебим и искусить Его невозможно. Три попытки делает дьявол, ни одна из них не оказывается успешной.

Князь Мышкин в романе «Идиот» искушается и «демонической красотой», «соблазнительным образом» Настасьи Филипповны, и «безобразной страстью»

114 | Парфена Рогожина. Но он не может им противостоять. Персонаж, как Христос, находится в пустыне мира, один, без помощи Божией, борется, но, разумеется, проигрывает в этой борьбе. «Пытаясь снять с другого бремя греха, Мышкин перекладывает его на свои плечи и обречен быть в конце концов смятым и раздавленным этой тяжестью». Душевные муки героя переплетаются с физическим недугом и произведение заканчивается эпилептическим припадком персонажа.

Главное искушение Венички в произведении «Москва — Петушки» — алкоголь. Однако он вовсе не противостоит своему соблазну. Вения говорит: «...то не пью неделю подряд, то пью потом сорок дней...» «...и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду» [с. 128]. Цитата отсылает читателя к одному из дьявольских испытаний в Евангелии, когда Иисус 40 дней постился в пустыне.

Ещё одно искушение связано с самим путешествием Венички в рай, который воплощается в петушках, деве и младенце, знающем букву «Ю». В одном из эпизодов в тамбур к главному герою является Сатана и просит «смирить духовный порыв», не ехать дальше и выпрыгнуть из электрички. В этот момент за окном поезда не было видно ничего, кроме тьмы, и Вения отказывает Сатане. Не потому что он не поддался на искушение, а потому что ему страшна эта тьма за окном и страшна смерть, которая по итогу произведения персонажа все равно наступает.

Проблема противопоставления обществу. Одна из основных проблем, с которой сталкиваются герои — непринятие обществом, а если быть точнее — непонимание им, откуда и вырастает проблема противопоставления.

Обращаясь к Евангелию от Иоанна (5: 17–18), мы видим, за что Христос был так невзлюблен иудеями: «Иисус сказал им: “Мой Отец всегда трудится, поэтому и Я должен трудиться”. И иудеи еще упорнее стали искать случая убить Иисуса, ибо Он не только нарушил закон субботний, но ещё и назвал Бога Своим Отцом, приравняв этим Себя к Богу». Нарушение субботнего закона и «дерзкое» заявление о том, что Христос — Сын Божий, вызвали непонимание и смятение в душах иудеев, которые переросли в ненависть и отторжение. Он другой, что значит, Он враг.

Герой Достоевского, князь Мышкин, тоже совершенно отличен от общества, тоже с трудом им воспринимается и принимается. Например, как отмечает С. Шнитман-МакМиллин, князь почти ранит окружающих отсутствием гордости [5: 58–59]. «Зачем вы все в себе исковеркали, совсем в вас гордости нет?» — обрушается Аглая на Мышкина. Наивность и простодушие героя кажутся окружающим чем-то диким и чуждым, находит понимание князь Мышкин только в детях.

Веничка тоже неоднократно сталкивался с непониманием и осуждением со стороны людей за то, что он «иной». В пример можем взять эпизод с его сожителями: «Получается так — мы мелкие козявки, а ты Каин и Манфред...». Отмечается героем до этого, с каким «ожесточением людей, не могущих постигнуть какую-то заключенную в нем тайну» смотрели они на него. Так же, как и на Христа, на Веничку озлобились люди за то, что тот будто бы считает себя лучше и выше, принимают его за так называемого «серетика».

«Я вошел в вагон и сажу, страдаю от мысли, за кого меня приняли — мавра или не мавра? Плохо обо мне подумали, хорошо ли?» — эти мысли не дают покоя герою. Обращаясь к Евангелию от Марка (8: 27–31), мы видим, как Иисус задается похожим вопросом, Он «спрашивал учеников Своих: за кого почитают Меня люди? Они отвечали:

за Иоанна Крестителя, другие же — за Илию, и иные — за одного из пророков. Он говорит им: а вы за кого почитаете Меня? Петр сказал Ему в ответ: Ты — Христос» [3: 90].

На примере проблем искушения и противопоставления общества мы сопоставили героев произведений конца XIX века (князя Мышкина) и конца XX века (Веничку).

Хотя комплекс Христа в произведениях раскрывается совершенно по-разному, герои, имея общие черты с Христом, похожи и между собой: «Растерянный, рассеянный, скромный, страдающий психическим расстройством и кончивший, после интенсивного соприкосновения с реальностью, полной потерей и смертью разума, князь Мышкин — образ, глубоко созвучный Веничке Ерофееву» [5: 59].

Данная работа может послужить дальнейшему исследованию темы «имитации Христа» в русской литературной традиции, а также темы евангельских мотивов и интертекстов в литературе конца XX века.

Литература

1. Алеева Л. М. Характерологический комплекс Христа в образах Мышкина («Идиот» Ф. М. Достоевского) и Иешуа («Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова) // Челябинский гуманитарий. — 2011. — № 2 (15). — С. 17–25.
2. Арсентьев Н. А. Схожесть образа Венички с Христом в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». — Текст: непосредственный // Религия. Образование. Наука: модели и направления взаимодействия: Материалы научно-практической конференции с международным участием, г. Екатеринбург, 13–14 мая 2021 г. — Екатеринбург: ГАОУ ДПО СО «ИРО», 2021. — С. 151–152.
3. Левина Л. Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Г. М. Фридендер; сост. Карен А. Степанян; ред. Карен А. Степанян. — М.: Классика плюс, 1996. — 232 с.
4. Мащенко А. П. Имитация Христа в поэме Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» // Вопросы русской литературы. — 2012. — № 22 (79). — С. 87–95.
5. Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. — 1998. — Т. 5. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2529>. DOI: 10.15393/j9.art.1998.2529
6. Шнитман-МакМиллин С. Венедикт Ерофеев «Москва — Петушки», или The rest is silence / Шнитман-МакМиллин С. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 248.

E. V. Publik

E. S. Gorshkova

THE CHARACTEROLOGICAL CHRIST COMPLEX IN PRINCE MYSHKIN ("THE IDIOT" BY F. M. DOSTOEVSKY) AND VENICHKA ("MOSCOW — PETUSHKI" BY V. V. EROFEEV)

Abstract: Russian literature was formed within a culture centered on the Christian religion and Christ Himself for many centuries. The article includes character analysis of Prince Myshkin and Venichka, their comparison, and juxtaposition of the characters with the image of Jesus Christ.

Keywords: Christ; Christ complex; Dostoevsky; Erofeev.

Визионерская трансреальность в поэзии Бориса Поплавского: гротеск художественных образов

Аннотация: в статье рассматривается визионерская трансреальность в поэзии Бориса Поплавского, выделяются ее главные особенности, а также исследуется гротеск художественных образов на примере стихотворений из сборников «Дирижабль неизвестного направления», «Флаги» и «Автоматические стихи».

Ключевые слова: Борис Поплавский, визионерская трансреальность, гротеск, художественный образ.

Принадлежность поэтического творчества Бориса Поплавского к визионерскому искусству была доказана нами в статье «Борис Поплавский как поэт-визионер» [4: 203–206]. В предлагаемой статье выявим основные компоненты, составляющие визионерскую трансреальность в поэзии младоэмигранта.

В ответ на анкету редакции «Чисел» о живописи Поплавский писал: «Следует, может быть, русским, впитывая в себя все изобразительное совершенство французов, обращаться более к своему природному идеалу фантастиков и визионеров» [8: 103]. Эта мысль подтверждает приверженность поэта-эмигранта идеям визионерства, которые в его творчестве последовательно развиваются.

Главная черта Поплавского как поэта-визионера заключается в том, что он в первую очередь открывает для себя визионерское искусство в живописи, а не в поэзии. Образная система его стихотворений крайне живописна. Образы легко визуализируются читателем: Черная мадонна, ангелы, существа, будто сошедшие с полотен Босха.

Визионерская трансреальность по своему происхождению является абсолютно субъективной, т. к. создается на основе трансцендентного видения, существующего за счет психического воображения поэта. Однако находятся некоторые точки пересечения между визионерскими трансреальностями поэтов; общие черты, среди которых можно назвать гротеск художественных образов. Артюре Рембо и Эдгар По оказали значительное влияние на поэтическое творчество Бориса Поплавского, вследствие этого визионерские трансреальности поэтов сходны в некоторой степени.

Гротескность, сочетание воображаемого и реального, действия и созерцания составляют такое явление, как визионерская трансреальность. По своей сущности она антиномична. Объясняется это способностями воображения поэта: для него открыт мир, где нет границ и логики.

По мнению исследователей, визионерство — вечный поиск, который отрицает законченность форм. Оно включает в себе трагическое жизнеощущение и чувство преследующего катастрофизма. Это явление влечет за собой сомнения в собственном «Я», в написанном и предполагает постоянное «пересотворение» собственной жизни. Поплавский писал в дневнике: «Как грустно, только что написал и уже сомневаюсь: хорошо ли, не словесно ли очень, не слишком ли понятно, не слишком ли мало...» [8: 414].

Борис Поплавский разделял две поэтики: аполлонического начала, связанную с созданием совершенного произведения, имеющего застывшую форму, и дионисийского, в котором художник всецело опирается на собственное подсознание. Именно дионисизм привлекал поэта своим иррационализмом и вечным движением.

Для Поплавского в данном случае основополагающим стало карнавальное мироощущение — понятие, исследованное М. М. Бахтиным, где можно увидеть связь с дионисийским началом. В пространстве карнавала соединяется «старое и новое, и умирающее, и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [2: 31], что отвечает запросам поэтического замысла автора:

Встряхают эльфы в воздухе гардины,
Толкуются саламандры у печей.
В прозрачной ванной плещутся ундины,
И гномы в погреб лезут без ключей. [7: 86]

Определенно Поплавский много работал в сюрреалистическом направлении, приведенное стихотворение — один из примеров в практике сюрреализма. Исследователи-постструктуралисты указывали на то, что текст, в котором доминантой выступает сюрреализм, почти невозможно адекватно понять и интерпретировать. Однако ключ к интерпретации стихотворений, подобных «Восьмой сфере», возможно найти, только учитывая тот факт, что визионерское искусство напрямую связано с религиозным учением и мифологией Средневековья и Ренессанса. Гротескность художественных образов помогает Поплавскому наполнить лирическое произведение символами и тем самым перейти на уровень рефлексии о предназначении человека, греховности мира и о наказании, которое ждет человечество. Хаотичность и апокалиптические явления в поэзии Поплавского характеризуют его как поэта-пророка, ожидающего злого рока, которому можно противостоять только одним способом: всеобщим искушением вина.

Читатель видит непрерывную борьбу добра и зла, исход которой на самом деле неясен, потому что она отражает внутренние сомнения и борьбу самого Поплавского. В «Восьмой сфере» «земля проваливается на экзамене», однако утверждать, что здесь отчетливо прослеживается ответ автора, значит ограничивать авторский замысел.

Детальми в гротескных образах становятся клыки, клешни, чешуя, хвост, череп и кости, не покрытые кожей, однако не всегда они являются прямым сигналом опасности, хотя поэзия Поплавского полна мрачности и трагичности. Образ саламандры в средневековых поверьях и оккультизме — дух огня; эльфы, ундины и гномы — герои германо-скандинавского фольклора. Ощущение неизбежной опасности заложено в их действе, в какофонии пространства: здесь обязательно писк и рев, толчея, беспокойство. В таком случае наблюдается сдвиг, диспропорциональность, которая развивается на протяжении всей канвы лирического произведения.

Гротескность образов в творчестве Поплавского перекликается с эсхатологическими образами из Нового и Ветхого Завета.

Далеко внизу загорается газ
Дождик прошел, блестит мостовая
Христос в ботинках едет в трамвае. [7: 316]

Абсолютная несочетаемость художественного пространства (промышленный город, трамвай) с героем лирического стихотворения (Христос) приводит к деформации реальности. Здесь же прослеживается и отсылка к образу князя Мышкина из романа Ф. М. Достоевского «Идиот», а также открывается авторское отношение к Иисусу Христу.

Визионерская трансреальность в поэзии Поплавского трансформируется от сборника к сборнику, но некоторые компоненты остаются неизменными, в том числе снег, реже — дождь. Лирическое пространство может сопровождаться гиперболой «снег, идущий миллионы лет», что также напоминает об Апокалипсисе и о природных катаклизмах.

Гротескность художественных образов рождается на основе звуковой антиномии. Ярким примером является стихотворение «Черная мадонна», где с одной стороны — абсолютная какофония («загалдит народное гулянье»), а с другой, эвфония — волшебный звук. Это совмещение приводит к мысли о неизбежности наступления смерти.

Особый интерес в творчестве Бориса Поплавского представляют «автоматические стихотворения» как явление визионерского искусства. Г. В. Адамович отмечал, что стихотворения Поплавского развиваются «не беззаконно, по законам, которые не имеют ничего общего с логической последовательностью мыслей» [1: 9]. Визионерские видения поэта-младоземлигранта приводят к созданию причудливых образов, не существующих в реальности. Например, птицы-анемоны:

Птицы-анемоны появлялись в фиолетово-зеленом небе.
Внизу, под облаками, было море, и под ним на страшной
глубине — еще море, еще и еще море, и наконец
подо всем этим — земля, где дымили небоскребы
и на бульварах духовые оркестры
тихо и отдаленно играли. [7: 317]

Анемона, о которых обычно пишет Поплавский, — отряд морских животных. Здесь же создается гротескный художественный образ птиц-анемон, которые пролетают над морем. А также фантазмагорическое представление о строении земной коры, где на трех уровнях располагается море, далее — земля с небоскребами.

Усиление фантастичности происходит, в том числе, за счет цветовой гаммы: фиолетовый, зеленый, черный, серый, синий — нередко в сочетаниях. Фиолетово-зеленое небо производит впечатление нереальности происходящего, едкости; серо-синий оттенок более привычен для читателя, но в сочетании с лексемой «день» привносит значение неоднозначности, срединного положения.

Борис Поплавский отмечал: «Поэт говорит из некоего центра, которому трудно дать название. Это не душа, а особая сверхличная нейтральная сфера, к которой человек прикасается в грезах, сновидениях, поэтическом вдохновении» [7: 528]. Он так часто подвергался критике за свою причудливую форму изложения, «лишенную всякого смысла» поэзию, несмотря на то что сам давал читателю ключ к восприятию: отказавшись от разума, углубиться в ирреальное, прислушаться к себе.

Литература

1. Адамович Г. Борис Поплавский (1903–1935) // Русская мысль. — 1980. № 3313. — С. 9.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
3. Княжицкая Т. В. Визионерское искусство — символизм конца XX — начала XXI века // Academy. — 2019. — № 6 (45). — С. 100–110.
4. Копылова В. В. Борис Поплавский как поэт-визионер // Русская литература в полилингвальном мире: вопросы аксиологии, поэтики и методики: Материалы III Международной научно-практической конференции, Москва, 25 февраля 2022 года. — М.: Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2023. — С. 203–206.
5. Крашенинников А. Е. Понятие «визионерство» в поэтике экспрессионизма [Электронный ресурс] // Вестник ВятГ У. — 2015. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-vizionerstvo-v-poetike-ekspressionizma> (дата обращения: 27.10.2023).
6. Матвеева Ю. В. Творчество Бориса Поплавского: к вопросу культурной и языковой идентификации [Электронный ресурс] // Сибирский филологический журнал. — 2008. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-borisa-poplavskogo-k-voprosu-kulturnoy-i-yazykovoy-identifikatsii> (дата обращения: 28.10.2023).
7. Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Стихотворения / сост., ком., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. — М.: Книжница: Русский путь: Согласие, 2009. — 560 с.
8. Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / сост., ком., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. — М.: Книжница: Русский путь: Согласие, 2009. — 624 с.
9. Сухов А. А. Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации: автореф. дис. ... канд. культуролог. наук. — Екатеринбург, 2008. — 28 с.

V. V. Kopylova

**VISIONARY TRANSREALITY IN BORIS POPLAVSKY'S POETRY:
GROTEXT OF LITERARY IMAGES**

Abstract: This article examines visionary transreality in the Boris Poplavsky's poetry, highlights its main features, and also explores the grotesqueness of literary images using the example of poems from the collections "Airship of an Unknown Direction", "Flags" and "Automatic Poems".

Keywords: Boris Poplavsky; visionary transreality; grotesque; literary image.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Ф. И. ТЮТЧЕВА: ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ

Е. А. Первуниных

студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

pe5hea2001@gmail.com

Концепт «*тютчевский*» в русской культуре на материале НКРЯ

Аннотация: в статье рассматривается концепт *тютчевский* на материале НКРЯ. Проанализировано его употребление, на основе которого выделено несколько семантических групп: лирика, поэтика, ряд поэтов, философия, биография, материальное наследие, а также проведен количественный анализ распределения контекстов по группам.

Ключевые слова: концепт *тютчевский*, лирика, семантическая группа, контекст.

Цель данной работы — проанализировать смысловое наполнение концепта *тютчевский*, а также выделить семантические группы и определить доминирующую. Н. А. Оцуп писал: «Тютчев — весь в двадцатом столетии», — ведь Ф. И. Тютчев оказал огромное влияние на акмеистов (*тютчевский камень*) и символистов, которые считали его своим непосредственным предшественником; был одним из любимых поэтов А. А. Блока [1: 27–28]. Без сомнений можно утверждать, что Тютчев внес вклад в литературу по меньшей мере двух столетий.

Материалом исследования послужили тексты Национального корпуса русского языка (основной подкорпус). Всего было проанализировано 168 примеров из 130 текстов, содержащих словоформы прилагательного *тютчевский*.

Ценность — это само понятие, объект, феномен; оценка ценности — это личностное восприятие явления или предмета, и положительная оценка феномена и ценность не всегда совпадают [3: 236]. Контексты дают возможность вычленить ценность, проследить ассоциативные ряды, проанализировать отношение личности к явлению, сравнить или сопоставить объекты.

Несколько контекстов взяты из работ, посвященных творчеству и биографии Федора Ивановича Тютчева, а именно статья Бориса Константиновича Зайцева «Тютчев. Жизнь и судьба» и Юрия Николаевича Тынянова «Пушкин и Тютчев». Такие контексты мы учитывали, однако использование в них прилагательного *тютчевский* обусловлено темой работы.

Также в корпусе достаточное количество литературных и критических статей о художественном и биографии других писателей и поэтов, поэтому возникают ассоциативные параллели с жизнью и творчеством Ф. И. Тютчева. Часто в контекстах *тютчевское* носит синкретичный характер, и примеры могут встречаться двух группах. Подобное типично для группы контекстов, в которых упоминаются другие

авторы, например: «Своя судьба у лондонских знакомств М. Шагинян. Мелькнули ее *тютчевские* стихи» [П. П. Улитин. Ксенофоб (1970) // «Волга», 2013]. В данном примере сопоставляются проблематика, тематика, поэтика стихотворений (предположительно о природе) Федора Ивановича Тютчева и Мариэтты Шагинян. Этот пример иллюстрирует подгруппу сопоставления. Однако сравниваться могут не только поэтики двух авторов, но и черты биографии, например: «И не сопоставляй свою участь с *тютчевской*» [Ю. М. Нагибин. Смерть на вокзале (1972–1979)]. Если учесть контекст работы Ю. Н. Нагибина, то можно понять, что общим для Иннокентия Анненского и Федора Ивановича Тютчева становится биографический факт написания стихотворений без публикации, то есть «в стол». В корпусе насчитывается 39 контекстов сопоставления аспектов, свойственных авторам, из них *тютчевское* находится в одном ряду и сопоставляется с Пушкиным — 10 раз (по критерию известности, по проблематике, поэтике и др.), с Фетом — 4 раза (по образу природы), Блоком — 4 раза (по образу России), Анненским — 2 раза (по биографическому аспекту), с Некрасовым — 2 (по теме гражданственности/природы, по уровню признания), с Шиллером — 2 раза (по философскому аспекту) и другими.

Отдельную подгруппу составляют контексты, апеллирующие к преемственности приемов, мотивов, например: «Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по *тютчевской* линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней [В. В. Набоков. О Ходасевиче (1939)]. В данном контексте важна идея линейности и связи от Пушкина через Тютчева к Ходасевичу, но за понятием «литературный потомок» скрывается неконкретизируемый в данном случае комплекс творческих традиций. В подгруппу преемственности входит 6 контекстов: в них 2 раза упоминается, что Тютчев наследует традиции Пушкина; в свою очередь *тютчевское* отражается в творчестве Ф. Сологуба, В. Ходасевича, Н. Мандельштам, а также акмеистов.

От предыдущих двух групп контекстов стоит отличать те, в которых дается случайный ряд классиков, например: «Туса читала стихи, свои любимые: *тютчевскую* “Весну”, лермонтовское “Когда порой я на тебя гляжу”» [Л. К. Чуковская. Памяти Тамары Григорьевны Габбе (1944–1960) // «Знамя», 2001]. В данном контексте *тютчевские* и *лермонтовские* стихи не сопоставляются по параметрам мотивов, художественных приемов, метрики и др., в них нет никакой литературной преемственности, то есть они связаны ситуативно. Таких контекстов меньше — 9.

Вторая группа — это контексты с апелляцией к поэзии Тютчева. Встречается ряд контекстов, в которых упоминается тютчевская лирика как в целом совокупность творчества, так и абстрактно без указания на конкретные произведения, ср.: «Ведь то же самое происходит с пушкинскими, лермонтовскими или *тютчевскими* стихами, положенными на музыку, и несколько не делает их хуже» [Александр Городницкий. «И жить еще надежде» (2001)]. Подобных контекстов не так много — 15.

С точки зрения аксиологии интереснее рассмотреть, к каким конкретно строчкам и стихотворениям апеллируют к контекстах. Часто встречаются как названия стихотворений в контексте, так и цитаты, в которых для автора примера заложен ключевой образ, со словоформой в среднем роде, имея в виду и опуская *стихотворение*, например: «Здесь, при отсутствии особых бед, *тютчевское* «однообразье нестерпимое», порождающее эмоциональный голод» [Эмма Герштейн. Анна Ахма-

122 | това и Лев Гумилев (1994–2002)]. На 51 пример цитации и упоминания конкретных произведений встречается 6 раз стихотворение «Silentium», «Люблю грозу в начале мая» — 4, «Умом Россию не понять» — 4, «14 декабря 1825 года» — 3, «Осенний вечер» — 3, «Люблю глаза твои, мой друг» — 2, «Есть в осени первоначальной» — 2, «Эти бедные селенья» — 2, «Последняя любовь» — 2, «Ночное небо так угрюмо» — 2, «Весна» — 2, «Она сидела на полу» — 2 и другие стихотворения. С одной стороны, можно отметить широкий тематический спектр стихотворений. С другой стороны, некоторые произведения встречаются чаще в контекстах, однако нельзя утверждать, что именно эти стихотворения популярнее у читателей: для этого недостаточно данных.

В третьей группе контексты апеллируют к поэтической стороне стихотворений. Отдельно можно выделить подгруппу контекстов с упоминанием мотивов, например: «София не сознает и не понимает первозданной тьмы, Тютчевской ночи, и потому, сама устремляющая и воплощающая, она остается духовно чуждой ноуменальной подоснове бытия, — усии» [П. А. Флоренский. Имена (1926)]. Во всех примерах данной подгруппы мотив не оценивается однозначно положительно или отрицательно, но констатируется связь с поэзией Тютчева. Однако встречается один контекст, в котором мотиву хаоса дается отрицательная оценка: «Все равно хаос придется нести до конца как сущность души и как ее болезнь. Это проклятое наследство, еще *тютчевское* наследство» [Л. Я. Гинзбург. Записные книжки. Воспоминания. Эссе (1920–1943)]. Примечательно, что в 10 из 20 контекстов речь идет именно о мотивах ночи и хаоса (ведь Тютчева называют ночным поэтом), другие 10 случаев приходятся на мотивы космичности, непризнания времени, вековой тишины, губительной любви и др. Материалы НКРЯ подтверждают факт, что за тютчевской лирикой закрепились мотивы ночи и хаоса.

К поэтической стороне также относится упоминание образов (природы, кедра, водомета, грозы, России, моря и утеса), специфики лирического героя, пространственного построения картины, приема построения стихотворения, лиризма, эмоциональной тональности, стилистики, фонетических аспектов (постановки ударения в слове *струи*, интонаций) и др., например: «Что же касается стихов Аргези, то в этих стихах мне виделось нечто *тютчевское* — афористичность, точность психологического рисунка, пожалуй, ирония, хотя то был, конечно, Тудор Аргези, художник самобытный, если и похожий на кого-либо, то прежде всего на самого себя» [С. А. Дангулов. Аргези (1981)]. Во вторую подгруппу входит 31 пример. В отличие от конкретного мотива, нельзя выделить что-либо доминирующее, специфичное только для поэтики Ф. И. Тютчева, поскольку в примерах отражается личный опыт прочтения стихотворений.

Четвертая группа контекстов иллюстрирует философские концепции Тютчева, раскрывающие мироощущение и взгляд на мироздание: «Можно оценить эту гибкость, поставив рядом железный *тютчевский* фатализм — во взгляде на то же событие» [С. Г. Бочаров. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» (1999)]. Национальный корпус фиксирует 9 контекстов, в которых 2 раза упоминается *аристократизм*, а также *фатализм*, *мироздание*, *ощущение грядущих бед*, *идеи интуитивного предвидения* и др.

Отдельную подгруппу составляют контексты, обнаруживающие политические концепции и взгляды на будущее России: «*Тютчевская* концепция разделения современной цивилизации на два особых мира с разным историческим предназначением,

выразившаяся в заключительных словах написанного фрагмента его трактата «Россия и Запад?» [С. Г. Бочаров. Леонтьев и Достоевский (1993–1994)]. Данные важны, поскольку отражают, что для читателя связь Федора Ивановича Тютчева (после его смерти) с политикой и его основной деятельностью — дипломатией — уходит на второй план, но все же сохраняется. Данная подгруппа насчитывает 8 контекстов, в которых 4 раза упоминается концепция славянофильства, а также однократно *панславизм*, *пророчества* относительно будущего, *хтоническая сущность России* и *погром* как цензурная деятельность.

Пятая группа контекстов апеллирует к личности Федора Ивановича Тютчева. Всего в данную группу входит 12 примеров, в трех из которых оценивается поэтический гений Тютчева, например: «Поэт *тютчевского* размаха неужто не сознавал, что его дело, хоть тихо и уединенно, но огромнейшей важности?» [Бор. Зайцев. Тютчев. Жизнь и судьба (К 75-летию кончины), 1947 // «Возрождение», 1949]. В одном из контекстов дается отрицательная оценка деятельности: осуждение взгляда на события 14 декабря 1825 года. В двух примерах разных периодов (1929 г. и 1972–1979 гг.) отмечается позднее признание Федора Ивановича как поэта. Три контекста отмечают не столько черты поведения, сколько манеры: *тютчевское обхождение* с людьми, *пантент на благородство* и особую *позу* (кутая колени в плед); при этом *обхождение* отмечают современники: «Если вы увидите их отца, то поблагодарите его хорошенько за сына: нельзя быть милее того, как он был с Петрухою, который, несмотря на предупреждение, с которым (помните?) поехал из Москвы, здесь был разом совершенно обезоружен *тютчевским обхождением*» [И. В. Киреевский. Письма родным (1830)]. Биографические моменты прослеживаются в трех примерах, которые свидетельствуют об *участи* написания стихов без публикации и раскрывают *тютчевское сердце*, то есть отношения с Еленой Денисьевой.

К шестой группе относятся контексты с упоминанием материального наследия, при этом подобные примеры появляются после 40-х гг. XX в. Во-первых, в качестве иллюстрации *тютчевских мест* выступает 7 контекстов, с которыми связаны *музей* (3 раза), имя *Дарья* как *мурановское*, *тополь*: «Дивная поездка в Мураново вместе с Женей Коневым. Тютчев и *Тютчевский музей*. Красота, уют, покой» [С. А. Волков. Дневник (1943)]. Во-вторых, упоминаются работы о биографии и лирике Федора Ивановича: «Поэты *тютчевской плеяды*» В. В. Кожинова (2 раза) и «*Тютчевский сборник*» под редакцией Ю. М. Лотмана (3 раза), а также «*Тютчевский том*» в «Литературном наследстве». В некоторой степени названия работ носят в литературоведение терминологический характер. В-третьих, музыкальное наследие: «*Тютчевский цикл*» романсов. Данная группа контекстов (14 примеров) дает конкретные материальные и нематериальные культурные и научные объекты.

Контекстное рассмотрение демонстрирует, что *тютчевский* как концепт распадается на несколько составляющих: лирика, поэтика, культурно-поэтический ряд, философия, личность материальное наследие. Статистически более частое упоминание приходится на сферу конкретной лирики или творчества в целом (66 примеров); стихотворение «Silentium» незначительно доминирует над другими стихотворениями. Таким образом, наибольшую ценность в сознании носителей русской культуры представляют стихотворения Ф. И. Тютчева, однако связь его личности с биографическими фактами и политической деятельностью не утеряны.

Литература

1. Алексеева Л. Ф. Восприятие тютчевских открытий поэтами начала XX века // Литературоведческий журнал. — 2004. — № 18. — С. 26–44.
2. Национальный корпус русского языка. 2003–2023 [Электронный ресурс]. — URL: ruscorpora.ru
3. Сигал К. Я. Аксиология и синтаксис // Вестник ННГУ. — 2019. — № 4. — С. 236–240.

E. A. Pervuninskich

**THE CONCEPT OF “TYUTCHEVSKY” IN RUSSIAN CULTURE BASED
ON THE MATERIAL OF THE NCRL**

Abstract: The article examines Tyutchev’s concept based on the material of the NKR. Its use is analyzed, on the basis of which several semantic groups are identified: lyrics, poetics, a number of poets, philosophy, biography, material heritage, and a quantitative analysis of the distribution of contexts into groups is carried out.

Keywords: Tyutchev’s concept, lyrics, semantic group, context.

Фразеологическая основа любовной лирики Ф. И. Тютчева

Аннотация: статья посвящена поэтической фразеологии и афористике любовной лирики Ф. И. Тютчева. Была рассмотрена специфика функционирования ряда фразеологических единиц в поэтических текстах автора, что позволило выявить особенности восприятия любви Ф. И. Тютчевым. Также проанализированы средства создания экспрессивности, использованные поэтом в афоризмах, объединенных словом-концептом «любовь».

Ключевые слова: фразеологические единицы, афоризм, любовная лирика, Ф. И. Тютчев.

Федор Иванович Тютчев — один из наиболее ярких представителей русской литературы XIX века. Использование фразеологических единиц является особенностью функционирования его поэтического языка, занимает важное место в образной системе автора.

Поэтические фразеологизмы — самостоятельные единицы художественной речи, они совмещают «в себе свойства метафоры и перифразы» [1: 49]. Значение такой единицы приобретает идиоматичность, так как один из компонентов поэтического фразеологизма должен обладать фразеологически связанным значением, функционирующим только в составе данного сочетания.

В «Словаре языка поэзии» Н. Н. Ивановой представлен ряд поэтических фразеологизмов — наименований любви, встречающихся в лирике Ф. И. Тютчева: *тайные радости* [4: 276]; *дань Амуру* [4: 278]; *чудесный плен* [4: 274]; *чары ночные* [4: 275] и др. В словаре отражены «поэтические номинации, т. е. сочетания слов и слова, имеющие в поэзии особый эстетический смысл, специфическую семантическую и экспрессивную нагруженность» [4: 7], поэтому фразеологические словари русского литературного языка не фиксируют данные единицы, по своей природе они окказиональны.

Продолжают ряд наименований любви следующие поэтические фразеологизмы, объединенные общим компонентом «огнь»: *угрюмый, тусклый огонь желанья* [4: 269]; *чистый огонь* [4: 269]; *огнь палатий* [4: 269]. Первичное значение слова «огонь» зафиксировано в словарях русского языка, в толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой находим: «Огонь. 1. Горящие светящиеся газы высокой температуры, пламя» [9: 444]. Но когда слово «огонь» встает в сочетание с определенными лексемами, оно приобретает новое значение, полностью заменяющее прямое — фразеологически связанное. Рассмотрим, как оно реализуется в поэтических текстах Ф. И. Тютчева.

Как отмечает А. Л. Калашникова [5: 12], «в лирике Тютчева любовь, соотношенная с огнем, обозначает самую высокую степень проявления чувства». В стихотворении «Люблю глаза твои, мой друг...» (1836 г.) тема страстной любви раскрывается благодаря лексико-семантическому полю горения (лексема «пламенно-чудесный», «молния небесная», «огнь желанья»). Рассмотрим поэтический текст:

Люблю глаза твои, мой друг,
 С игрой их пламенно-чудесной,
 Когда их приподынешь вдруг
 И, словно молнией небесной,
 Окинешь бегло целый круг...
 Но есть сильней очарованья:
 Глаза, потупленные ниц
 В минуты страстного лобзанья,
 И сквозь опущенных ресниц
 Угрюмый, тусклый огонь желанья.

Мы видим, что стихотворение построено на приеме антитезы: благодаря соматизму «глаза» создается контраст света и тьмы («молния небесная» — «угрюмый, тусклый огонь желанья»), которые «противостоят друг другу в равной степени в природе и в человеческих отношениях» [2: 177].

Обратимся к фрагменту стихотворения «К Н.» (1824 г.). Поэт также противопоставляет мир света («небо», «духов блаженных свет», «сияет» и др.) и тьмы («в ночи греха», «на дне ужасной бездны» и др.):

Но для меня сей взор благодаянье,
 Как жизни ключ — в душевной глубине
 Твой взор живет и будет жить во мне,
 Он нужен ей, как небо и дыханье.
 Таков горé духов блаженных свет,
 Лишь в небесах сияет он, небесный;
 В ночи греха, на дне ужасной бездны,
 Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет.

Поэт сравнивает взор возлюбленной с «чистым огнем», но при этом отмечает, что на лирического героя он воздействует греховно, погружая в мир плотской любви. Так автор создает амбивалентный образ любви: с одной стороны, объект любви предстает как нечто возвышенное и вдохновенное (недаром поэт вводит в стихотворение христианский образ горнего мира, символа чистоты и духовности), с другой стороны, лирический герой испытывает к нему земные чувства. Раскрывают этот образ два символа: поэтический фразеологизм «чистый огонь» — символ возвышенности, «адский пламень» — символ греха.

В стихотворении «Не верь, не верь поэту, дева...» (1839 г.) Ф. И. Тютчев создает образ поэта:

Не верь, не верь поэту, дева;
 Его своим ты не зови —
 И пуще пламенного гнева
 Страхись поэтовой любви!
 Его ты сердца не усвоишь
 Своей младенческой душой;
 Огня палящего не скроешь
 Под легкой девственной фатой.

Поэт всемогущ, как стихия —
Не властен лишь в себе самом:
Невольню кудри молодые
Он обожжет своим венцом...

Поэт здесь — некая высшая сила, человек, оторванный от обычного людского существования. Образ девы, созданный Ф. И. Тютчевым, противопоставляется поэту. Она лишь стремится показаться ему возвышенной и невинной, однако от лирического героя не скрыть «огня палящего» — ее плотского, страстного желания.

Проанализировав функционирование поэтических фразеологизмов, объединенных общим компонентом «огнь», в данных стихотворениях Ф. И. Тютчева, мы сделали вывод о том, что любовь в его лирике — страстное чувство, противопоставленное духовному. Ведь сам огонь — нечто движущееся, яркое и бурное, несущее опасность и разрушение, при этом согревающее. Все эти свойства соотносятся со страстью. Так, компонент «огонь» проявляет символичные характеристики: он отражает аспекты внутреннего мира человека.

В поэтических текстах Ф. И. Тютчева реализуются также узуальные значения фразеологических единиц (*далее* — *ФЕ*). Так, в стихотворении «Близнецы» (1852 г.) поэт использует фразеологизмы с общим компонентом «кровь»: *кровь кипит* и *кровь стынет* («И кто в избытке оцущений, // Когда кипит и стынет кровь, // Не ведал ваших искушений — // Самоубийство и Любовь!») в значении, зафиксированном в словарях, привычном в употреблении. При этом наблюдается перестановка компонентов *ФЕ* (ср. *кипит кровь*; *стынет кровь*), однако эта инверсия не влияет на значение фразеологизмов. Также стоит отметить контаминацию *ФЕ*: поэт сознательно объединяет антонимичные фразеологизмы для усиления экспрессии. Подобная трансформация используется для передачи глубокого противоречия эмоций лирического героя: с одной стороны, он охвачен «порывом чувства» [14: 264], с другой — «испытывает чувство сильного страха, ужаса» [14: 264]. Итак, любовь для Ф. И. Тютчева обладает особой силой, именно она обнаруживает раздвоение душевного бытия человека.

Рассматривать фразеологическую систему русского языка можно с точки зрения узкого и широкого подходов. Узкий подход (В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, А. И. Молотков) обращает внимание прежде всего на фразеологическую семантику как на определяющий признак, таким образом выделяются фразеологическиеращения, единства и сочетания. При широком подходе (А. И. Ефимов, Е. М. Галкина-Федорук, Н. М. Шанский) к фразеологическим единицам относят «любое устойчивое сочетание слов, включая пословицы, поговорки, сказочные зачины, афоризмы, крылатые слова» [13: 7]. По замечанию А. В. Корольковой, семантические поля русской афористики соотносятся с фразеосемантическими полями русской фразеологии, что свидетельствует о генетическом родстве фразеологии и афористики [6: 5]. Таким образом, афористику можно рассматривать в широком контексте русской фразеологии.

Современные представления о внутренних свойствах и особенностях функционирования афоризмов были изложены в учебном пособии Е. Е. Иванова «Лингвистика афоризма», согласно которому *афоризм* — это краткое изречение в форме законченного высказывания, в котором выражена обобщенная мысль теоретически (или практически) значимого содержания [3: 4]. При этом главным признаком афоризма

128 является наличие слов-концептов, благодаря которым он включается в определенное фразеосемантическое поле.

«Словарь афоризмов русских писателей», созданный под руководством лингвиста и лексикографа А. Н. Тихонова, и подготовленный к публикации А. В. Корольковой, содержит индивидуальные афоризмы известных русских авторов, среди которых можно выделить краткие изречения Ф. И. Тютчева, объединенные словом-концептом «любовь»:

(1) *Жизни блаженство в одной лишь любви...*

(2) *Любовь есть сон, а сон — одно мгновенье...*

(3) *Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной...*

(4) *О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...*

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

Ф. И. Тютчева называют поэтом-мыслителем, поэтому неудивительно, что его лирика афористична.

Экспрессивность афоризма достигается благодаря выразительным единицам языка, наделенным «совокупностью семантико-стилистических признаков, обеспечивающих способность выступать в коммуникативном акте как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи» [8: 591]. Лексическими средствами экспрессивности являются слова, содержащие оценочный компонент, усилительные частицы междометия; синтаксическими — инверсия, риторические вопросы и восклицания, повторы, умолчание и др. Также речевой строй афоризма может быть близок дефиниции.

Так, первый афоризм построен на приеме инверсии, по замечанию А. В. Корольковой, характерной для афористики Ф. И. Тютчева, поэт также использует усилительную частицу «лишь». В основе второго афоризма, речевой строй которого близок к дефиниции, лежит прецедентный феномен: автор отсылает к пьесе испанского драматурга XVII века Педро Кальдерона де ла Барка «Жизнь есть сон». То есть сопоставление поэта имеет под собой философскую подоплеку, связанную с идеями барокко: любовь представляет собой нечто краткое, иллюзорное, нереальное. Как указывает сам Ф. И. Тютчев, третий афоризм связан с народно-поэтическими мотивами («гласит преданье»). Для усиления экспрессии автор строит афоризм как дефиницию, использует повтор («Любовь, любовь»), а также ФЕ, выделяющуюся из афористического контекста — *душа с душой*. Сходная структурно и семантически единица фиксируется в ФСРЯ: «Душа в душу. В полном согласии, дружно (жить, прожить и т. п.)» [10: 196]. В четвертом и пятом афоризмах Ф. И. Тютчев использует междометие «о». При этом четвертый

афоризм оканчивается многоточием, использованным для передачи взволнованности и недосказанности, а пятый — восклицательным знаком, что свидетельствует о том, что междометие обладает повышенной эмоциональностью.

Таким образом, ознакомление с фразеологической основой любовной лирики Ф. И. Тютчева помогает понять специфику мировоззрения и философских установок поэта, способствует глубокому изучению особенностей его творчества.

Литература

1. Алещенко Е. И. Русская поэтическая фразеология (на материале произведений В. М. Гаршина и Н. С. Лескова): дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 1998. — 195 с.
2. Едошина И. А. Факт versus вымысел: Федор Тютчев на страницах романа А. Геласимова «Роза ветров» // Ярославский педагогический вестник. — 2020. — № 6 (117). — С. 172–181.
3. Иванов Е. Е. Лингвистика афоризма: учебно-методическое пособие. — Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2016. — 156 с.
4. Иванова Н. Н., Иванова О. Е. Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII — начала XX века): Более 4500 образных слов и выражений. — М.: АСТ: Астрель: Русские словари: Транзиткнига, 2004. — 672 с.
5. Калашникова А. Л. Мотив душевного взаимодействия в любовной лирике Ф. И. Тютчева 1850–1860 гг. // Вестник Томского государственного университета. — 2010. — № 339. — С. 11–14.
6. Королькова А. В. Русская афористика в контексте фразеологии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Елец, 2006. — 34 с.
7. Королькова А. В., Ломов А. Г., Тихонов А. Н. Тютчев Федор Иванович / под рук. Тихонова А. Н. // Словарь афоризмов русских писателей [Электронный ресурс]. — URL: https://kartaslov.ru/словарь-афоризмов-русских-писателей/Тютчев_Федор_Иванович (дата обращения: 29.10.23).
8. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. — М.: Большая Рос. энциклопедия, 1990. — 595 с.
9. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова; Российская академия наук; Институт русского языка им. В. В. Виноградова. — 4-е изд., доп. — М.: А ТЕМП, 2006. — 944 с.
10. Сычёва Е. Н. Паремнологическая основа любовной лирики Ф. И. Тютчева // Вестник Новгородского государственного университета. — 2014. — № 77. — С. 196–198.
11. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Т 1 / под общ. ред. Г. И. Чулкова. — М.; Л.: Academia, 1933. — 413 с.
12. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений / подготовка текста и примеч. К. В. Пигарева. — Л.: Советский писатель, 1957. — 422 с.
13. Федоров А. И. Развитие русской фразеологии в конце XVIII — начале XIX в. — Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1973. — 171 с.
14. Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII–XX в. Т. 1: А–Н. / под общ. ред. А. И. Федорова. — Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1991. — 337 с.

PHRASEOLOGICAL BASIS OF TYUTCHEV'S AMOROUS POETRY

Abstracts: The article is devoted to poetic phraseology and aphoristics of F. I. Tyutchev's love lyrics. The specificity of functioning of a number of phraseological units in the poetic texts of the author was considered, which allowed to reveal the peculiarities of F. I. Tyutchev's perception of love. The means of creating expressiveness used by the poet in the aphorisms united by the word-concept "love" are also analysed.

Keywords: phraseological units, aphorism, love lyrics, F. I. Tyutchev.

Звуковые образы в поэзии Ф. И. Тютчева

Аннотация: в статье исследуются звукообозначения в пейзажной и философской лирике Ф. И. Тютчева. Для этого проведен литературоведческий анализ нескольких стихотворений, на примере которых раскрывается система звуковых образов в художественном мире поэта.

Ключевые слова: звуковые образы, Тютчев, поэтика.

Поэзия Федора Ивановича Тютчева у широкого читателя ассоциируется в первую очередь с природной и философской лирикой. Это вполне закономерно: поэт, следуя традициям романтизма, выражает свое миропонимание через чувственные образы, навеваемые в том числе теми ощущениями, которые вызывает в нем природа. Тютчев показывает неразрывную связь мира внешнего, окружающего человека, и внутреннего; их гармонию и единую структуру, которые можно и нужно понять. Вселенная многопланова, и познание ее происходит через личное восприятие с помощью органов чувств.

Если пейзажное описание, создаваемое посредством визуальных образов, встречается довольно часто и проработано с точки зрения литературоведения, то с лексикой слухового восприятия могут возникнуть затруднения; читатель быстрее вспомнит стихотворение Тютчева, где описана живописная красота природы, чем то, где главным предметом восхищения является звук. Однако анализ семантики звукообозначений приводит к раскрытию новых смысловых оттенков. Как писал О. В. Орлов, “до Тютчева слуховые образы не играли подобной роли ни у одного из русских поэтов” [4: 98], и с этим нельзя не согласиться. В стихотворениях поэта в создании художественного образа большую роль играют звуки. Лексика слухового восприятия принимает разные оттенки, выражая зачастую и личное отношение автора к описываемому, так как поэт насыщает положительным звучанием то, к чему положительно относится сам.

В современном литературоведении есть обширная база исследований, посвященных звукообозначениям в поэзии. Единой классификации нет, авторы каждой опираются на свои критерии и выделяют разные группы. Так, например, М. В. Виноградова приводит следующую классификацию слов-звукообозначений:

- глаголы, указывающие на протяженность, темп речи (верещать, молвить, частить);
- глаголы, указывающие на эмоциональную окраску речи (ворковать, брюзжать);
- глаголы, отражающие степень громкости речи (орать, лепетать, шептать);
- глаголы, указывающие на артикуляционные особенности (басить, гундосить, картавить, шепелявить) [2: 77].

Обширная работа по исследованию семантики звукообозначений в поэзии Ф. И. Тютчева была проведена Н. В. Атамановой. В статье она приводит два микрополя, на которые делится лексика слухового восприятия, использованная в его про-

132 | изведениях: «Источник звука» и «Характер звука». Автор отмечает, что выявление семантических особенностей звука в первую очередь рассматривается критерий «характер звука» [1: 60]. В данной статье мы опираемся именно на это исследование, во многом берем его за основу, однако уходим от сферы лингвистической семантики в поэтику. Основной метод, используемый нами, — литературоведческий анализ, направленный на расшифровку глубинных смыслов звуковых образов.

В данной статье мы остановимся на исследовании звуковых образов с точки зрения литературоведческого анализа.

В работе приводится анализ нескольких стихотворений Ф. И. Тютчева, где звукообозначения играют ключевую роль для раскрытия смысла. Во всех упомянутых произведениях также проводится противопоставление, скрытое или явное, слуховых и визуальных образов, лирический герой так или иначе обращается к нескольким органам чувств. Наконец, последним критерием отбора стихотворений для анализа назовем то, что положительная коннотация звукообозначений во всех трех стихотворениях связана с ночным временем суток, когда слух лирического героя становится наиболее чутким.

В стихотворении Ф. И. Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» описания ночного сада прерываются возникновением гула, названного «чудным». Примечательна акцентуация автора на том, что звук появляется именно ночью. Посреди тишины сна этот гул символизирует пробуждение чего-то сокровенного, будто только ночью, в полном спокойствии человек может стать свидетелем звуков, издаваемых самой природой:

На мир дневной спустилася завеса,
Изнемогло движенье, труд уснул...
Над спящим градом, как в вершинах леса,
Проснулся чудный еженощный гул...

Отметим и характер звука: в ночное время звуки воспринимаются приглушенными, неясными. Лирический герой задается вопросом: «Откуда он, сей гул непостижимый?..» Он пытается понять, что говорит сама Вселенная, и именно в этот момент визуальное восприятие бессильно. Герой обращается к органам слуха, что позволяет ему почувствовать «мир бестелесный, слышный, но незримый». В произведении визуальные образы уступают звуковым, когда лирический герой стремится к пониманию идеального мира природы.

Однако не всегда в произведениях Ф. И. Тютчева ведущую роль играют природные звуковые образы: в стихотворении «Арфа скальда» на первый план выдвинуты музыкальные. Лирический герой восхищается мелодией арфы, который вызывает в его воображении близкие к романтическим образы. Арфа характеризует издаваемые звуки как нечто воздушное, звонкое, трепетное, лирическое, пробуждающее и оживляющее. Не случайно, что музыкальный инструмент принадлежит древнескандинавскому поэту: лирический герой отождествляет себя со скальдом, способным различить мелодию в ночной тишине и создать образы, с ней связанные. В данном стихотворении, как и в «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», ночное молчание прерывается «чудным звоном». Примечательно, что сам звук проявляется именно в это время суток: в момент спокойствия и тишины, в отсутствие дневного шума,

воспоминания о «напеве» «сладострастных дев» становятся различимы. Это связано с неосознанным побегом от привычной реальности в мир идеальный, создаваемый игрой на древнем музыкальном инструменте. Звуки здесь приглушенные, еле уловимые. Путь к пробуждению арфы через лунный свет, соотносимо с духовным пробуждением человека, происходит через слуховое восприятие, музыка предстает побудителем чувственного пробуждения лирического героя.

Подводя промежуточный итог, можно отметить, что в стихотворениях Тютчева звук обладает многофункциональностью, вписываясь в противопоставление бытие-небытие: звук символизирует наличие жизни, а его угасание практически всегда означает замирание жизни. В стихотворении «Арфа скальда» антитеза пробуждение и забвение связано как раз со звуками. Однако это противопоставление не конститутивно, и есть произведения, где две крайности — присутствие и отсутствие звука — перенимают значения друг друга.

В одном из самых знаковых произведений Ф. И. Тютчева «Silentium!» мотив молчания играет ведущую роль. Здесь глаголы, ориентированные на этот феномен, представлены в повелительном наклонении: молчание для лирического героя кажется абсолютным решением романтической борьбы с двойственностью мира. С одной стороны, есть внешний мир — «наружный шум», который способен оглушить. Слово *оглушить* имеет негативную коннотацию в поэтической системе Тютчева: глухота есть неспособность познавать мир с помощью слуха, что равно поэтической неспособности. Обращая внимание на внешний шум, самому добавляя в него звуки (словосочетание «мысль изреченная» также принимает негативную коннотацию из-за последующего за ним слова «ложь» с ярким негативным значением), перестаешь быть способным к чуткому восприятию окружающего. С другой стороны, в стихотворении представленная иная глубина восприятия: мир чувственный, скрытый от глаз и слуха, скрещенный с миром природным. Чувства и мечты «безмолвны, как звезды в ночи»: сравнение с элементом природного мира добавляет позитивную окраску слову «безмолвно», если учитывать, что природа для Тютчева — совершенство и идеал, к которому должен стремиться человек. Душа подобна Вселенной, поэтому познание мира должно начаться с познания самого себя — и им же закончиться. Те мысли, что будут найдены внутри, не должны выйти наружу, быть высказанными.

Важно отметить, что в поэтическом мире Тютчева молчание отличается от тишины: тишина скорее явление природное, но вот молчание — осознанный выбор человека. Вешний мир, рисуемый в этом стихотворении, относится к миру других людей, других мыслей и чувств — не к природному. Мир людей шумный, лишенный той тонкости, что присуща природе. Романтическое двоемирие проявляется в «Silentium!» через звуковую антитезу: молчание человека, уподобленное тишине Вселенной, и шум внешнего мира других людей. Лирический герой молчит не потому, что ему нечего сказать, он скорее умалчивает о своих чувствах и мыслях. Как писала А. И. Журавлева, тютчевские «...стихи оказываются не столько о молчании, сколько об умолчании, когда есть о чем умалчивать» [3: 188]. Таким образом, для Тютчева молчание — способность сохранить свою душу, не растрчивая ее на внешний мир, не способный понять ее. С помощью антитезы Тютчев раскрывает идею молчания как побега от общества, уподобления самого себя явлению окружающего мира. Именно присутствие или отсутствие звука со всей яркостью передают это.

Звукообозначения и слуховые образы в поэзии Тютчева представляют собой обширный смысловой круг, заключая в себе разные, а иногда и абсолютно полярные идеи. С точки зрения литературоведения, это еще малоизученная область, поэтому вектор исследования этого аспекта художественного мира поэта видится перспективным. В работе приведен ограниченный и избирательный материал для анализа семантики звукообозначений, что оставляет возможность продолжения этой работы в будущем.

Литература

1. Атаманова Н. В. Семантика звукообозначений в поэзии Ф. И. Тютчева: специальность 10.02.01 «Русский язык»: дис. ... канд. филол. наук. — Брянск, 2006. — 226 с.
2. Виноградова М. В. Лексико-семантическая группа глаголов речи, характеризующейся по звучанию и произнесению в лингвометодическом и лингвокультурологическом аспектах: сб. ст. // Мир науки, культуры, образования. — Горно-Алтайск, 2012. — № 3. — С. 77–80.
3. Журавлева А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») // Замысел, труд, воплощение. — М.: МГУ, 1977. — С. 179–190.
4. Орлов О. В. Поэзия Тютчева. Пособие по спецкурсу. — М.: МГУ, 1981. — 98 с.

E. D. Zhirnova

SOUND IMAGES IN THE POETRY OF F. I. TYUTCHEV

Abstract: the article conducts a study of sound designations in the landscape and philosophical lyrics of F. I. Tyutchev. A literary analysis of several poems was carried out for this purpose, using the example of which to reveal the system of sound images in the poet's artistic world.

Keywords: sound images; Tyutchev; poetics.

Тема мировой скорби в творчестве Ф. И. Тютчева

Аннотация: статья посвящена анализу мотивов, раскрывающих тему мировой скорби в поэзии Ф. И. Тютчева.

Ключевые слова: Тютчев, мировая скорбь, романтизм.

Изучение понятия мировой скорби в русском литературоведении началось в конце XIX в. Его определяли как «мрачное пессимистическое настроение» [7: 67], «пессимистическую оценку всего миропорядка» [5: 7], «разочарование в мире и его ценностях» [6: 550]. Принято говорить, что памятники мировой скорби воздвигались с древности, тема мировой скорби как таковой появляется во французской литературе времен Первой империи, а собственно понятие «мировая скорбь» впервые употребил немецкий писатель Жан Поль применительно к творчеству Байрона [6: 550]. Отличие мировой скорби от тоски, печали и прочих подобных чувств в том, что она является следствием разочарования в мироустройстве и переноса печали и злости «с частных явлений на весь процесс мировой жизни и с отдельных лиц и групп на все человечество» [5: 46]. В крайних формах она развивается в ненависть к человеку, как к продукту творения Господа.

Н. И. Котляревский находит первые ростки темы мировой скорби в литературе немецкого романтизма, подробно анализируя ее особенности в творчестве И. В. Гёте и Ф. Шиллера, хотя и оговаривается: «Такой скорби, вечной спутницы человеческого бытия — много в немецком романтизме, но она имеет мало общего с той мировой скорбью, которая любовь человеческую переродила в презрение и ненависть» [5: 361].

Согласно исследователям, Ф. И. Тютчев «многое воспринял от немецкой культуры» [4: 42]. И. В. Гёте оказал влияние на идеи московского кружка Любоумудров. Одинаковые сцены из Фауста переводили Веневитинов и Тютчев, чьи стихи «близки по своим лирическим темам, чувству жизни и идеологии немецкому романтизму» [3: 574]. В данной статье тема мировой скорби исследуется на материале творчества Ф. И. Тютчева как преемника немецкой литературы в России. Делается попытка выделить мотивы мировой скорби, преобладающие в его поэзии, а также берущие начало в литературе немецкого романтизма. Кроме того, показываются идейные параллели между стихотворениями поэта и его письмами.

Своеобразие Тютчева, помимо всего прочего, в том, что его художественное мировоззрение цельно, мысли, появляющиеся в ранних стихах, не увядают и в поздних. В сущности, он избежал терзаний, мучавших других поэтов-романтиков: в его стихах нет мотивов уверения и разуверения, страстного увлечения идеями и отказа от нее, которые составили основу мировой скорби М. Ю. Лермонтова или Е. А. Баратынского. Тем не менее, мироощущение Ф. И. Тютчева было трагично, и это заставляло его также искать ответы на «проклятые вопросы». Пессимистические настроения были для него источником не только поэзии, но и печальных размышлений о собственной судьбе.

Переживание безысходного одиночества — один из ключевых мотивов, на которых держится поэтическая система Тютчева. Сила слова, лежащего в основе мироздания, оказалась недостаточной, для того чтобы человек мог приобщить ближнего к своей внутренней жизни: «Мысль изреченная есть ложь...» («Silentium!», до 1830) — и лирический герой призывает к уединению, углублению в свой собственный «мир таинственно-волшебных дум». Именно к такому выводу приходил Вертер: «Я уйду в себя и открываю целый мир! Но тоже скорее в предчувствиях и смутных вожделениях, чем в живых, полнокровных образах. И все тогда мутится перед моим взором, и я живу, точно во сне улыбаясь миру». Интуитивно постигая ограниченность системы чувственных восприятий, Вертер, вынужденный все время жить в иллюзиях, говорил: «Часто мне хочется раздрать себе грудь и разможжить голову оттого, что люди так мало способны дать друг другу... будь мое сердце полно блаженства, я не сделаю счастливым того, кто стоит передо мной, бесчувственный и бессильный». «И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать» («Нам не дано предугадать...», 1869), — вторил ему окованный словесным бессилием Тютчев. Между тем, блистательный афорист, он признавался жене в письме 1858 года: «...когда я пишу, я никогда не говорю ни того, что хотел бы, ни так, как хотел бы, — вот это-то и внушает мне безмерное отвращение к писанию...».

Скорбь об имманентном одиночестве человека для Тютчева тем более естественна, что, будучи прекрасным дипломатом, он все-таки ощущал одиночество в толпе. В письме 1853 года он жаловался Э. Ф. Тютчевой на петербургское общество: «Здесь, — в салонах, разумеется, — беспечность, равнодушные и косность умов феноменальны. Можно сказать, что эти люди так же способны судить о событиях, готовящихся потрясти мир, как мухи на борту трехпалубного корабля могут судить об его качке...». «Тот род цивилизации, который привили этой несчастной стране, роковым образом привел к двум последствиям: извращению инстинктов и приглушению или уничтожению рассудка», — на столь же печальные мысли наталкивали Тютчева западнические тенденции в России. Поэт переживал чувство своей неуместности, отчужденности от продолжающейся жизни («Как птичка, раннею зарей...», 1836). Испытав по власти света горе и невольно доставив его Е. А. Денисьевой, в стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» (1852) он писал: «Ах, если бы живые крылья / Души, парящей над толпой, / Ее спасали от насилья / Бессмертной пошлости людской!». Таков вообще классический вердикт героя мировой скорби, бросающего общественной массе упрек в невосприимчивости к чувству: «Беспощадность» «бесчеловечность» «людского Суда», сравнимого с самой смертью, со всей злостью обличена им в стихотворении «Две силы есть — две роковые силы...» (1869).

Таким образом, Тютчев никак не мог избавиться от чувства, что он лишний среди людей: «Я немного похож на человека, который, будучи при полном параде, чувствует себя голым, потому что на нем нет нательной рубашки...» — сообщал он дочери. Может быть, здесь зародилось обожествление им женского начала. Поэт писал Е. К. Богдановой 12 апреля 1867 г.: «Ведь вы без меня, конечно же, не испытываете ничего похожего на то чувство одиночества и сиротливости, какое я испытываю без вас», — пустоту и потерянность в душе его лирического героя тоже могла исторгнуть женщина. В стихотворении «15 июля 1865 г.» Тютчев пишет о Денисьевой: «Как душу всю свою она вдохнула, / Как всю себя перелила в меня». Если бы не было этого божественного переливания жизни в страждущую чашу его души, то и все четырнадцать лет ему

пришлось бы «Быть до конца так страшно одиноку, / Как буду одинок в своем гробу». Женщина-«благодать», рассеивающая «духовный обморок» лирического «я» Тютчева, появляется в стихотворении «Не знаю я, коснется ль благодать...» (1851), посвященном жене. Чувства, которыми отвечает возлюбленная лирическому герою стихотворения «Сей день, я помню, для меня...» (1830), открывают для него «новый мир».

Это подарило Ф. И. Тютчеву новый мотив мировой скорби. Глубокое чувство — единственная дорога в жизнь, и тем ужаснее смертельный яд, который в нем сокрыт. Любовь есть ближайшее к самоубийству явление — такой постулат выносится в «Близнецах» (1849). В стихотворении «Недаром милосердям Богом...» (1854) птичка погибает от ласковой руки выходявшей ее девушки. В «Предопределении» (1854) описан закон, согласно которому в любви, как в «роковом поединке», должно «изныть» самое нежное, любящее, грустящее сердце. Это выражает и знаменитый тезис «о, как убийственно мы любим»: «боль, злая боль ожесточенья» — все, что приобрела некогда прекрасная и чистая девушка, обреченная страшной любви; блаженство страсти — только мгновение между двумя пустотами, двумя отчаяниями.

Мотивов старения, омертвления сердца, отрешения от страстей юности мировая скорбь Тютчева практически лишена, тема увядания воспринимается поэтом иначе. В стихотворении «Поток сгустился и тускнеет...» (1836) «осиротелая грудь, убитая хладом бытия», сравнивается со льдом, под которым бьется живой родник; «Что устоит перед дыханьем / И первой встречей весны!» — восклицает и лирический герой «Весны» (1839), искренне уверенный, что «не о былом вздыхают розы»: в нем, несмотря на величину этого былого, еще много чувства «причастности божеско-всемирной жизни».

Тютчев, воспевал минутное воссоединение с божественным в порыве восторга на лоне природы («Проблеск», 1826, «Тени сизые смешались...», до 1836, «Как хорошо ты, о море ночное...», 1865), но ему понятен был мотив тоски по идеалу, который смутно чувствовал герой мировой скорби. «Так постепенно гасну я / В однообразье нестерпимом!» — сетует его лирический герой («Как над горячею золой...», до 1830) в жажде сильных ощущений; он «свил гнездо в долине», тогда как его душа «жаждет горних» («Хоть я и свил гнездо в долине...», 1861). В строках: «Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, — / Не светлый дым, блестящий при луне, / А эта тень, бегущая от дыма...» («Как дымный столп светлеет в вышине!...», 1849) — усматривается переключка с откровением разочарованного Фауста: «Блестает пышной радуга дугою... / Всмотрись в нее — и ты поймешь душою, / Что жизнь на отблеск радужный походит».

Мотив скоротечности жизни, характерный для мировой скорби, обнажается в стихотворении «Смотри, как на речном просторе...» (1851). Он появляется в поэзии Тютчева не раз, однако почти всегда пафос такого произведения жизнеутверждающий. В «Двух голосах» (1850) смертность показывается автором как откровенное преимущество человека перед богами: «Для них нет победы, для них есть конец», — люди же, в борьбе за лучшую долю, способны, на зависть высшим силам, победить. Стихотворение «Чему бы жизнь нас ни учила...» снова проповедует целительную силу глубокого чувства: «Не все, что было здесь увянет, / Не все, что было здесь, пройдет!» Кому доступно сознание своего бессмертия? «Кто в искушеньях жизни строгих, / Как вы, умел любя, страдать...» — своей кровавой любовью он причастил себя высшим сферам. В стихах «Сижу задумчив и один...» (до 1836) и «Как неожиданно и ярко...» (1865) разрешением трагедии является созерцание: любовани-

138 | цветком и радугой уводит лирического героя от мыслей о скором и неминуемом конце и исключает саму идею о бессмысленности существования.

Именно созерцание стало выходом Тютчева из мировой скорби. Его душа («*Душа моя, Элизиум теней...*», до 1836) пребывала над миром, витала над землей, над «радостью и горем». Все принять, не прокляв, не сгореть в огне страстей, сохранив при этом чуткость, — дар и благодать созерцательного поэта. Двоемие, в котором пребывала тютчевская душа, подтверждается и стихотворением «*О вещая душа моя...*» (1855), где «страстный день» сердца противопоставляется его «пророческой ночи». Христианское смирение, в которое разрешается чувство мировой скорби, сказывается в последней строфе: «*Пускай страдальческую грудь / Волнуют страсти роковые — / Душа готова, как Мария, / К ногам Христа навек прильнуть*». Наконец, Цицерон в глазах Тютчева счастливее, потому что ему довелось быть свидетелем скорбных, но великих событий («*Цицерон*», 1830).

Подводя итоги, мы можем сказать, что философская высота, с которой смотрел на мир Ф. И. Тютчев, стала источником его мировой скорби и в то же время вывела из нее душу поэта, гармоничную в своих привязанностях и отстранениях. Один из важнейших мотивов мировой скорби — мотив быстротечности бытия — окрашивается в его поэзии в светлые тона. Среди основных мотивов мировой скорби в творчестве Тютчева — безвыходное одиночество, убийственная сила любви и томление по идеалу. В переписке Тютчева обнаруживаются пессимистические суждения, развивающих идеи, которые встречаются в его стихах. Дань Ф. И. Тютчева немецкой литературе, до некоторой степени определившей своеобразие мотивов в его поэзии, — это переключки с Гёте на идейном и образном уровнях.

Литература

1. Гёте И. В. Фауст / пер. Н. А. Холодковского. — М.: Гослитиздат, 1936. — 265 с.
2. Гёте И. В. Страдания юного Вертера / перевод с немецкого Н. Касаткиной. — М.: Художественная литература, 1981. — 296 с.
3. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. — Л.: Гослитиздат, 1937. — 674 с.
4. Кириенко Н. Г. Поэзия Ф. И. Тютчева и философия немецкого романтизма // Вестник ТПУ. — 2010. — № 8. — С. 42–26.
5. Котляревский Н. А. Мировая скорбь в конце XVIII и в начале XIX века. — СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1914. — 406 с.
6. Махов А. Е. Мировая скорбь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. — М.: Интелвак, 2001. — С. 550–552.
7. Стороженко Н. И. Поэзия мировой скорби // Русская мысль. — 1889. — № 3. — С. 67–89.
8. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов. — М.: Классика, 2002–2004.

A. S. Strashinsky

THE THEME OF WORLD SORROW IN THE WORKS OF F. I. TYUTCHEV

Abstract: the article is devoted to the motives revealing the theme of Weltschmerz in the works of Fyodor Ivanovich Tyutchev.

Keywords: Tyutchev; Weltschmerz; Romanticism.

Натурфилософские мотивы в творчестве Ф. И. Тютчева

Аннотация: в статье рассматриваются натурфилософские мотивы творчества Ф. И. Тютчева в контексте романтизма, античной философии, христианской теологии, протестантского мистицизма, немецкого идеализма.

Ключевые слова: поэзия, Тютчев, натурфилософия, романтизм, досократики, платонизм, христианство, протестантский мистицизм, немецкий идеализм.

В отечественном литературоведении устоялось натурфилософское прочтение лирики Ф. И. Тютчева, и такой взгляд на творчество поэта является безусловно релевантным. Однако к натурфилософским мотивам поэзии Тютчева также принято присовокуплять мотивы пантеистические, что в свою очередь представляется уже несколько сомнительным при более строгом отношении к терминологии.

Под натурфилософией в широком смысле понимается символический взгляд на природу в том или ином варианте, пантеизм же с его языческим отождествлением природы и бога в этом смысле является лишь частным случаем натурфилософского подхода. Применительно к поэзии Тютчева не вполне уместно говорить о пантеизме. Тютчев прежде всего был христианином и натурфилософские мотивы его творчества раскрываются в контексте христианской теологии и определенных течений древнегреческой философии, подготовивших фундамент для христианской мысли. Генеалогии натурфилософских взглядов Тютчева следует утвердить так: *натурфилософия досократиков — платонизм — платоническая христианская теология — протестантский мистицизм — немецкий идеализм — романтизм.*

Тютчев безупречно владел античной культурой и мог свободно читать на древнегреческом языке и латыни. Античная философия (а значит и западная философия вообще) как раз началась с натурфилософских интеллектуальных интуиций таких досократиков, как Фалес, Анаксимандр, Анаксимен, Гераклит, Парменид, Ксенофан. Обобщение и более фундаментальный вид эта линия мысли обрела в философии Платона. В отношении тютчевской поэзии и поэзии романтизма вообще в отечественном литературоведении принято употреблять понятие *двоемрия*. Это понятие как раз восходит к указанной линии античной философии и философии платонизма как ее пика; через влияние платонизма в дальнейшем это понятие раскрывается и в христианской теологии. В этой связи двоемрие не следует понимать как всего лишь мечтательный уход в мир фантазий от мира реального, наоборот — в контексте платонизма мир, данный нам в ощущениях, является иллюзией, которому противопоставлен *подлинный* мир идей (эйдосов). В этом и состоит метафора *платоновской пещеры*, где мир явлений представлен тенями на стене пещеры, и только покинув пещеру, можно обрести подлинное существование в интеллектуальном созерцании. Именно на этом основывается то, что принято называть романтическим *двоемрием*. И это означает, что когда, напри-

140 | мер, Фалес говорит о *Водe* как о первопринципе, он не имеет в виду, что все буквально состоит из воды как материи; *Вода* понимается метафорически, мифологически как *мирообразующая пластика*. Исключительно сакральным является и понимание Анаксименом *Воздуха* как того, что является священным двигателем мира (души как воздушные вихри). Так же метафорически следует понимать и *Землю* Ксенофана или гераклитовский вечно сущий *Огонь*, который символизирует все созидающий и уничтожающий Логос. Таким образом, подлинное натурфилософское созерцание заключается в осмыслении того, что стоит за природной стихией как *символом*, а не замкнутым в себе объектом (что было бы свойственно уже естественнонаучной картине мира).

Широко известен тезис Гераклита о том, что «*все движется и ничто не остается на месте*» или «*дважды не войти тебе в одну и ту же реку*». Утверждая это, Гераклит указывает на непостоянство, на преходящую и иллюзорную природу всего протяженного, видимого. Этот момент гераклитовской философии соответствует платоновскому миру явлений, миру теней. Парменид утверждал *Единое* как первопринцип бытия, являющий собой постоянство и вечность — в философии Платона это соотносится с *миром идей*. То есть: текущее, преходящее, протяженное являет собой горизонтальную ориентацию бытия, тогда как вечное, единое являет собой ориентацию вертикальную (этот символизм как раз заключен в фигуре креста, нашедшей место в христианстве). И в этой связи можно рассмотреть следующее стихотворение Тютчева:

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою!
И дрожащими листьями,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?..
Хоть томится, хоть трепещет
Каждый лист твой над струей...
Но струя бежит и плещет
И, на солнце нежась, блещет
И смеется над тобой...

Прежде всего интересно, что Тютчев избрал образ дерева, которое издревле в различных мифологиях символически понимается как мировая вертикальная ось, соединяющая миры (подземный, дольний, небесный). Однако в этом стихотворении дерево как будто *неправильное* — оно лишено своей вертикальности, вместо этого оно согнуто и устремлено листьями к воде. Стоит обратить внимание на то, что это именно *плакучая ива*, чьи листья «словно жадными устами, ловят беглую струю» — Гераклита как раз часто именуют «плачущим» ввиду его трагического взгляда на преходящую действительность, которую в этом тексте, как и в известном высказывании Гераклита, символизирует течение воды. Нельзя не заметить, как поэт подчеркивает мимолетность, неуловимость воды словами «беглая», «бежит», «плещет». Дерево, как бы захваченное этим бегом воды, отдается этой текучей динамике, пытаясь насытиться ею, но, конечно, безуспешно: листьям остается только «томиться» и «трепетать». Но в этой томительной тоске как будто содержится первое предчувствие об иллюзорности текучей действительности самой по себе. Крайне важно, что мчащаяся вода образует собою зеркальную поверхность, в которой отражается солнечный блеск из мира горного. При правильном взгляде, при

должной созерцательной чуткости становится возможным распознать в видимом мире явлений намек, весть о *вечном* и *недвижимом*. В натурфилософском, романтическом миропонимании все в мире друг с другом связано: малое может рассказать о большем, человек же, считывая символы, постигает прежде всего себя самого — так открываётся антропологическое значение натурфилософии, которое в свою очередь открывает и горизонт божественного. Лишаясь вертикального, духовного измерения и предаваясь мирской суете, человек, по мысли Тютчева, лишается подлинного существования и своей собственной подлинной природы, ему остается в лучшем случае томиться в этой одержимости иллюзией, тогда как ворох повседневности «смеется над ним».

Мы рассмотрели, как натурфилософская традиция, усвоенная Тютчевым, раскрылась в античной мысли, подготовившей основания христианской теологии в ее различных направлениях. Для становления романтизма, зародившегося в Германии, принципиальное значение имеет протестантский мистицизм, в частности — Якоб Бёме, оказавший своей натурфилософией колоссальное влияние, например, на Новалиса и Шеллинга, который напрямую участвовал в романтическом процессе и с которым был лично знаком Тютчев. О знакомстве Тютчева с текстами Бёме напрямую свидетельствует то, что Тютчев перевел на русский язык следующее четверостишие из Якоба Бёме:

Кто Время и Вечность
В себе совместил,
От всякого горя
Себя оградил.

Даже в этом четверостишии содержится мысль о необходимости присутствия в человеке не только горизонтального аспекта *текущего*, который обозначен словом «Время», но и вертикального аспекта *постоянного*, который обозначен словом «Вечность». Совмещением в себе Времени и Вечности человек ограждает себя от всякого горя, и это слово «горе» в контексте натурфилософии Якоба Бёме очень важно, поскольку понятие *горечи* у Бёме натурфилософски осмысляется как одно из качеств, потенциально участвующих в образовании в мире зла.

Мы уже указали на то, что натурфилософские мотивы Тютчева разворачиваются в контексте не пантеизма, а христианства, однако стоит объяснить и то, как в контексте христианства становится уместной натурфилософия. Дело в том, что в ортодоксальных течениях таких креационистских религий как иудаизм и ислам разрыв между творцом и творением, сотворенным из *ничто*, непреодолим и принципиален, тогда как в христианстве, признающем божественную природу Христа, непреодолимость разрыва между творцом и творением снимается благодаря человеческому воплощению Логоса. Шеллинг в натурфилософских построениях своей теологии рассматривал дистанцию между творцом и творением не как «пустоту», а как своего рода процесс вечного становления. В этом смысле природа понимается не как бог, но как символ, осмысляя который, человек, наделенный Логосом, приближается к божественному первоначалу, символический намек на который сокрыт в природе, тем самым совершая обожение в этом акте созерцания, являющимся неотъемлемой частью монашеского делания.

Остается спорным то, насколько Тютчев был согласен с отдельными аспектами натурфилософии Шеллинга, однако это не мешает замечать параллели в их творчестве и, в сущности, их общий настрой в отношении к природе. Так, например, оба они

142 | улавливают разлитую в природе *тоску*. Шеллинг понимает тоску как замкнутость природы в отношении дистанцированного от нее и замкнутого в себе человека, не реализующего предназначение своего разума и языка (Логоса). *Тоска* присутствует в космогонической стороне размышлений Шеллинга как то, что в какой-то мере обуславливает творение. В некоторых теологических построениях авраамических религий имеется такое представление об акте творения, что Бог как бы стягивается сам к себе, и в оставленном им пространстве для творения остается как бы ностальгический аромат его былого присутствия, вызывающий тоску. Значимое место тема тоски занимает и в лирике Тютчева. Обратимся к следующему его стихотворению:

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Всё во мне и я во всем!..

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, темный, благовонный,
Всё залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Фраза «всё во мне и я во всём» указывает на натурфилософское понимание человека как микрокосма. Лирический герой понимает, что весь мир дан ему феноменологически в его интенциональном акте, и в этом божественном одиночестве он не может не испытывать «невыразимую тоску». И, по всей видимости, это состояние тоски является наиболее аутентичным в присутствии человека: лирический герой обращается к «сумраку тихому, сумраку сонному», чтобы он «лился в глубь его души»; «всё заливая и утишая» собой, он «переполняет чувства через край мглой самозабвения» и, «давая вкусить уничтожение», «смешивает с миром дремлющим». В *этом часе* предельно выраженной таинственной ностальгической тоски по *неведомому* все сущее перетекает в единую легкую сумрачную субстанцию успокоения, и все иллюзии исчезают. В *тютчевской тоске* обнаруживается предвкушение смерти как окончательного возвращения к самому себе.

Литература

1. Античная философия. Фрагменты. — М., 1940. — 213 с.
2. Антология мировой философии: в 4-х т. — М., 1969.
3. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. — Тула, 1930. — 962 с.
4. Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции / прим. И. И. Маханькова. — М.: Мысль, 2010. — 589 с.
5. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. — М., 1987. — 544.

Особенности пантеистической лирики Ф. И. Тютчева

Аннотация: в статье анализируются философские основания лирики Ф. И. Тютчева, ставится вопрос об их близости к идеям пантеизма Б. Спинозы, а также к идеям натурфилософии Ф. Шеллинга. Делается вывод об эволюции философских взглядов Ф. И. Тютчева и его попытках совместить спинозовский пантеизм с шеллинговским мистицизмом.

Ключевые слова: натурфилософия, мистицизм, пантеизм, философские основания, пантеистическая лирика Ф. И. Тютчева.

В современном отечественном литературоведении достаточно подробно описана пантеистическая лирика Ф. И. Тютчева. В качестве примера можно привести статьи Шакировой Л. Г. «Тютчев и Шеллинг», Левит С. Я. «Поэтическая философия Ф. И. Тютчева», Кириенко Н. Г. «Поэзия Ф. И. Тютчева и философия немецкого романтизма» и других. Однако, с нашей точки зрения, выводы, которые делают перечисленные авторы, нуждаются в дополнительных пояснениях. Целью данной статьи является сравнительный анализ философских оснований лирики Ф. И. Тютчева с ключевыми идеями рационалистического пантеизма Б. Спинозы и натурфилософии Ф. Шеллинга.

XIX век был веком бурного становления и развития как естествознания, так и социально-гуманитарных наук. Вслед за кардинальным преобразованием научной картины мира, мировоззрение образованных людей этого исторического периода также начало меняться. Успехи в разных сферах научного знания привели к тому, что традиционные философско-религиозные идеи о божественном происхождении мира и человека стали подвергаться серьезной критике и переосмыслению. Этот процесс не мог не отразиться на творчестве поэтов и писателей XIX столетия. Отныне, в ряде поэтических произведений лирический герой описывается как часть природного мира, однако он по-прежнему предстает бессильным перед могуществом стихий.

Ярким примером этой традиции является лирика Ф. И. Тютчева. Писатель рассматривает природу как естество, находящееся в неустанном течении времени. Природа в его стихотворениях априори обладает одушевленностью, что позволяет охарактеризовать философские основания его поэтических произведений как пантеистические, где «Бог» и природа, уподобляясь друг другу, становятся тождеством.

По словам Н. Я. Берковского философская позиция Ф. И. Тютчева скоротечно менялась под влиянием тенденций XIX века: «Пантеистическая лирика... следовала своему особому, живому импульсу, была подсказана средой, исторической минутой, обладала чисто светским, психологически реальным содержанием, к которому догматика пантеизма присоединялась только дополнительно» [1: 172], поэт «... и верил в эти идеи, и не верил поочередно, он метался от утверждения к отрицанию

144 | и обратно» [1: 175]. Изначально Ф. И. Тютчев тяготел к философским воззрениям Б. Спинозы, для которого природа являлась механизмом, субстанцией, причиной самой себя. В понимании Б. Спинозы Бог существует не вне мира, а является имманентным в самой природе. Отчасти Ф. И. Тютчев опирался на эти идеи. Его творчество пронизано сомнениями и риторическими вопросами. Он пытается обосновать то самое движение, развитие природы без Высших сил. К примеру, стихотворение «Problema» 1829 года олицетворяет проблему познания человеком окружающей действительности.

С горы скатившись, камень лег в долине —
 Как он упал? никто не знает ныне —
 Сорвался ль он с вершины сам собой,
 Иль был низринут волею чужой!..
 Столетье за столетьем пронеслося,
 Никто еще не разрешил вопроса... [7]

В произведении автор говорит о недоступности понимания бытия в полной мере. Это кардинальным образом отличает позицию поэта от позиции Б. Спинозы, который верил в могущество человеческого разума, в возможность рационального постижения сущности бытия: «человеческая душа имеет полное познание вечной и бесконечной сущности Бога» [6: 107]. Звучит концепция «двоемирия», которая так свойственна романтической поэзии. Первоначальная действительность лишена волюнтаризма, в ней все сущее происходит закономерно. Вопрос в том, может ли человек эту закономерность постичь до конца. Используя антитезу, Ф. И. Тютчев показывает, что допускает вероятность божественного вмешательства, однако он не способен ее доказать. Заключая, поэт по-прежнему оставляет вопрос об одушевленности природы открытым.

Приведенное стихотворение является прямой отсылкой к высказыванию Б. Спинозы о брошенном камне, который думает, что летит по собственному желанию. Философ отвергает идею свободы воли, а его понятие истинной свободы совпадает с понятием внутренней необходимости. Соответственно, движение как природы, так и человека происходит без знания его причины. Однако, по Б. Спинозе, это знание будет доступно лишь Богу, так как он предстает бесконечно мыслящим существом, а его могущество в мышлении равно могуществу в активном действии. Человек может только уповать на то, что Бог определил для него такой жизненный путь, который позволит развить духовность. В связи с чем «...продолжительность существования нашего тела зависит от общего порядка природы и от устройства вещей. Каким же образом устроены вещи, полное знание этого находится в Боге, поскольку он имеет идеи всех их...» [6: 91]. Природа понимается божественной субстанцией, в которой нет ничего случайного. Философ утверждает, что все идеи принадлежат Богу, и они истинны. Его позиция отличается от традиционных философско-религиозных взглядов, так как Бог лишен антропоморфизма, но един с природой. Отсюда следует, что Спиноза был убежден в познаваемости человеком сущности пантеистической субстанции. Ф. И. Тютчев, придя к пантеизму, стал разделять позицию Б. Спинозы, но позднее, он все же отошел от его концепции, продолжая собственные поиски осмысления божественной духовности природы.

Ф. И. Тютчев обратил внимание на подход Ф. Шеллинга, который в своих философских трудах также рассматривал одушевленность и неодушевленность природы. Кратко натурфилософская концепция Ф. Шеллинга заключается в природном единстве. Оно состоит из двух аспектов: природа сотворенная (объект) и природа творящая (субъект). Философ указывает на динамизм природы, за счет этих противоположающихся сил. Ф. Шеллинг стремился объединить наследие Б. Спинозы и новую идеалистическую диалектику. Их синтез открыл автономность человеческого бытия и человеческой свободы: «Эта система (система Спинозы) есть фатализм не потому, что, как она считает, вещи пребывают в Боге, ибо, как мы показали, пантеизм не исключает возможности хотя бы формальной свободы» [9: 99]. При этом, Ф. Шеллинг, рассматривая модель происхождения мира, пришел к заключению, что субъект (Бог) и объект (природа, Вселенная) — сливаются в тождество, выражающееся в концепте Абсолютного: «Понятие производной абсолютности или божественности настолько непротиворечиво, что служит центральным понятием всей философии. Подобная божественность присуща природе» [9: 98]. Однако философская позиция Ф. Шеллинга вряд ли может быть охарактеризована как пантеистическая, она все же относится к специфическому объективному идеализму с элементами мистицизма.

Под влиянием идей Ф. Шеллинга, Ф. И. Тютчев отдался призыву мистического романтизма воспринимать природу как живую субстанцию, при этом, сохранив пантеистическую направленность. Он утверждает о необходимости в «пантеистическом божестве», которое бы примирило с природой отторгнутого разумом человека. Так, романтические мотивы окончательно закрепились в его поэзии. Ф. И. Тютчев убедился в том, что за природой стоит дух, который не дает «мыслящему тростнику» окончательно ее познать. Своим исканиям поэт посвящает стихотворение «Безумие» 1829 года.

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод, —
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.
Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.
То вспрянет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.
И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход! [7]

Лирический герой «внемлет» земле в надежде получить ответы на «вечные темы». Окружающая его действительность навевает тоску и безысходность: иссушенный пейзаж сливается с наполненным дымом небом. Человек погружен

146 | в «безумие», о чем свидетельствуют его «стеклянные очи». Он находится в поисках того самого «пантеистического божества» в нависших над ним облаках. Сюжет стихотворения указывает на то, что поэт в своем творчестве по-прежнему диктует пантеистические идеи, но сомневается в возможностях человека рационально постичь окружающий его мир, поэтому продолжает искать другие способы осмысления и описания тайн мироздания.

В 1836 году Ф. И. Тютчев пишет манифест пантеизма «Не то, что мните вы, природа...».

Не то, что мните вы, природа:
 Не слепок, не бездушный лик...
 В ней есть душа, в ней есть свобода,
 В ней есть любовь, в ней есть язык... [7]

Это стихотворение существенно отличается от предыдущих. В нем проявляется рассмотренный подход Ф. Шеллинга [9], так как поэт указывает на наличие души в природе, синергию ее и человека. Следует отметить, что одушевление природных явлений говорит об их тождестве с Богом. Ссылаясь на Н. Я. Берковского, можно утверждать, что в приведенном стихотворении поэт уже «...сталкивает две концепции — органическую и механистическую — ради прославления первой и ради посрамления второй» [1: 177]. Ф. И. Тютчев считает высшим блаженством постигать тайны стихийных явлений, понимать и объяснять их в поэзии. Ведь только признав, что в природе есть «душа», «свобода», «любовь» и «язык», человек сможет обрести покой и вдохновение.

Рассуждая о пантеизме, Ф. И. Тютчев ни раз сталкивается с мыслью о «двойном бытии». Поэт в большинстве своих произведений противопоставляет день-ночи, космос-хаосу, жизнь-смерти. Так, он утверждает не только доступную для познания сторону природы, но и ее таинственную, мистическую часть. Пережитый Ф. И. Тютчевым романтический трагизм сказывается на его представлении о положении человека в мире. Как было упомянуто ранее, «мыслящий тростник» является одиноким, лишенным гармонии существом, которого тянуло к неизведанному миру, не доступному для понимания. Так, поэт в своем творчестве проявляет интерес к полярным силам, призывает сменить «призрачную свободу» человека на истинную.

В стихотворении «День и ночь» 1839 года поэт особенно ярко описывает двойственность мироздания. Автор противопоставляет время суток как добро и зло. Свет придает уверенности лирическому герою, исцеляет его душу, заставляет чувствовать себя в безопасности. День сравнивается с «блистательным покровом», однако за ним кроется незримая «бездна», тот самый хаос, проявляющийся в темное время суток. Рассматривая «О чем ты воешь, ветер ночной?..» 1830 года и «Фонтан» 1836 года, можно утверждать, что потусторонний мир также влияет на буйные стихии воды и ветра. Ими движет «длань незримо-роковая», которой они не способны сопротивляться. Риторические восклицания автора провозглашают безысходность и ужас, охватывающие человека в момент, когда даже сама природа «с беспредельным жаждет слиться!..».

Таким образом, одной из основных особенностей пантеистической лирики Ф. И. Тютчева является то, что в своих произведениях он все же остается на позициях пантеизма, однако отказывается от его рационалистического начала. Ф. И. Тютчев

подобно Ф. Шеллингу уделяет внимание разрешению проблемы фатализма, противопоставленного свободе человека. Ориентируясь на концепции философа, поэт также утверждает мистическую идею о невозможности окончательного познания человеком всех тайн Бога-природы.

Литература

1. Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Берковский Н. Я. О русской литературе. — Л., 1985. — С. 155–199.
2. Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. — Т. 6. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 193–208.
3. Богатырев Д. К. Шеллинг // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — СПб.: РХГА, 2017. — Т. 18, № 4. — С. 351–360.
4. Кириенко Н. Г. Поэзия Ф. И. Тютчева и философия немецкого романтизма // Вестник ТГПУ. — 2010. № 8. — С. 42–47.
5. Левит С. Я. Поэтическая философия Ф. И. Тютчева // Вестник культурологии. — 2020. № 1. — С. 162–175.
6. Спиноза Б. Этика. — М.: АСТ, 2001. — 336 с. — С. 10–118.
7. Тютчев Ф. Ю. Сборник стихотворений. — М.: АСТ: Золотая коллекция поэзии, 2021. — 320 с.
8. Шакирова Л. Г. Тютчев и Шеллинг // Мир науки, культуры, образования. — 2018. № 4. — С. 433–439.
9. Шеллинг Ф. В. Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1989. — С. 86–158.
10. Шеллинг Ф. В. Й. Об отношении реального и идеального в природе // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1989. — С. 34–51.

D. I. Redchina

FEATURES OF PANTHEISTIC LYRICS F. I. TYUTCHEV

Abstract: The article analyzes the philosophical foundations of F.I.'s lyrics. Tyutchev, the question is raised about their closeness to the ideas of pantheism of B. Spinoza, as well as to the ideas of natural philosophy of F. Schelling. A conclusion is drawn about the evolution of the philosophical views of F. I. Tyutchev and his attempts to combine Spinoza's pantheism with Schelling's mysticism.

Keywords: natural philosophy; mysticism; pantheism; philosophical foundations; pantheistic lyrics by F. I. Tyutcheva.

Философия природы в лирике Ф. И. Тютчева

Аннотация: в статье анализируется философский аспект природы в лирике Ф. И. Тютчева, рассматривается уникальный подход поэта к восприятию окружающего мира. Делается вывод о значении ключевых мотивов, символов и метафор, которые отражают глубокое понимание природы Ф. И. Тютчевым как метафизической реальности.

Ключевые слова: философия природы, лирика Ф. И. Тютчева, анализ, мотивы, символы, метафоры, метафизическая реальность.

Федор Иванович Тютчев, выдающийся русский поэт XIX века, в своих стихотворениях проявлял особый интерес к природе, познавая окружающий мир через призму философских размышлений. Анализ нескольких его произведений — «Как океан объемлет шар земной...» 1830 г., «День и ночь» 1839 г., «Летний вечер» 1828 г. и «Ночное небо так угрюмо...» 1865 г. — позволит нам глубже понять его философию природы.

Ф. И. Тютчев в своем творчестве освещает проблему постижимости человеческого бытия разумом. Поэт верит в мистическую возможность понимания истины, раскрывая образы стихии через смысловую многослойность, погружает читателя в загадочный мир противоречий. Одним из выдающихся произведений, иллюстрирующих философское отношение Тютчева к природе, является стихотворение 1830 года «Как океан объемлет шар земной...».

Как океан объемлет шар земной,
 Земная жизнь кругом объята снами;
 Настанет ночь — и звуковыми волнами
 Стихия бьет о берег свой.
 То гласит ее: он нудит нас и просит...
 Уж в пристани волшебный ожил челн;
 Прилив растет и быстро нас уносит
 В неизмеримость темных волн.
 Небесный свод, горящий славой звездной,
 Таинственно глядит из глубины, —
 И мы плывем, пылающею бездной
 Со всех сторон окружены. [4]

В данном произведении Тютчев использует образ океана, охватывающего земной шар, чтобы подчеркнуть всемогущество и таинственность природы. Метафора океана, как бескрайнего и неисповедимого пространства, выражает его поэтическое видение природы как великой и загадочной силы. Используя мотив сна, Тютчев знакомит лирического героя с потусторонней стихией. Строки, в которых «темные волны»

поглотили свет дня, создают образ природы как живой, дышащей сущности, представляя неотъемлемую связь человека с окружающим его миром. В этом стихотворении присутствует гармония между описанием природы и выражением философских идей. Земной шар, объятый океаном, становится метафорой человеческого существования в бескрайней вселенной. Этот образ передает чувство безнадежности, страх неизведанности, предостерегая о человеческой ничтожности перед величием природы. Строки стихотворения также содержат элементы драматизма, предвестия изменений и цикличности природных явлений. Произведение пронизано ощущением движения времени и перехода, оно же подчеркивает философскую идею о бесконечном круговороте бытия: «Настанет ночь — и звучными волнами // Стихия бьет о берег свой». Тютчев представляет ночное время как период тайны, где «в пристани волшебный ожил челн», и «волна морская» начинает взаимодействовать с берегом. Эти метафоры создают образ природы как таинственного и магического мира, где даже челн приобретает волшебные свойства.

Анализ «Как океан объемлет шар земной» 1830 года является ключом к пониманию философии Тютчева. Его лирика не ограничивается простым описанием природы, а становится средством выражения собственной философии поэта. Природа для Тютчева не только объект восхищения, но и источник вдохновения и обучения. Он утверждает, что внимательное восприятие природы способно раскрывать тайны мира и углублять связь человека с окружающим его космосом [1].

В своем творчестве Ф. И. Тютчев также исследует разные сферы взаимодействия человека с природой. В стихотворении «День и ночь» 1839 года прослеживается философское понимание времени суток, где образы дня и ночи становятся аллегорией двойственности мироздания.

Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и, с мира рокового
Ткань благодатную покрова
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна! [4]

Строфа «Но меркнет день — настала ночь» продолжает стихотворение и является ключевым моментом в описании перехода от яркого дня к загадочной ночи. Образ дня представлен как «блистательный покров», который защищает лирического героя от незримой опасности. Описание ночи «со страхами и мглами» создает контраст восприятия времени и пространства. День олицетворяет свет и яркость, а ночь — таинственность и загадочность. «Блистательный покров» может также восприниматься как исцеляющий слой, который природа накладывает на мир в период дневного света. Это выражает веру в естественную гармонию, согласование человека с окружающей средой, что в итоге влияет на его физическое и духовное благополучие. Переход от дня к ночи не только фиксирует изменение времени суток, но и подчеркивает неотъемлемую противоречивость окружающего мира, в котором есть место как добру, так и злу. «Ночь» становится периодом таинственных и страшных трансформаций, где хаос будто освобождается от «преград» и получает власть над лирическим героем.

150 | Метафора «бездна безымянная» олицетворяет неисследованную ночь, чей голос, обращается к нам. Образ темного времени суток представлен живым существом, испытывающим интерес ко всему человечеству.

Стихотворение «Летний вечер» 1828 года является ярким примером поэтического мастерства Ф. И. Тютчева и его философского взгляда на природу. В нем поэт описывает закат солнца, восход звезд и свежесть ночи, превращая природу в средство обновления и освобождения от тягот дня.

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И мирный вечера пожар
Волна морская поглотила.
Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами. [4]

Поэтическое начало «Летнего вечера» посвящено описанию заката солнца, волнующего прощания с днем. «Солнца раскаленный шар» плавно скатывается, создавая визуальное и эмоциональное переживание изменения времени. Затем восход звезд, приподняв «небесный свод», вводит новую главу — ночь. Этот контраст дня и ночи выражает не только цикличность природных явлений, но и символизирует переход от активной дневной жизни к более спокойному, мистическому состоянию ночи. В данном стихотворении темное время суток не страшит человека, а наоборот, становится средством обновления его внутреннего мира. Тютчев создает образ потока свежего воздуха: «Река воздушная полней // Течет меж небом и землею», который пронизывает все сущее и бодрит не только внешний мир, но и душу человека. Река олицетворяет чистоту и свежесть, освобождение от знойной давности дня. Образ летнего вечера в стихотворении становится метафорой внутреннего преображения человека под воздействием природы. Летний вечер, будто вечер жизни, предоставляет возможность переосмыслить свои ценности. Тютчев подчеркивает не только природную, но и философскую значимость этого момента.

Символика природы в стихотворении «Летний вечер» становится неотъемлемой частью философского содержания произведения. Тютчев, используя образы заката, звезд и воздушной реки, обращается к природе как к источнику внутренней гармонии и преображения. Поэтический язык Тютчева богат метафорами и аллегориями, которые тесно связаны с его философией природы. Он использует звуковые и визуальные образы, чтобы передать эмоциональное и духовное воздействие природы на человека [2]. Последняя строфа стихотворения создает ощущение завершенности начатого преображения, когда «сладкий трепет, как струя», пробегает по жилам природы. Этот «сладкий трепет» становится окончательным аккордом, подчеркивающим возвышенность момента летнего вечера и его положительное воздействие на человека.

В стихотворении «Ночное небо так угрюмо...» 1865 года Ф. И. Тютчев создает мрачный пейзаж ночного неба, где лишь зарницы пронзают темноту. Этот образ не только визуально описывает ночное небо, но и служит метафорой неизведанных тайн и решений, принимаемых на высотах.

Ночное небо так угрюмо,
Заволокло со всех сторон.
То не угроза и не дума,
То вялый, безотрадный сон.
Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.
Как по условленному знаку,
Вдруг неба вспыхнет полоса,
И быстро выступают из мраку
Поля и дальние леса.
И вот опять все потемнело,
Все стихло в чуткой темноте —
Как бы таинственное дело
Решалось там — на высоте. [4]

Тютчев начинает стихотворение с описания мрачности ночного неба, используя слова «так угрюмо». Эта фраза создает атмосферу таинственности и темноты, придавая ночному небу эмоциональный окрас. Образ ночного неба, где светят лишь «зарницы огневые», подчеркивает ограниченное свечение в темноте. Зарницы, будто «демонь», яркие и пламенные, символизируют непредсказуемость ночного пространства. Их образ может также отражать фрагментарность знаний и истины, которые доступны человеку в его попытках понять мир [1]. Тютчев создает атмосферу загадочности, окутывая ночное небо мистическим покровом. Мрачность несет в себе не только визуальные, но и философские аспекты. Ночь становится метафорой неизведанных тайн, которые остаются скрытыми во времена тьмы. Строка «Решилось там — на высоте», указывает на высокий уровень, как физический, так и метафорический. Она может относиться к высоким сферам знаний, мудрости или даже к судьбоносным решениям, принимаемым на духовном пути. Тютчев, таким образом, устанавливает связь между темнотой ночного неба и моментами внутреннего переосмысления человеком своей жизни. Строка «Одни зарницы огневые, // Воспламеняясь чередой» создает эффект поэтической элегии. Уточнение «Одни» подчеркивает единственность и уникальность каждой зарницы, что может быть толковано как символическое отражение неповторимости моментов, прожитых в ночи. Стихотворение предоставляет возможность интерпретировать мрак ночного неба как аллгорию внутреннего мира человека. Туманные знания и неясные дела на ночном небе могут соответствовать сложности и загадочности человеческой души. Таким образом, Тютчев создает связь между внутренним миром человека и великой тайной вселенной.

Рассмотрев приведенные стихотворения, можно сделать вывод, что Ф. И. Тютчев через образы природы раскрывает глубокие философские и метафизические аспекты ее сущности. В лирике поэта, природа становится не только объектом описания, но и средством выражения своей собственной философии, где человек переплетается с ней в гармоничном взаимодействии. Тютчев погружает читателя в мир тайн и загадок, открывая глубокие слои философии природы, которые остаются актуальными и вдохновляющими и по сей день.

Литература

1. Берковский Н. Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений. — Л., 1962.
2. Благой Д. Д. Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. — М., 1959.
3. Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1962. — Т. 5; Т. 7.
4. Тютчев Ф. Ю. Сборник стихотворений. — М.: АСТ: Золотая коллекция поэзии, 2021. — 320 с.

D. I. Redchina**PHILOSOPHY OF NATURE IN F. I. TYUTCHEV'S LYRICS**

Abstract: The article analyzes the philosophical aspect of nature in the lyrics of F. I. Tyutchev, the poet's unique approach to the perception of the world around him is considered. A conclusion is drawn about the meaning of key motifs, symbols and metaphors that reflect a deep understanding of the nature of F. I. Tyutchev as metaphysical reality.

Keywords: philosophy of nature; lyrics by F. I. Tyutchev; analysis; motives; symbols; metaphors; metaphysical reality.

Тема единства веры и нации в поэзии и публицистике Ф. И. Тютчева

Аннотация: в данной работе представлен анализ писем, публицистических высказываний и поэтических произведений Ф. И. Тютчева, в которых обобщается идея единства нации и веры для создания общеславянского и православного государства. В ходе исследования данного феномена выявлены неоспоримые доводы, подтверждающие убеждение писателя и публициста в своей идее и целях, которые необходимо достичь.

Ключевые слова: славянофильство, православие, единство нации, Восточная Европа.

Вопросы о территориальной и идеологической целостности государства волновали историков, философов и дипломатов на всех этапах исторического развития человеческой цивилизации. Для многих эта проблема стояла особенно остро, когда речь шла о многонациональных и многоконфессиональных странах, каковой была и Российская Империя. И это было неслучайно: вопросы о месте России в мире, о том, что она должна дать ему, особо актуально звучали в контексте той эпохи. Эти проблемы напрямую вытекали из поисков национальной самобытности как выражения особого пути развития страны. Именно поэтому свои ответы на эти вопросы, породившие активную полемику в российском обществе, оставил и один из великих общественных и политических деятелей — Федор Иванович Тютчев.

Дипломат и консервативный публицист, в своих произведениях Ф. И. Тютчев развивал идеи государственного единства, причем это понятие применял не только к политическому, но и социальному аспекту жизни. Иными словами, поэт, будучи славянофилом и направлявший свою геополитику в русло воссоединения народов, также стремится к укреплению связей на общественном уровне [2: 83]. Однако, в первую очередь, стоит сказать о главном, по мнению Ф. И. Тютчева, «двигателе» в его трудах — религии.

Основой единства Росси публицист считал православие, которое пришло на Русь из Византии, и, подобно этой великой державе, русское государство должно перенять и имперские взгляды на устройство страны. Свое мнение Тютчев подкреплял следующим образом: «Таково реальное сходство, таково глубинное сущностное родство, единая Россия с ее славной предшественницей, Восточной Империей... какой жизненный принцип, какая могучая душа тысячу лет оживляла и поддерживала хрупкое тело Восточной Империи. Этим принципом, этой душой было Христианство, христианское начало, каким его выразила Восточная Церковь, соединившееся или, лучше сказать, отождествившееся не только с национальным началом государства, но и с сокровенной жизнью общества» [3: 71–72].

Следуя концепции «Россия как законная наследница Византийской империи», Тютчев говорит и о необходимости присоединения западных земель, принадлежа-

154 | щих немцам, но заселенных славянами. Свою версию территорий, которые должны принадлежать Российской империи, публицист-дипломат изложил в строках стихотворения «Русская география» (1848 г.): «Семь внутренних морей и семь великих рек; / от Нила до Невы, от Эльбы до Китая; / от Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная; / вот царство русское...» [5: 200].

Говоря о геополитике, направленной на общественное единство, нужно упомянуть еще одну не менее важную концепцию укрепления страны, заключавшуюся в сплочении всех государств, населенных славянами. Ф. И. Тютчев много трудов посвятил именно этому вопросу, который считал ключевым в развитии Российской империи. Впервые об этой идее применительно к Тютчеву можно говорить в его стихотворении «Альпы», написанном в 1830 году: «Сквозь лазурный сумрак ночи / Альпы снежные глядят; / Помертвелые их очи / Льдистым ужасом разят. <...> / Но Восток лишь заалет, / Чарам гибельным конец — / Первый в небе просветлеет / Брата старшего венец. / И с главы большого брата / На меньших бежит струя, / И блещит в венцах из злата / Вся воскресшая семья!..» [7: 112].

Из данного стихотворения становится понятно, что автор не говорит прямо, но использует метафоры, помогающие раскрыть идею, заключающуюся в единстве нации. Старшим братом Ф. И. Тютчев называет Россию, под венцом которой и должны сплотиться другие славянские государства, которых она же и должна воскресить, чтобы стать семьей, единым целым.

Применение силы в решении проблемы искушенный дипломатический работник не отрицал, укрепляя идею о пользе любых средств, направленных на достижение цели. Повстанческое движение в Польше поставило под угрозу идею единства славянских народов, и, отрицательно относясь к возвращению этому региону самостоятельности, Ф. И. Тютчев в одном из писем пишет об угрозе территориальной целостности страны другими европейскими государствами: «...наполеоновская диктатура необходимо повлечет за собою коалицию всего Запада противу России, разрешение восточного вопроса в смысле антирусском, и — окончательное восстановление Польши» [3: 356]. Империя имеет, по его мнению, важную цель — объединение всех славян, и подобные восстания ставят под угрозу данную идею, а поэтому давление правомерно и оправдано.

Этому событию Ф. И. Тютчев посвятил стихотворение «Как дочь родную на закланье...», написанное в том же 1831 году. Кроме того, что поэт утвердительно отзывался о необходимости подавления подобных мятежей, он также «намекает», кто должен стать «собирателем земель славянских»: «Другая мысль, другая вера / У русских билася в груди! / Грозой спасительной примера / Державы целость соблюсти, / Славян родные поколенья / Под знамя русское собрать / И весть на подвиг просвещения / Единомысленных, как рать» [7: 120]. Ф. И. Тютчев говорит о спасительности мер, направленных против повстанческого движения, и о единомыслии, к которому нужно стремиться. Видно, что это были не просто «слова в пустоту», а желание, призыв, агитация быть единым целым под крылом большой державы.

Похожая мысль развивается в стихотворении 1842 г. «Послание к апостолу», где Тютчев призывает славян стать одним народом, а польского поэта Адама Мицкевича называет «апостолом» славянства: «Мы чуем свет — уж близко время — / Последний сокрушен оплот, — / Воспрянь разрозненное племя, / Свою копись в один народ, — /

Воспрянь — не Польша, не Россия — / Воспрянь, Славянская семья! — / И отряхнувши сон, впервые — / Промолви слово: “Это я!”» [7: 149]. Нельзя не заметить, как Тютчев называет славянские народы «семьей», призывая к укреплению не отдельную страну, а все славянское общество в целом.

Обращаясь к теме движений, «подрывающих» идею сплочения всех родственных народов, Тютчев в письме к Ю. Ф. Самарину формулирует важнейшую задачу политики России в отношении славян: мы «далеки от цели», если славянские народы видят в России лишь силу «дружескую, союзную» даже, но «внешнюю». Достичь же этой, безусловно, мессианской цели можно только тогда, когда они осознают, «что составляют одно с Россией», т. е. связаны с ней «органической общностью», являясь частями «единого целого» [8: 314]. Как видно из письма, дипломат считал главной целью мессианизм, направленный на убеждение других славянских государств быть для Российской империи не просто союзниками, но составлять с ней единое целое. В этом единении было, по мнению Тютчева, спасение, каковое применял и на восстание в Польше, подавленное во благо.

Большая часть поэзии Ф. И. Тютчева имеет публицистический характер: он «создает много “зарифмованных лозунгов” или “публицистических статей в стихах”», в которых размышляет о судьбах России и славянского мира. Так, например, в стихотворении «Гус на костре» содержится призыв к чехам «не отвергать наследья своего», довершив «подвиг свой духовный и братского единства торжество», расплавав «на Гусовом костре неугасимом» последнее звено связи «с юродствующим Римом» [8: 244].

Как видно из примеров, не все славянские народы стремились к единству нации, боясь, скорее всего, утраты собственного самосознания. Однако для Ф. И. Тютчева это было не порабощение (хотя сила являлась для дипломата естественным двигателем прогресса), а сплочение и развитие общеславянской культуры. По его мнению, единство славян в совокупности с единой церковью помогут в укреплении державы на мировой, европейской арене, где православие никогда не воспринималось как нечто, что может сделать страну непобедимой.

Важно отметить, что Ф. И. Тютчев считал Петра Первого воплощением и силой России. Император, по мнению дипломата-публициста, являл собой не столько личность, показавшую России Европу, сколько наоборот — он дал понять Европе, что она есть не только Западная, но и Восточная: «...рука исполина сдернула эту завесу, и Европа Карла Великого очутилась лицом к лицу с Европой Петра Великого», — пишет Тютчев [4: 16]. Причем, важно отметить, что, следуя идее о необходимости единства славян, Тютчев говорил, что Восточная Европа представляет собой не только Россию, но и остальные славянские страны, которые связаны с ней прошлым, культурой, национальными ценностями. Рассуждая о «другой Европе», Тютчев подчеркивает, что Россия, однако, является центром, стержнем всех славянских народов как главный сторонник и активист в единстве славян, а с другими ее связывают духовно-исторические корни. Стоит отметить, что во многом Тютчев оправдывал свои идеи о сплочении связей с другими славянскими странами словами Наполеона, говорившего о том, что все великие народы неминуемо воссоединятся. «Основываясь на этих словах, можно составить подлинный манифест панславизма», — писал Тютчев в 1867 г. в письме своей дочери А. Ф. Аксаковой [1: 53].

Размышляя над концепцией Ф. И. Тютчева о «другой Европе», нельзя не упомянуть и биографию дипломата. После окончания Императорского Московского университета он был отправлен на дипломатическую миссию в Мюнхен, а затем долгое время занимал пост в Министерстве иностранных дел, что, казалось бы, могло в значительной мере поменять его мировоззрение. Однако, несмотря на выезды за границу, Тютчев никогда не отказывался от своих идей как славянофил и консерватор. Он был убежден в верности своих идеалов до последнего, что, собственно, и доказывает его глубокую веру в Петра как открывателя Западу «другой», Восточной Европы.

Кроме того, важно отметить, что Ф. И. Тютчев не отрицал существование двух Европ одновременно и не противопоставлял Россию Западной Европе. Он отмечал, что Россия — это также Европа, только Восточная, которая имеет полное право на существование и соседство с Западной, а также достойное нахождение на мировой арене наравне с другими державами. «Лозунг завтрашнего дня — это возрождение Восточной Европы, и пора бы нашей печати усвоить себе это слово: Восточная Европа как определенный политический термин», — писал Ф. И. Тютчев в 1868 г. [6: 342].

Основываясь на всех вышеприведенных фактах из дипломатической, публицистической и поэтической жизни Тютчева, можно понять, что он, будучи человеком своего времени, поддерживал и распространял популярные в свой период идеи о мессианском назначении России, направленные на объединение славян в общее целое, возглавлять которое будет, конечно, Российская Империя как величайшая славянская держава, готовая стать центром и стержнем всех славянских народов. При этом Тютчев указывал и на меры, которые дозволены в достижении великой цели. Нельзя не отметить важность церкви для дипломата, стремящегося создать не только общеславянское, но и единое православное государство, которое будет следовать ценностям и идеям великой Византийской империи, а, следовательно, все земли, заселенные православными христианами, должны перейти во владения России. Нельзя сказать, что предложения Тютчева были лишь словами, ведь, опираясь на его биографию, наполненную выездами за границу, можно увидеть, что спустя многие годы пребывания в Западной Европе стремление укрепить силу Восточной, о которой узнал мир в Петровскую эпоху, только возрастало, а идеи с каждым годом подкреплялись новыми убеждениями и открытиями.

Литература

1. Линькова Е. В. Антитеза «Россия — Запад» во внешнеполитических взглядах отечественных консерваторов середины XIX в. (на примере концепции Ф. И. Тютчева) // Вестник РУДН. История России. — 2011. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antiteza-rossiya-zapad-vo-vneshnepoliticheskikh-vzglyadah-otechestvennykh-konservatorov-serediny-xix-v-na-primere-kontseptsii-f-i-tyut> (дата обращения: 02.10.2023).
2. Сосенков Ф. С. Единство российского государства в политико-правовых воззрениях Ф. И. Тютчева // Власть. — 2015. — № 9. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/edinstvo-rossiyskogo-gosudarstva-v-politiko-pravovykh-vozzreniyah-f-i-tyutcheva> (дата обращения: 30.09.2023).
3. Тютчев Ф. И. Избранные сочинения. — М.: РОССПЭН, 2010. — 781 с.
4. Тютчев Ф. И. Политические статьи. — П., 1976. — 172 с.

5. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6 т. Т. 1 / сост. Л. Н. Кузина. — М.: Классика, 2002. — 547 с.
6. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6 т. Т. 6 / сост. Л. Н. Кузина. — М.: Классика, 2004. — 592 с.
7. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева. — Л.: Советский писатель, 1987. — 448 с.
8. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. — М.: Правда, 1988. — 482 с.

Y. S. Pinechko

THE THEME OF THE UNITY OF FAITH AND NATION IN F. I. TYUTCHEV'S POETRY AND JOURNALISM

Abstract: The article presents an analysis of letters, journalistic statements and poetic works of F. I. Tyutchev, which summarise the general idea of the unity of nation and faith for the creation of a common Slavic and Orthodox state. In the course of the research of the given phenomenon the indisputable arguments are revealed, which confirm the writer's and publicist's conviction in his idea and the goals to be achieved.

Keywords: Slavophilism; Orthodoxy; national unity; Eastern Europe.

Эволюция философской концепции «ЖИЗНЬ» в лирике Ф. И. Тютчева

Аннотация: статья посвящена изучению философских взглядов Ф. И. Тютчева, направленных на описание такого абстрактного феномена, как жизнь. В работе раскрывается эволюция идей поэта, взятых из немецкой философской школы, античного творчества и славянофильского течения и нашедших свое отражение в системе природных образов.

Ключевые слова: романтизм, немецкая философская школа, философская концепция жизни, натурфилософия, славянофильство.

Наша статья посвящена гению поэтической мысли — Ф. И. Тютчеву (1803–1873), в центре творчества которого наблюдаются и любовь к природе, и христианское учение о нравственности, и сенсуалистический подход к жизни.

Поэт родился в дворянской семье и получил блестящее образование в Императорском Московском университете. С. Е. Раич, личный наставник Тютчева, привил ученику любовь к античной культуре и смог развить интерес к словесности и иностранным языкам. Юность Тютчева совпала с мощной тенденцией к изучению немецкой философской школы, ставшей неисчерпаемым источником идей для российских поэтов-романтиков. Зачинателем романтического кружка, так называемых «любомудров», стал В. А. Жуковский, выдвинувший в качестве основы философско-эстетической концепции синтез мысли и чувства, природы и человека. След веяний «любомудров» в творчестве Тютчева заметил И. С. Аксаков: поэт стал источником поэтической мысли, где тесно сплетены живописность языка и художественная форма [4].

Раннее творчество Тютчева имеет двусторонний характер. С одной стороны, прослеживается обращение автора к образам античной мифологии. С другой стороны, наблюдаются четко выраженные постулаты немецкой философской школы, а именно И. В. Гёте, чьи воззрения черпал поэт. Обратимся к стихотворению «Видение», написанному в 1829 г. и завершающему ранний цикл литературного наследия Тютчева. Лирическое произведение достаточно многоплановое. С одной стороны, первые строчки возвращают нас в широко распространенный тип романтического двоемирия, где земля противопоставлена такому сакральному локусу как небо, вбирающему в контексте данного стихотворения такие философские категории как дух, гармония и божество. С другой стороны, романтическая тенденция разрушается, если мы внимательно изучим постулаты Гёте.

Итак, «живая колесница мироздания», или материя космоса, тянется в небесах вне времени, вне границ. К удивлению читателя, здесь нет низших существ, на земле мы видим мифологического бога Атласа, держащего на своих плечах огромную небесную стихию, окутанную гармонией и порядком. Хронотоп «Видения» повторяет гегелевскую модель устройства жизни. Для немецкого философа не существует временных

и территориальных границ, реальная жизнь и видение сливаются воедино. Пока могучий Атлас держит небосклон, в жизни царит порядок, она становится бесконечным видением. Тютчев ставит жизнь и видение на одну ось. Их можно возвести в абсолют, если объединить путь познания жизни. Именно глаза являются инструментом постижения окружающего мира; человек и в жизни, и в процессе ясновидения остается с открытыми глазами и тщательно анализирует все происходящее вокруг.

В завершении «Видения» вводится образ муз, символизирующих гармонию, искусство и истинный путь к вдохновению. Согласно Гёте, муза наполняет жизнь моментами радости, идеями и открытиями и становится усладой для ушей. Однако в лирическом произведении нарастает отрицательная коннотация: покой муз тревожат боги, возможно, желающие заполучить ключ к бесконечности — доступ к бессмертному искусству и гармонии [2]. В заключение можно сказать, что «Видение» расставляет начальные акценты в миропонимании и устройстве жизни: так, мы не обнаружили четких границ хронотопа, жизнь для лирического героя стала неким бесконечным видением с наличием в нем образа Атласа, могучего бога, держащего небосклон — место чистоты и порядка (космоса), где именно искусство в идейном понимании Гёте открывает портал к бесконечному бытию, к прекрасному и живому.

Второй период творчества Тютчева открывается стихотворением «Листья», созданным в 1830 году. В основе сюжета лежит наблюдение лирического героя за процессом сбрасывания листьев осенью. Пока большинство деревьев активно и динамично освобождается от лишней «одежды», хвойные стоят в забытьи, словно замирают в пространстве. Ключевым эпитетом становится слово «динамичный». Именно динамика рождает жизнь и позволяет живым организмам интегрироваться в сложную природную систему. Гёте, чьи взгляды разделял Тютчев, полагал, что динамика способна преобразовывать окружающую действительность, накапливать новые блага и обеспечивать единство всех взаимосвязанных биологических систем. Здесь прослеживается явная параллель со стихотворением «Листья». Те деревья, что сбрасывают листья, естественным путем участвуют в образовании плодородного слоя почвы, дающего жизнь новым растениям и улучшающего состояние уже существующих живых организмов. Такое гегелевское философское понятие, введенное в «Фаусте», как «Вечная женственность» прямо соотносится с единством природы и ее процессов. «Вечная женственность» — это гармония и порядок, некий хрупкий абстрактный образ всех взаимосвязанных систем [1].

С точки зрения романтизма «Листья» также открывают нам два мира: реальный, где доминирует природа, и ирреальный, божественный, мир иной — мертвые сухие листья больше не участвуют в природном катаклизме, следовательно, попадают в другую реальность, так же, как и ушедший из жизни человек. Восклицание лирического героя («Мы ждать не хотим!») вероятно, выражает стремление попасть в мир иной, где доминирует божественная чистота. Таким образом, главный мотив стихотворения — пребывание в движении и динамике с целью циркуляции и влияния на другие природные системы. Жизнь каждого отдельного существа есть не что иное как динамическое движение.

Усиливающаяся мощь славянофильских тенденций характерна для третьего творческого периода Тютчева. Нашему вниманию представлено стихотворение «Так в жизни есть мгновенья», написанное в 1855 г. В первых строках звучит концепция

160 жизни, основанная на сравнении с христианской метафизикой: для лирического героя жизнь — это данная свыше благодать, это единение с земными благами, с природой как лейтмотиве натурфилософии. Лирическому герою приятно находиться наедине с природой — с птицами и деревьями. Стихотворение вводит сенсуалистическую концепцию видения жизни (что свойственно для романтизма и славянофильства в целом): жизнь — это череда приятных, близких сердцу моментов, таких «далеких» и «близких душе». Идея противопоставляется холодному рационализму западников, стремившихся отдать свою жизнь под контроль логическому мышлению. Именно поэтому яркие и чувственные моменты остаются ими недооцененными. В стихотворении четко вырисовывается локус природы и временная парадигма. Главное отличие третьего этапа творчества от первого заключается в том, что лирический герой все чаще высказывает мысль о быстротечности жизни, об умении дорожить простыми моментами радости:

Все мило-невозможное
 Так близко и легко.
 И люблю мне, и сладко мне,
 И мир в моей груди,
 Дремотою обвеян я —
 О, время, погоди! [3: 412]

Можно сделать вывод, что в лирическом произведении «Так в жизни есть мгновенья» сплетаются пространственно-временные категории, жизнь становится явлением быстротечным, данным свыше и заключающим в себе приятные моменты единения с природой.

Таким образом, на примере трех стихотворений мы смогли уследить эволюцию взглядов, касающихся такой философской концепции как «жизнь». В первом этапе творчества звучит идея о бесконечности жизни, представляющей собой идеальную космологическую материю. Более того, музы, живущие на земле, открывают доступ к бессмертным дарам искусства, увековечивающего это бытие. Во втором этапе творчества звучит мотив пребывания в движении и динамике с целью циркуляции и влияния на другие природные системы. Жизнь каждого отдельного существа есть не что иное как динамическое движение, которое обеспечивает процветание и совершенствование природной системы. Третий этап творчества Тютчева ознаменован введением пространственно-временных категорий, жизнь стала для лирического героя нечто быстротечным, дарованным свыше, но в то же время радостным и приятным. От строгой гегелевской школы мы приходим к чисто тютчевским воззрениям, ставшим постулатами славянофильского движения.

Литература

1. Архангельская Р. В. Понятие жизни в философии И. В. Гёте // Научные труды VIII Отчетной конференции молодых ученых ГОУ ВПО УГТУ-УПИ: сборник статей. — Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ-УПИ, 2005. — С. 468–469.
2. Косяков Г. В. Художественная рецепция античной культуры в лирике Ф. И. Тютчева // Наука о человеке: гуманитарные исследования. — 2013. № 3 (13). — С. 137–142.

3. Полное собрание стихотворений / Ф. И. Тютчев. — М.: Классика, 2003. — 446 с. | 161
4. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 38–51.

S. M. Kuts

**THE EVOLUTION OF THE PHILOSOPHICAL CONCEPT OF “LIFE”
IN THE LYRICS OF F. I. TYUTCHEV**

Abstract: the article is devoted to the study of F. I. Tyutchev’s philosophical views aimed at describing such an abstract phenomenon as life. The work reveals the evolution of the poet’s ideas, taken from the German philosophical school, ancient creativity and the Slavophile trend and reflected in the system of natural images.

Keywords: Romanticism, German philosophical school, philosophical concept of life, natural philosophy, Slavophilism.

Мотив ночи в творчестве Ф. И. Тютчева

Аннотация: в статье прослеживается мотив ночи в творчестве Ф. И. Тютчева. Для поэта ночь — не просто время суток, но и особое состояние природы, а также души человека, наполненное «прекрасным хаосом».

Ключевые слова: ночь, мотив ночи, таинственное, хаос.

Творчество Тютчева привлекало многих исследователей. На эту тему написано много трудов. Так, творчеством Тютчева интересовались Лотман, Аношкина, Маймин и многие другие. В данной же статье будет подробнее рассмотрен именно мотив ночи в творчестве Тютчева.

Надо отметить, что у Тютчева двойственное отношение к ночи. «Ночь у Тютчева помогает проникнуть в “тайное тайных” человека. Мрачное и святое в сознании поэта сливается воедино. Вместе с тем она является носителем загадок и тайн всего мироздания. <...> В ночи человек, как сирота, он чувствует себя безмерно одиноким. <...> Ночь раскрывает перед человеком глубочайшие бездны и сокровеннейшие тайны — и это знание для человека и самое страшное, и самое высокое» [4: 158–159]. Часто она вовсе не наполнена негативным смыслом и не несет в себе отрицательной нагрузки. Очень показателен в этом отношении тот факт, что при описании этого времени суток (как и при описании вод) поэт не использовал слово «черный». Так, Аношкина отмечает, что Тютчев много раз это слово заменял на «темный», «как бы высветляя черноту» [1: 22]. Чернота, безусловно, неотъемлемый атрибут ночи, присущий ей и не отделимый от нее (в ранних редакциях у поэта встречается именно слово черный), но она — не самое главное, что есть в ночи. Самое важное — состояние природы и состояние души человека, вызываемые эти временем суток.

Ночь у Тютчева всегда загадочна. Для поэта это больше, чем просто время суток. Этим можно объяснить тот факт, что в «ночных стихотворениях» поэта очень мало пейзажных зарисовок. Это не самое важное для Тютчева в это время суток. Для поэта ночь прежде всего — это некий мир, противопоставленный дню, живущий по особым правилам. Как отмечал Лотман, «День и ночь включены в поэзии Тютчева в парадигму “Юг — Север”, “лето — зима”, “свет — тьма”, “бытие — небытие”. Однако тема ночи на этом фоне значительно усложнена и не полностью вписывается в данную парадигму» [3: 168]. У нее (у ночи) особые звуки, особая атмосфера, особая гармония, «гармония хаоса», воздействующие на душу человека, заставляющие его подчиниться правилам и законам этого загадочного и необычного, но прекрасного состояния природы. Так, в стихотворении «Сны» «небесный свод <...> / Таинственно глядит из глубины», в стихотворении «Как сладко дремлет сад темно-зеленый» «проснулся чудный, еженощный гул», в стихотворении «Ночное небо так угрюмо» — «таинственное дело». Эти эпитеты — таинственно, чудный — показывают необычность, загадочность

окружающей обстановки — ночного мира. А в последнем случае автор даже поставил запятую между «чудный» и «еженочный», сделав тем самым неоднородные с точки зрения языка определения однородными, подчеркивая тем самым неразрывную связь чудесного и ночного.

Очень часто в стихотворениях Тютчева, где есть мотив ночи, появляется слово «Хаос». В контекстах употребления это слово приобретает коннотацию загадочности. В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной» есть слова «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый». Последнее прилагательное можно понимать двояко. С одной стороны, родимый может означать, что ночной ветер и древний хаос — родственники. Действительно, они очень похожи тем, что оба являются порождением тех сил, управлять которыми человек не может. С другой стороны, слово родимый можно истолковать так, что древний хаос является родным для самого лирического героя. Такая точка зрения подтверждается следующими строчками: «Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой!». Тогда можно сказать, что автор проводит параллель между ночным состоянием человеческой души и хаосом.

Часто ночь у Тютчева выступает не только как некий загадочный мир, как атмосфера, на фоне которой разворачиваются действия, но и как своеобразный период «откровений» для лирического героя. Именно ночь заставляет последнего задуматься о своей жизни, проанализировать ее, понять, как мало значит один отдельно взятый человек и его жизнь в масштабах всего мироздания. Так, ночь как время откровений показана у Тютчева в стихотворении «Бессонница» (Ночной момент). В этот момент человек очень остро ощущает собственное одиночество («И сердце в нас подкидышем бывает, / И так же плачется и также изнывает»). От этого одиночества нельзя никуда убежать или спрятаться. Понимая это, человек испытывает непреодолимую тоску... Есть мотив ночного одиночества и в стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла». Слово «день» поэт наделяет эпитетами «отрадный», «любезный», показывая тем самым его приближенность к человеку, а ночь заставляет человека очутиться «лицом к лицу пред пропастию темной», почувствовать себя ничтожной песчинкой. Приятный, но обманчивый внешний мир уходит, и человек ночью остается сам с собой: «И нет извне опоры, ни предела». И не на кого надеяться... Еще больше усугубляется мотив ночного одиночества в стихотворении «Бессонница». Там «<...> наша жизнь стоит пред нами, / Как призрак на краю земли, / И с нашим веком и друзьями / Бледнеет в сумрачной дали». И никто не придет и не спасет лирического героя от понимания того, какое ничтожное значение имеет жизнь только отдельного человека; более того, малозначимой является жизнь данного поколения вообще. Время этих людей уже ушло. Так же показана бренность живущего мира в стихотворении «Видение». Именно ночью «Живая колесница мирозданья / Открыто катится в святилище небес». Интересно отметить, что для того чтобы показать, когда именно происходит это событие, Тютчев даже обособляет обстоятельство, не требующее выделения запятыми с точки зрения языка. Этим поэт заставляет читателя обратить особенное внимание на время суток, когда происходят события, и задуматься...

Иногда ночь у Тютчева выступает как сопоставительный, второстепенный элемент, помогающий раскрытию идеи, не связанной с ночью напрямую. Так, проводя параллель с этим месяцем в это время суток в стихотворении «Ты зрел его

164 | в кругу большого света», Тютчев объясняет, когда велик поэт. Он подобен месяцу: «в кругу большого света» поэт «рассеян, дик иль полон тайных дум», то есть явно не располагает к себе людей, точно так же как месяц днем «едва не изнемог». Но всему свое время. Подобно тому как месяц сияет ночью, поэт по-настоящему велик тогда, когда он вне света. В стихотворении «Ты зрел его в кругу большого света» Ночь — помощница: она позволяет месяцу царить над миром, как уединение позволяет то же самое делать поэту.

Ночь у Тютчева может выступать как божество. Так, в стихотворении «Альпы» эти горы ночью «Властью некой обаянны / До восшествия зари / Дремлют, грозны и туманны, / Словно падшие цари». И читатель понимает, что некая власть — это власть ночи, уподобляющейся в данном стихотворении божеству, которое способно омертвить даже такие могучие создания природы, как Альпы. Однако царство ночи не может длиться вечно. Когда она уходит, то Альпы оживают. Так, когда «<...> Восток лишь заалеет, Чарам гибельным конец». С приходом рассвета «Блестит в венцах из злата / Вся воскресшая семья!» — здесь ночь противопоставлена утру, но не прямо, а посредством введения образа гор: ночью Альпы «Льдистым ужасом разят», они «грозны», а утром они становятся царями, маня и радуя взор.

Очень похожее противопоставление ночи и утра наблюдается в стихотворении Тютчева «Декабрьская утро». Ночь «<...> царит, не сознавая, / Что вот уж встрепенулся день», не желая понять, что в течение ближайшего времени ее царствию над миром придет конец. Но ночь не хочет уступить дню... Однако ей суждено эту борьбу проиграть: совсем скоро «<...> в полном блеске проявлений / Вдруг нас охватит мир дневной». На небе все уже предreshено: за ночью всегда наступает день, поэтому в данном стихотворении ночь обречена на поражение... И помочь ей никто не сможет...

Примерно такое же противопоставление встречается в стихотворении Тютчева «День и ночь». Только если в «Альпах» и в «Декабрьском утре» ночь противопоставляется утру, то в произведении «День и ночь» она противопоставляется дню. День представляется хранителем тайн, знание которых может быть опасным для человека. Это — покров, выброшенный богами «На мир таинственный духов». Но приходит ночь и показывает то, что должно быть скрыто от глаз людей: «И бездна нам обнажена / С своими страхами и мглами». Именно поэтому «<...> ночь нам страшна». Она заставляет людей думать о том, что скрыто днем. Как отмечал Гиршман, «совершается глубочайшее органическое взаимопроникновение человеческой личности, ее сознания, и космоса, его масштабов; в результате мировоззрение приобретает космический характер, а космос становится как бы воплощённым вовне мировоззрением» [2: 52].

Еще одно стихотворение, где день противопоставлен ночи, — «Еще шумел веселый день». Композиция произведения двухчастна: в первой поэт показывает мир дневной, а во второй — мир ночной. Интересно посмотреть, как меняются звуки, которые слышит лирический герой: днем «<...> доносились порой / Все звуки жизни благодатной, / И все в один сливалось строй — / Стозвучный, шумный и невятный». А ночью «Затих повсюду шум и гам / И воцарилось молчанье!» Но наступившие перемены не вызывают отрицательных эмоций у лирического героя. Напротив, ему приятно наступившее успокоение после шума дня. Так, ему (лирическому герою)

казалось, что его «Какой-то миротворный гений / Из пышно-золотого дня / Увлёк, незримый, в царство теней». Изменились и цвета окружающего мира. Так, днем «светлые кровли», сам день «пышно-золотой», а ночью «Ходили тени по стенам / И полусонное мерцанье», «Глядело бледное светило». В этом стихотворении Тютчева ночь тоже выступает как нечто таинственное, загадочное. Этого автор добивается и с помощью использования неопределенного местоимения («какой-то <...> гений»), и с помощью внедрения в текст слова «незримый».

Противопоставляться день ночи может и не прямо, а косвенно, через состояние души лирического героя. Такое противопоставление имеет место в стихотворении «Как птичка, раннею зарей». В самом произведении описывается мир, из которого ночь уже ушла. Она не присутствует в стихотворении, но к ней обращены желания и мысли лирического героя. Лирический герой скучает по ночи, он мучается от атмосферы дня, для него ненавистны «<...> шум, движенье, говор, крики \ Младого, пламенного дня». Его не радуют солнце и движение, царящие вокруг. Подавленный окружающей обстановкой, лирический герой издает риторическое восклицание: «О ночь, ночь, где твои покровы, / Твой тихий сумрак и роса!». Лирическому герою ужасно грустно...

Ночью у Тютчева смешиваются цвета и звуки, они нивелируются и почти растворяются друг в друге. Так происходит, например, в стихотворении «Тени сизые смешались». Сначала растворяется видимое человеческому глазу («тени <...> смешались, / цвет поблекнул»), потом исчезает то, что чувствуется слухом — «звук уснул», а затем в ночи растворяется и весь остальной мир — «Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул». В этом стихотворении большая роль отведена звукописи. Так, на протяжении всего произведения повторяется звук [с], в первых четырех строчках очень много шипящих и свистящих согласных:

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

Такая аллитерация создает ощущение какой-то необычной тишины — тишины звучащей, наполненной особыми звуками, тихими и таинственными...

Иногда некоторые объекты природы ночью выглядят красивее, интереснее и (что немаловажно для Тютчева) загадочнее, чем днем. Таково море. Так, лирический герой стихотворения «Как хорошо ты, о море ночное» любитесь и восхищается ночным морем. Оно «Здесь лучезарно, там сизо-темно». В ранней редакции эта строчка звучала так: «Здесь лучезарно, там сизо-черно» [1: 22]. Но поэт изменил эту строчку. И опять перед нами нечто недоступное человеческому пониманию. В тексте стихотворения появляется риторический вопрос: «Зыбь ты великая, зыбь ты морская, Чей это праздник так празднуешь ты?» Лирический герой оказывается всего лишь песчинкой перед лицом необъятного ночного моря. Очень интересны звуки, появляющиеся в этом стихотворении. Здесь вместо привычного шороха и шуршания «грохот и гром». Эти звуки еще сильнее подчеркивают величие моря, показывая его могущество...

Ночь может выступать предвестником страшных событий, как, например, в стихотворении «Всё бешеной буря, всё злее и злей». Здесь ночь выступает фоном,

166 | на котором разворачиваются трагические события. Сначала лирическая героиня и ее муж разыгравшуюся бурю, причем последний от не в восторге, а вот лирическую героиню такая погода пугает, так как она (героиня, а не буря) беспокоится за тех, кто в это время в море. Ночь и в этом стихотворении не утрачивает загадочности и таинственности. Так, читателю не рассказывается о том, как муж лирической героини превратился в тень... В этом стихотворении ночь у Тютчева страшная, опасная. Читатели понимают, что она явилась предвестницей беды.

Очень похоже в эмоциональном плане изображение ночи в стихотворении «Все бешеной буря, всё злее и злей» на изображение ночи в стихотворении «Ночное небо так угрюмо». Правда, поэт отмечает, что «То не угроза и не дума, / То вялый, безотрадный сон». И все же эта ночь страшна и неприятна лирическому герою. Не случайно в стихотворении появляется образ демонов, с которыми сравниваются зарницы. Интересно также отметить, что в тексте нет ни одного прилагательного, обозначающего цвет, но, несмотря на это, читая это стихотворение, видишь довольно насыщенную цветовой палитрой картину, достаточно неприятную для человеческого глаза. Этому способствуют слова с коннотацией цвета (зарницы, воспламеняясь, вспыхнет, мрак).

Страшной и опасной предстает ночь в стихотворении «Песок сыпучий по колени». Так, она сравнивается со стооким зверем. Кроме того, в стихотворении очень много (для такого маленького стихотворения) слов с негативной окраской (грустные места, ночь хмурая, слово «зверь», в тексте этого стихотворения также принимающее негативную окраску). Здесь даже появляется форма слова *черный* — *черней*, хотя, как уже было сказано выше, Тютчев старался избегать употребления этого слова, стараясь смягчить черноту.

Может ночь вызывать и мирные ассоциации. В стихотворении «Тихой ночью, поздним летом» описан ночной пейзаж (как уже отмечалось выше, явление достаточно редкое для тютчевской ночной поэзии). Очень большую роль в этом произведении играет цветопись. Так, волны золотистые, убеленные луной. Спокойствием и умиротворением веет от пейзажа, описанного в этом стихотворении, несмотря на то что оно написано четырехстопным хореем — «живым» размером, то есть размером, предполагающим движение, бурное развитие действий, быструю смену событий. Это достигается благодаря использованию эпитетов с семантикой статики (нивы «дремлющие», их волны «усыпительно-безмолвно»).

Похожее настроение передается в стихотворении «На Неве». Здесь тоже, как и во многих ночных стихотворениях Тютчева, появляется сверхъестественное — «два призрака». Лирический герой размышляет, что же это на самом деле. Отсюда появление риторических вопросов в этом стихотворении: «Дети ль это праздной лени / Тратят здесь досуг ночной? / Иль блаженные две тени / Покидают мир земной?». Но ночная волна не намерена раскрывать своей тайны, и, понимая это, лирический герой восклицает, обращаясь к волне: «Приюти в своем просторе / Тайну скромного челна!» Тайна должна остаться тайной...

Таким образом, в стихотворениях Тютчева ночь всегда больше, чем просто время суток. Она может быть жестокой и страшной, заставляя человека чувствовать собственное одиночество и ничтожество (хотя даже в этом случае она не теряет своего неповторимого очарования), но чаще она — загадочный и таинственный мир, наполненный особой гармонией.

Литература

1. Аношкина В. Н. Мировоззрение и слово поэта. Современные проблемы изучения поэтического наследия Тютчева // Литературоведческий журнал. — М., 2004–2005. — № 18. — С. 5–23.
2. Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. Учебное пособие для пед. институтов. — М.: Высшая школа, 1981. — 112 с.
3. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. — Таллин, 1993. — 494 с.
4. Маймин Е. А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры. А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев. — М.: Наука, 1976. — 190 с.

Мотивы поэзии В. А. Жуковского и А. С. Пушкина в лирике Ф. И. Тютчева

Аннотация: как правило, в литературоведении противопоставляются поэтические традиции А. С. Пушкина и В. А. Жуковского. Однако нам показалось возможным сопоставить их на примере влияния обоих поэтов на творчество Ф. И. Тютчева.

Ключевые слова: поэтическая традиция, романтизм, тема природы.

Поэтические традиции А. С. Пушкина и В. А. Жуковского иногда воспринимаются как противопоставленные, оказывающие разное влияние на историю русской литературы.

В работе «Мелодика русского лирического стиха» Б. Эйхенбаум делает анализ мелодических приемов поэзии Жуковского и Фета, сопоставляя их с примерами из поэзии Пушкина, Тютчева и Лермонтова.

Эйхенбаум объединяет в одну группу Жуковского, Тютчева и Фета как русских романтиков, тяготеющих к музыке, мелодии стиха [12: 21]. Ученый подтверждает [12: 30] мнение Полевого, выраженное в «Очерках русской литературы», согласно которому Жуковский отличается от других русских поэтов, и в первую очередь от Пушкина, по признаку музыкальности его стиха [7: 115, 123, 138]. Таким образом, на уровне формы поэзия Жуковского и поэзия Пушкина оказываются противопоставлены.

Ученый делает вывод, что причислять Тютчева к «Пушкинской плеяде» неверно, а сам Пушкин, являясь учеником Жуковского, был в то же время и его соперником, стремящимся преодолеть стиль учителя [12: 77].

Таким образом, в творчестве Тютчева Эйхенбаум видел поэтическое наследие скорее Жуковского (в сочетании с наследием Державина [12: 77]), нежели Пушкина.

В. М. Жирмунский также противопоставлял поэтические традиции Жуковского и Пушкина и относил творчество Тютчева и Фета скорее к первой из них [4; 5]. Романтическая традиция заявлена враждебной классической традиции Пушкина: «В этом смысле Пушкин завершает собой развитие классической традиции в русской поэзии, восходящей к Державину и Ломоносову и воспитанной, преимущественно, на французской поэтической культуре, в противоположность Жуковскому, Тютчеву и Фету, примыкающим к немецкой романтической лирике» [4: 92].

Действительно, влияние творчества немецких романтиков, а на русской почве — творчества Жуковского, на лирику Тютчева неоднократно отмечалось. Б. Я. Бухштаб [1], отталкиваясь от традиционных представлений о поэзии Шеллинга и ее влияния на поэзию Тютчева, пишет о чувстве одиночества, духовной оставленности в лирике Тютчева: «Связь образов ночи и хаоса, мысль о «ночной стороне» человеческой психики как бессознательной подпочве жизни идет от Шеллинга. <...> Но для понимания поэзии Тютчева существенно, что за подобными стихами стоит чувство

одиночества, оторванности от мира, в котором живет поэт, глубокое неверие в силы этого мира, сознание неизбежности его гибели» [2: 31–32].

Н. Я. Берковский не столь высоко оценивал зависимость лирики Тютчева от немецких романтиков, отмечая скорее общее влияние западной культуры на творчество поэта. Что касается влияния Шеллинга и в целом «всего слабого, темного» в немецкой культуре, с точки зрения ученого, оно было ослаблено тем, что воспринимал это Тютчев сквозь призму творчества Гёте, «реалиста и в области искусства» [1: 156]. Берковский отмечает, что в начале своего творческого пути Тютчев дорожил «лиризмом в непосредственных его формах, родственных поэзии Жуковского» и всю жизнь хранил «благодарное отношение» к лирике последнего, а с годами приблизился к Пушкину с его «психологическим анализом» [1: 164].

Несмотря на то, что не все ученые причисляют Тютчева к «Пушкинской плеяде» (см. цитированный выше труд Эйхенбаума), нам также кажется необходимым подчеркнуть существующую между этими поэтами связь. Так, П. А. Вяземский, возможно, ценил в общении с Тютчевым именно то, что они оба принадлежали пушкинской поре. Тютчеву и П. А. Плетневу адресовал Вяземский слова:

Вам двум, вам, спутникам той счастливой плеяды,
Которой некогда и я принадлежал,
Вам, сохранившим вкус, сочувствия и взгляды,
В которых наш кружок возрос и возмужал... [11: 414]

О том, что Тютчев является эпигоном Пушкина писал современник обоих поэтов, Н. В. Гоголь, в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «Стоит назвать обоих Туманских, А. Крылова, Тютчева, Плетнева и некоторых других, которые не высказали бы собственного поэтического огня и благоуханных движений душевных, если бы не были зажжены огнем поэзии Пушкина» [3: 386].

Отвлекаясь от суждений общего характера, мы хотим рассмотреть несколько текстов, имея в виду случаи прямого влияния поэзии Жуковского или Пушкина на лирику Тютчева. В некоторых стихотворениях более ощутимо влияние того или иного из старших поэтов, в других же — влияние обоих.

Чувство одиночества, отмечаемое Бухштабом, является основной темой стихотворения «**Silentium!**» (1830), которое продолжает и усугубляет тему невыразимого, выраженного в одноименном стихотворении Жуковского. Первые же строки «**Невыразимого**» (1819) описывают бессилие поэта перед природой:

Что наш язык земной пред дивною природой?

Человек не может воссоздать подлинную красоту природы, оттого не может в полной мере ее разделить:

Но лезя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?

<...>

Ненареченному хотим название дать —
И обессилено безмолствует искусство.

<...>

И лишь молчание понятно говорит. [6: 336–337]

170 | Человек оказывается неспособен воссоздать гармонию природы, он не является ее частью.

Как уже было сказано выше, Тютчев усугубляет трагическую тему, выраженную в стихотворении Жуковского. Если последний говорит лишь о том, что человеческий язык слишком беден, чтобы передать красоту окружающего мира, то Тютчев утверждает, что человек оказывается неспособен высказать даже самого себя, — а другой никогда его не поймет:

Как сердцу высказать себя?
 Другому как понять тебя?
 Поймет ли он, чем ты живешь?
 Мысль изреченная есть ложь... [9: 123]
 (Ср. «И лишь молчание понятно говорит».)

Герой стихотворения Тютчева абсолютно одинок. Это не одиночество романтического героя, противопоставленного толпе, — скорее, это одиночество метафизического порядка, одиночество каждого человека вообще, живущего в мире, ему чуждом. Жуковский в своем стихотворении такие трагические идеи не затрагивает.

Еще более усугубляет подобное трагическое мироощущение Пушкин в стихотворении «**Дар напрасный, дар случайный...**» (1828) [8: 208]. Безысходность, выраженная поэтом, оказывается сильнее не только переживаний Жуковского, но и одиночества Тютчева. Если последний, признавая невозможность выразить «целый мир в душе», все-таки определял его наличие, существование «таинственно-волшебных дум», то в стихотворении Пушкина именно ощущение того, что «сердце пусто, празден ум» приводит к сомнению в смысле жизни.

Возвращаясь к мысли Жуковского о невозможности описать гармонию природы и прикоснуться к ней, стоит отметить, что она соотносится с другим лирическим произведением Тютчева. В стихотворении «**Певучесть есть в морских волнах...**» (1865) [10: 142] поэт наблюдает «невозмутимый строй во всем», «созвучье полное в природе». Подобно лирическому герою Жуковского, герой Тютчева наблюдает ту гармонию, которой он не может быть причастен. Однако трагический конфликт в стихотворении Тютчева оказывается усилен. Жуковский говорит о том, что «святые таинства» природы нельзя описать, но можно познать сердцем:

Святые таинства, лишь сердце знает вас...

Природа же Тютчева — природа-сфинкс, принципиально непознаваемая и нередко враждебная человеку. Оттого человек с ней находится в разладе:

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

Мотив равнодушия природы, отчасти и приводящий к невозможности познать ее тайны, который мы разобрали выше на примерах поэзии Жуковского и Тютчева, актуален и для поэзии Пушкина. Это также позволяет проследить влияние его творчества на лирику Тютчева.

Так, в стихотворении **«От жизни той, что бушевала здесь...»** (1871) [10: 234] лирический герой Тютчева наблюдает, как «от жизни той, что бушевала здесь», почти ничего не осталось: лишь «два-три кургана», «два-три дуба выросли на них». В стихотворении Пушкина **«Вновь я посетил...»** (1835) [8: 443–444] свидетелями прошлых лет героя становятся три сосны, которые приветствовали его «знакомым шумом» шороха вершин. Однако не на них сосредоточено внимание поэта: под ними растет молодая роща, которая близка уже следующему поколению. Дубам из стихотворения Тютчева, свидетельствам природы, нет дела до прошлого: «...и нет им дело, / Чей прах, чью память роют корни их». Поэт ощущает, что природа совершенно равнодушна к человеку. Как уже было сказано выше, подобный мотив актуален и для поэзии Пушкина. Однако в стихотворении последнего нет ощущения страха перед природой. Напротив, лирический герой приветствует «племя младое, незнакомое», чью старость он уже не увидит: «Здравствуй, племя / Младое, незнакомое!». Стихотворение же Тютчева заканчивается вновь размышлением о бездне природы:

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Приветствие Пушкиным природы и принятие ее вечности при конечном существовании человека у Тютчева в аналогичной ситуации оборачивается своеобразным «приветствием» бездны — человека.

В этих стихотворениях важным является мотив смены поколений. Как уже было сказано выше, Пушкин приветствует «племя младое, незнакомое». Тютчев более трагически рассматривает эту тему: новому «поколению» нет дела до того, «чей прах, чью память роют корни их», так и сама природа оказывается равнодушна к череде изменений в жизни человечества.

Подобный мотив выражен в стихотворении Жуковского **«Царскосельский лебедь»** (1851) [6: 409–410]. Если у Пушкина описывается старый дуб, стоящий обособленно от молодой рощи, то у Жуковского подобным символом старшего поколения является старый лебедь, смотрящий на молодое поколение «грустными очами». У Жуковского, как и у Тютчева, конфликт поколений выражен более трагически, «младшие» равнодушны к «старшим»: «старик печальный» не приглашен на «веселый пир», он дичится «резвой молодежи».

Итак, есть все основания утверждать, что Тютчев-лирик ориентировался на тематический репертуар поэзии Жуковского и Пушкина, учитывая их литературные позиции, мироотношение, опыты описания психологических состояний, эстетику. Разумеется, мы привели лишь несколько примеров влияния Жуковского и Пушкина на лирику Тютчева, полное описание взаимодействия художественных систем трех поэтов остается делом будущего.

Литература

1. Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Берковский Н. Я. О русской литературе. Л.: Художественная литература: Ленинградское отделение, 1985. — С. 155–199.

- 172 | 2. Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. — Л.: Художественная литература: Ленинградское отделение, 1970. — С. 9–75.
3. Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. — Т. 8. Статьи, 1952. — С. 369–409.
4. Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. — СПб.: Эльзевир, 1922. — 104 с.
5. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб.: Товарищество А. С. Суворина: Новое время, 1914. — 207 с.
6. Жуковский В. А. Собрание сочинений в 4 т. — М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. — Т. 1. Стихотворения. — 480 с.
7. Полевой Н. А. Очерки русской литературы / соч. Николая Полевого. Ч. 1–2. — СПб.: Тип. Сахарова, 1839. — Ч. 1. — 466 с.
8. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. — М.: ГИХЛ, 1959–1962. — Т. 2. Стихотворения, 1823–1836. — 799 с.
9. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем в 6 т. — М.: Классика, 2002. — Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. — 547 с.
10. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем в 6 т. — М.: Классика, 2003. — Т. 2. Стихотворения, 1850–1873. — 657 с.
11. Ф. И. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников / сост. Г. В. Чагин. — М.: Книга и бизнес, 1999. — 511 с.
12. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. — СПб.: ОПОЯЗ, 1922. — 200 с.

E. N. Shiryaeva-Ordynskaya

**MOTIVES OF POETRY OF V. A. ZHUKOVSKY AND A. S. PUSHKIN
IN LYRIC OF F. I. TYUTCHEV**

Abstract: As a rule, the poetic traditions of A. S. Pushkin and V. A. Zhukovsky are opposed in literary studies. However, we found it possible to compare them on the example of the influence of both poets on the work of F. I. Tyutchev.

Keywords: poetic tradition; romanticism; theme of nature.

Образ вечера в творчестве Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова

Аннотация: в статье рассматривается лирика Ф. И. Тютчева и стихотворения А. Н. Майкова с целью выявления и анализа сходств и различий в использовании и функционировании «вечерней» символики в творчестве поэтов.

Ключевые слова: Тютчев, Майков, оппозиция, метафизический метод, вечер, культурно-семантический код.

Федора Ивановича Тютчева его современники называли поэтом «бездны» или «ночи» из-за использования романтической оппозиции «день — ночь». «...Он никогда не забывает, — пишет С. Соловьев, — что весь этот светлый, дневной облик живой природы, который он так умеет чувствовать и изображать, есть пока лишь «златотканый покров», расцвеченная и позолоченная вершина, а не основа мироздания» [8:114]. Его также причисляли и к «философствующим лирикам» и последователям «шеллингианцев» [1: 5]. Также в творчестве Тютчева замечали элементы немецкого романтизма, натурфилософии и преемственности классической русской школы предромантизма Державина [4: 30–36]. Подобные мнения вызваны «резкостью методологии», как ее описывает Семен Теодорович Вайман, которая была направлена на вычленение и толкование определенных элементов лирики поэта. Мир Тютчева полностью состоит из противоречий, который возможно воспринимать только в качестве целой системы образов. Вся вселенная, с точки зрения Федора Ивановича, построена на базе противостояния сил света и тьмы. Также известный поэт и один из основоположников русского символизма Валерий Яковлевич Брюсов писал: «Самый любимый и вместе с тем совершенно самостоятельный прием творчества Тютчева состоит в проведении полной параллели между явлениями природы и состояниями души. В стихах Тютчева граница между тем и другим как бы стирается, исчезает, одно неприметно переходит в другое» [2: 206]. Таким образом, антонимичная пара «дневного» и «ночного» раскрывается в двух планах: внешнем или информативном и внутреннем или чувственном. В подобной оппозиции прослеживается восприятие картины мира как пластичного, непрерывного сосуществования двух субстанций: порядка и хаоса, — которые бытийно равноправны.

Тем более интересным становится исследование полифункционального и пограничного образа «вечера», которое в творчестве Тютчева занимает особое положение. Кроме того, исследований, посвященных именно тексту суток в лирике поэта, достаточно мало. А те, что присутствуют, определяют стихотворения типа «вечер-ночь» и «вечер» к ночной тематике [1: 126]. Наша задача — выделить именно «вечернюю поэзию» Тютчева и проанализировать ее смысловое наполнение. Рассмотрим значение пограничного времени суток на примере произведений «Летний вечер», «Осенний вечер», «Вечер» и «Памяти Жуковского» и проследим отражения подобного смысло-

174 | образования в творчестве последователя Тютчева Аполлона Майкова на примере стихотворений «Голос из могилы», «Картина вечера», «На дальнем Севере моем», «У гроба Грозного», «Ах, чудное небо».

Семантика поэзии Федора Тютчева достаточно сложная в плане восприятия. Этот факт объясняется использованием в творчестве поэта метафизического метода, цель которого — создать картину мира через эстетическое восприятие автора. Так, каждый образ приобретает новый смысл в умах читателей и вид глубины. Юрий Михайлович Лотман в своей научной работе «Заметки по поэтике Тютчева» описывает поэзию Федора Ивановича так: «Текст его колеблется между различными культурно-семантическими кодами, а читатель непрерывно ощущает себя пересекающим разнообразные структурные границы» [5: 564]. Эти перемены в системе символов особенно ярко отслеживаются в стихотворении «Памяти Жуковского». В первой строфе образ «вечера» используется как распространенная метафора «конца жизни» или «старости»: «Я видел вечер твой. Он был прекрасен». Пейзажные вкрапления «прощальных лучей» и выступающих звезд еще более усиливают романтическое восприятие этой картины. Во второй строфе резко наблюдается переход с возвышенной аллегории до бытовой зарисовки, где «вечер» — лишь дополнительный элемент для создания ощущения уюта. Третья и четвертая строфы добавляет новую христианскую трактовку всего стихотворения. В них возникают сравнение «вечера» с «голубем», который является эмблемой Духа Святого и противопоставляется «змиинной мудрости» Люцифера, и завершение всего стихотворения измененной цитатой из Евангелия Матфея 5 главы 8 стиха («Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят»): «Лишь сердцем чистые, те узрят бога». Так «вечер» воспринимается в качестве состояния максимальной близости к Богу, завершения процесса человеческого теозиса: «И эту духовной чистотой / Он возмужал, окреп и просветлел. / Душа его возвысилась до строю...» [8: 184].

Так, первоначально «вечер» ассоциируется с болью утраты, потом с теплыми воспоминаниями, освещенными лучами «ночи-смерти», и в конце с обожествлением и уходом в другой, потусторонний мир, тесно связанный с «бездной». «Вечер» выполняет функцию семантического гнезда для следующих оппозиций: «ангельского и демонического», «теплого и холодного», «яркого или радужного и сумрачного или туманного». В итоге мы отметили три различных трактовки образа в пределах одного произведения.

Следующей парой рассмотрим пару стихотворений, описывающих «вечер» в разные времена года: «Летний вечер» и «Осенний вечер». Первое произведение концентрируется вокруг противопоставления огненной стихии и водной. День сопровождается «зноєм» и «раскаленным шаром солнца», в то время как ночь связана с «влажными глава звезд», «ключевыми водами» и «морскими волнами», поглощающими все тепло. Даже снижение температуры воздуха в сознании писателя ассоциируется с движением «воздушной реки». На первый взгляд, семантика образа «вечера» достаточна прямолинейна. Тютчев описывает природные изменения, основываясь на собственном эстетическом мироощущении. Но совершенно новое аллегорическое значение добавляют две строки: «...Грудь дышит легче и вольней, / Освобожденная от зною» [8: 79].

Вечер теперь ассоциируется с освобождением человеческой души от дневных оков материального мира. Теперь водная стихия связана с мотивом жажды и насыщения. Пока свет солнца выжигает и оглушает все чувства людей, ночь приносит

с собой освобождение и насыщает их внутренний мир. Подобная идея встречается в «Silentium!» Федора Ивановича. Тютчев описывает вечер оксюмороном «мирный пожар», что свидетельствует о пограничности и дуализме этого времени суток не только в природе, но и в человеческой жизни. И последняя строка развеивает весь предыдущий романтический пафос бытовым сравнением наступления ночи с охлаждением горячих ног природы в ключевой воде.

«Осенний вечер» достаточно сильно отличается от «Летнего вечера». Сменяется само настроение и соответственно система образов. Тем не менее у Тютчева остается главная композиционная пара для его пейзажной лирики: небо — земля. В «Летнем вечере» фокус внимания автора с небосвода смещается на землю и подобное повторяется несколько раз: «раскаленный шар солнца» снимается с земной головы опускается в морскую пучину, внимание со «звезд светлых» плавно перетекает на «воздушную реку» и замирает на образе «ног природы». В «Осеннем вечере» композиция «восходящая»: «деревья» — «листья на ветру» — «лазурь». Такое построение образов позволяет лучше передать эмоциональное состояние лирического героя. Образ «вечера» здесь понимается как состояние увядания не только в природе, но и в человеке: «Ущерб, изнеможенье — и на всем / Та кроткая улыбка увяданья» [8: 110]. Романтическое, байроновское, понимание вселенской скорби из-за ощущения собственной беспомощности и предчувствия смерти на фоне равнодушной к людям природы. Для Тютчева пограничное состояние между днем и ночью становится миром, наполненным одновременно и печалью, и странным удовольствием от подобной меланхолии. Человек, находясь днем во власти разума и бодрствования и ночью под гнетом снов и чувств, только вечером может совместить эти два мира, чтобы понять его загадочную суть. Именно поэтому Тютчев использует эпитеты «умильная» и «таинственная» для описания прелести вечеров. В них поэт «бездны смыслов» находит что-то родное и фундаментальное для всей вселенной.

Последним для анализа нами было выбрано произведение «Вечер» Ф. И. Тютчева. Примечательным оно, по нашему мнению, стало благодаря общему отражению картины природного состояния между ночью и днем. Если в предыдущих стихотворениях вечер был динамичным процессом смены дня и ночи, жизни и смерти, мира разума и мира эмоций, которые сопровождалась упоминанием света, смены небесных светил и движением ветра, то здесь создаваемый автором образ более статичен. Практически отсутствует упоминание цвета, и нет типичного для Тютчева противостояния хаоса и порядка. Особенно сильно выделяется мотив «тишины»: «Как тихо веет над долиной / Далекий колокольный звон / <...> / И торопливей, молчаливей / Ложится по долине тень» [8: 73].

«Вечер» в таком изображении становится тесно связан с моментом озарения. Никто не прерывает своим «шумом» созерцание природы, и перед созерцающим открывается чистая истина, незамутненная чужими домыслами.

Как итог, заметно, что образ «вечера» в лирике Тютчева занимает одно из главных мест, так как именно это время суток тесно ассоциируется у автора с вдохновением и возвышение человеческого существа до божественного уровня.

В 1858 г. Ф. И. Тютчев был назначен председателем Комитета цензуры иностранной. Под его начальством оказался А. Н. Майков, занимавший там с 1852 г. должность цензора [9: 484]. Федор Иванович оказал сильное влияние на творчество Майкова.

176 | Об этом свидетельствует письмо поэта к биографу М. Л. Златковскому, где Аполлон Николаевич пишет: «...знакомство с Ф. И. Тютчевым и его расположение ко мне, все скрепленное пятнадцатилетнею службою вместе и частыми беседами, и свиданиями, окончательно поставило меня на ноги, дало высокие точки зрения на жизнь и мир, Россию и ее судьбы в прошлом, настоящем и будущем» [4: 46–47]. Поэтому было бы логично рассмотреть, как образ «вечера» переосмыслился в творчестве последователя Тютчева Аполлона Майкова. Для начала рассмотрим стихотворение «Голос из могилы». Заметно, что авторское восприятие «предночного» времени существенно отличается от тютчевского. Здесь «вечер» выполняет функцию моста между миром живых, что отражается в образе пира, и миром мертвых, соотнесенного с кладбищем. Он — загадочный, непонятный и пугающий: «Пошел я в незнакомый путь — дорогой заплутался, / Шел дикими тропинками, шел узкими путями...».

В отличие от «Памяти Жуковского» «Глас из могилы» дает мистическую трактовку состояния между днем и ночью как путающего и враждебного времени суток, где живые и неприкаянные души мертвых вынуждены блуждать по «диким тропинкам». Это стихотворение строится на распространенной для романтиков теме «memento mori», и образ «вечера» здесь является явным напоминанием о грядущей смерти. Далее рассмотрим «Картину вечера». Что примечательно, у Майкова в этом произведении нет часто используемой Тютчевым композиционной пары: «земля — небо». Аполлон Николаевич использует противопоставление суши и водного пространства как продолжения неба: «Люблю я берег сей пустынный, / Когда с зарею лono вод / Его, ласкаясь, обоймет / Дугой излучистой и длинной». Но у Майкова, как и Тютчева, «вечернее» противостояние двух стихий сводится к их цикличному поглощению и рождению, символизируя мировой баланс. Как солнце в «Летнем вечере» пожирается морем, так и здесь отражения материального мира растворяются в водной глади. Только восприятие «бездны» у авторов различается. У Тютчева — это безграничное пространство космоса, у Майкова — это бездомное море. Особенно ярко образ «вечера» и Аполлона Николаевича описан в стихотворении «На дальнем Севере моем». Поэт использует такие же оппозиции, как у Тютчева при описании вечера: синева горных вершин и «огневое солнце», водная стихия и огненная, земное и небесное. Что интересно, Майков, следуя за учителем, выстраивает для читателей пересечение семантического кода образов в стихотворении. Вечер первоначально описывается как явление природы, частыми эпитетами «золотая пыль», «огневое солнце», метафорами «синел лавровый лес» автор подчеркивает красочность и дуализм пейзажа в состоянии между днем и ночью. Тем не менее последняя фраза: «Здесь можно умереть вдвоем...», — добавляет философский подтекст всему вышеописанному «буйству красок». Вечер для Майкова становится состоянием гармонии с природой и полного удовлетворения своей жизнью.

Также у Аполлона Николаевича прослеживается интересный процесс трансформации образа «вечера» в символ «вечернего луча», который озаряет какой-либо предмет или пейзаж. Например, в произведении «У гроба Грозного» вечерний луч освещает гроб царя: «Косой вечерний луч на темный гроб упал / Узорной полосой в колеблющемся дыме».

После этого автор рисует восставшего из мертвых Ивана Грозного, который будто предстает на суде. Вечерний свет в этом случае можно понимать и как прием

акцентирования внимания читателя на определенном предмете, так и явление потустороннего плана, которое открывается лишь способным это увидеть. Совершенно иное восприятие освещения наблюдается в «Ах, чудное небо». Майков рисует читателю картину вечернего Рима. Поэт подчеркивает бьющую через край жизнь, описывая разросшийся плющ, кипарисы, фонтан и людей. «Вечерний свет», падающий на голову женщины, является подтверждением торжества гармонии человека и природы. Специально подобранная метрика стиха, подражающая греческому гекзаметру, и использование отсылок на древнеримскую культуру подчеркивают силу жизненной красоты. Так, образ «вечера» в этом стихотворении понимается как «золотой век» человечества, пик его силы. А вечерний свет сближается по своему значению с тютчевским «знойным днем», который подчеркивает внешнюю красоту.

Майков и Тютчев используют образ «вечера» в качестве элемента романтической оппозиции «день — ночь». Но семантическое наполнение этого времени суток у авторов отличается: Тютчев использует его в качестве перехода на более высокий уровень существования, приобщение к мудрости «бездны», в то же время у Майкова встречается более мистическая трактовка «вечера» как момента соединения мира живых и мертвых. Также поэты сравнивают пограничное состояние между светом и тьмой с гармонией человека с его природным началом. Для этого и Майков, и Тютчев используют противопоставления «огня и воды», «неба или водоема и земли», «жизни и смерти», которые сводятся к утверждению цикличной смены сил хаоса и порядка. Кроме того, оба автора работают с культурно-семантическим кодом в своем творчестве, что приводит к многозначности образа «вечера» в рамках даже одного произведения.

Литература

1. Абузова Н. Ю. Вечер и ночь в русской поэзии (Жуковский, Тютчев) / Н. Ю. Абузова // *Филология и человек*. — 2007. — № 3. — С. 70–82.
2. Брюсов В. Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Я. *Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6*. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 193–208.
3. Вайман С. Т. Художественная оригинальность Тютчева // *Известия Воронежского государственного педагогического института*. — Воронеж, 1976. — Т. 180. — С. 5–38.
4. Златковский М. Л. Аполлон Николаевич Майков // *Биографический очерк*. — СПб., 1898. — С. 46–47.
5. Лотман Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю. М. *О поэтах и поэзии*. — СПб., 1996. — С. 553–564.
6. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // *Уrania. Тютчевский альманах*. 1803–1928. — Л.: Прибой, 1928. — С. 9–57.
7. Соловьев В. С. *Избранное*. — М., 1982. — С. 114.
8. Тютчев Ф. И. *Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева*. — Л.: Сов. писатель, 1987. — С. 448.
9. Ямпольский И. Г. К истории взаимоотношений Тютчева и А. Н. Майкова // *Федор Иванович Тютчев / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького*. — М.: Наука, 1989. — Кн. 2. — С. 484–492.

Образ грозы в лирике Ф. И. Тютчева и К. М. Фофанова

Аннотация: в статье анализируется образ грозы в поэзии Ф. И. Тютчева и К. М. Фофанова. В реализации образа грозы в лирике Ф. И. Тютчева и К. М. Фофанова были обнаружены общие черты. Для обоих авторов гроза — это обновление, возрождение, счастье, но также и страсть, страдания, наказание, возмездие.

Ключевые слова: гроза, образ, символ, Ф. И. Тютчев, К. М. Фофанов.

Федор Иванович Тютчев и Константин Михайлович Фофанов — признанные мастера стихотворного пейзажа. «Тютчев, как никто, умел передать цвета, запахи, звуки окружающего мира» [5], — так писал А. П. Чехов о Ф. И. Тютчеве; «В эпоху восьмидесятых и девяностых годов он говорил о свете добра, о весне, мае, соловьях и ландышах и заставлял себя слушать. Его образы, спокойные, ненавязчивые, были тихо красивы», — так писал Н. Гумилёв о К. М. Фофанове [1: 124].

К. М. Фофанова принято считать последователем А. А. Фета, однако уместно проследить влияние творчества Ф. И. Тютчева на его поэзию: «Лирику Фофанова отличает насыщенность психологическими оттенками, в которых поражает богатство ощущений — тенденция, воспринятая Фофановым от Тютчева и Фета, в творчестве которых столь заметно было стремление разобраться в душевных движениях вообще, не лгать в этой области, выразить правдиво человеческую природу в ее непосредственных ощущениях, настроениях, душевных порывах» [5: 24].

Обоих поэтов критиковали за «недостаточность» революционно-демократического пафоса. Н. А. Некрасов относил Ф. И. Тютчева к «русским второстепенным поэтам», не умаляя, однако, его художественных дарований: «все написанное им носит на себе печать истинного и прекрасного таланта, нередко самобытного, всегда грациозного, исполненного мысли и неподдельного чувства» [2: 205]. А К. М. Фофанова критики считали «воплощением отрешенного от жизни, возвышенного романтизма» [4: 16].

Кроме того, критики упрекали Ф. И. Тютчева в недостатке напечатанных стихотворений: «Мы уверены, что если б г. Ф. Т. писал более, талант его доставил бы ему одно из почетнейших мест в русской поэзии» [2: 205], а К. М. Фофанова — в недостатке образованности: «В представлении современников Фофанов — талантливый самородок... которому, к сожалению, слишком часто недостает поэтической культуры» [3: 12].

Несмотря на подобную, зачастую предвзятую, оценку, стихотворениями этих поэтов восхищались Л. Толстой, А. Чехов и другие известные литераторы. Причина тому — глубокий психологизм и точность внутренних ощущений, воплощающихся в образах природы: «Прежде всего бросается в глаза созвучие его (т. е. Ф. И. Тютчева) вдохновения с жизнью природы, — совершенное воспроизведение им физических явлений как состояний и действий живой души» [4: 106]; «Пейзаж у Фофанова... внутренне един с лирикой мимолетных и зыбких, субъективных человеческих чувств...

В других случаях пейзаж, напротив, — повод для ощущений, причина переживаний, он эмоционально активен, дает толчок движениям души [5: 31].

Одним из образов, которые сближают творчество Ф. И. Тютчева и К. М. Фофанова, является образ грозы. Гроза — частотный образ в лирике этих двух поэтов и в мировой поэзии вообще. В языческой культуре гроза — неотъемлемый атрибут верховного божества, могущего покарать или, наоборот, оказать милость. Также гроза — символ обновления, так как это природное явление, как правило, сопровождается очищающим дождем; обновление, в свою очередь, традиционно связывали с рождением и оплодотворением: «Молния — фаллический символ, атрибут божества неба как мужского космического начала... гроза предстает как соитие земли и неба» [3: 16].

Мы обнаружили в лирических произведениях Ф. И. Тютчева и К. М. Фофанова следующие трактовки образа грозы.

1. Очищение, обновление

Такая гроза — явление весеннее или летнее, спутница пробуждающейся или уже расцветшей природы: «Вечером темным, *грозою* взволнованный, / Ожил заплаканный сад» (К. М. Фофанов «После грозы»); «Люблю *грозу* в начале мая, / Когда весенний, первый *гром*, / Как бы резвяся и играя, / Грохочет в небе голубом. / *Гремят* раскаты молодые», «Ты скажешь: ветренная Геба, / Кормя Зевесова орла, / *Громокипящий* кубок с неба, / Смеясь, на землю пролила» (Ф. И. Тютчев «Весенняя гроза»). Гроза у Ф. И. Тютчева дополняется античными образами, которые он часто использовал в своем творчестве. Геба, богиня юности, «с неба... пролила кубок», в котором находится нектар, дающий богам Олимпа бессмертие, тем самым она оживила Землю, на которую пришла долгожданная весна.

Гроза служит обновлению жизни, в том числе, способствуя смене поколений: «Небо *гром* потряс сердито, / Точно рухнули там скалы / Из тяжелого гранита. / Пошатнулся дуб маститый, / Наклонился головою / И упал, *грозой* спаленный, / Перед липой молодой» (К. М. Фофанов «Старый дуб»).

Гроза оживляет чувства, делает мир ярче, траву — зеленее, цветы — ароматнее, людей — счастливее: «Ветра теплого порывы, / Дальный *гром* и дождь порой... / Зеленеющие нивы / Зеленее под *грозой*» (Ф. И. Тютчев); «Цветы полны алмазной влаги, / И фимиамы их слышней. / Благословен ты, *гром* господний, / Принесший волю и красу», «*Гроза* прошла. / В обрывках туч / Уже горит вечерний луч / Кудрявым заревом... Левкоев Душистей сладкий аромат. / Меж тем в гостиной / От ранних свечек блеск скользит... О, здесь, конечно, есть влюбленный, / И есть влюбленная... Здесь дышит все кануном счастья» (К. М. Фофанов).

Гроза вдохновляет поэта, который создает новую жизнь, новый мир: «Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик — / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык... В ночи не совещалась с ними / В беседе дружеской *гроза*» (Ф. И. Тютчев); «Как нет без бурь живого лета / И как без жизни нет слезы, / Так нет в живой душе поэта / Без вдохновения *грозы*...» (К. М. Фофанов «Летние грозы»).

Гроза — это веселый шум, который свидетельствует о том, что жизнь продолжается: «Как весел грохот летних бурь, / Когда, взметая прах летучий, / *Гроза*, нахлынувшая тучей, / Смутит небесную лазурь» (Ф. И. Тютчев); «... лишь промчалась *гроза*, / Свершилось радостное чудо, / И жизнью вспыхнули глаза» (К. М. Фофанов «Цепи»).

180 | 2. Страсть, страдание

Для обоих поэтов гроза является символом страсти: «Дева, дева, что волнует / Дымку персей молодых... Что так грудь твою спирает / И уста твои палит?.. Сквозь ресницы шелковые / Проступили две слезы... / Иль то капли дождевые / Зачинающей грозы?», «Я слышал утренние грезы / Лишь пробудившегося дня... / Но поздние, живые грозы, / Но взрыв страстей, / но страсти слезы — / Нет, это всё не для меня» (Ф. И. Тютчев); «Но все равно в затишье стройном / Таится тайный жар страстей, / И зреют грозы в небе знойном / Под пенью жниц и косарей» (К. М. Фофанов «Летние грозы»).

Страсть традиционно понимается, в том числе, и как страдание: «Небесный луч... Рисует радуги живые / На тучах жизни *громовых*» (Ф. И. Тютчев); «Вы знаете ль тот мир иллюзии золотых, / Где всё напоено святым очарованием, / Где нет докучной лжи и нет цепей земных, / Где даже хищный зверь проникнут состраданием, — / Там небеса без *гроз*» (К. М. Фофанов «Иллюзия»). Такое толкование грозы — дань романтизму как художественному направлению. Об этом свидетельствует двоемирие («небесный луч» — «тучи жизни», «нет докучной лжи» — «мир иллюзий»).

Романтический образ поэта-изгнанника, не понятого толпой, прослеживается в следующих строках К. М. Фофанова: «По шумным улицам, в живой толпе народа... Среди полян кладбищ... Во мраке темных роц, в кудрявой чаще леса, / Где звонче хрустали эфирного навеса / При вспышке майских *гроз*; / У тихоструйных вод... В пустынях... И там, где скалы гор... Везде поэт, как царь, как гордый царь в изгнании, / Томится мощною душой... Он носит мир в душе прекраснее и шире, / Над ним он властвует, как вдохновенный бог» («Мир поэта»).

В поэзии Ф. И. Тютчева мотив «гроза-страдание» конкретизируется: гроза становится символом войны и любой вражды вообще: «Но с нами бог! / Сорвавшись со дна, / Вдруг, одурев, полна *гроз* и мрака, / Стремглав на нас рванулась глубина, — / Но твоего не помutilа зрака», «Рим встал, — и Марсов *гром* и песни сладкогласны / Стократ на Тибровых раздалися холмах... Так Русский Пиндар встал! — взнес руку к небесам, / Да воспретит пылающим *громам*» («Урания»); Среди *громов*, среди огней, / Среди клокочущих страстей, / В стихийном, пламенном раздоре, / Она с небес слетает к нам — / Небесная к земным сынам, / С лазурной ясностью во взоре — / И на бунтующее море / Льет примирительный елей («Поэзия»).

3. Возмездие, наказание

Гроза (гром) в лирике К. М. Фофанова, как и в лирике Ф. И. Тютчева, является справедливой небесной карой за совершенные злодеяния: (как в языческом, так и в христианском понимании): «Я обращаю речь к вам, выброски природы, / Бредущие впотьмах на торжище мирском: / Над вами ласково синеют небосводы, — / Но помните, что в них таится божий *гром*... Награбленной казной не купите вы неба, / Слезами бедняков не смоете позор! / Пред вами — мщенья грозный час» (К. Фофанов «Гром»); «Возвышенный твой сан, лъстецы твои и злато / От смерти не спасут! / Ужель ты не видал, / Сколь часто *гром* огнекрылатый / Разит чело высоких скал?... «Всё бешеной буря, всё злее и злей, / Ты крепче прижмися к груди моей». — «О милый, милый, небес не гневи, / Ах, время ли думать о грешной любви!» — «Мне сладок сей бури порывистый глас, / На ложе любви он баюкает нас»... Вдруг с треском ужасным рассыпался *гром* / И дрогнул в основах потрясшийся дом» (Ф. И. Тютчев).

В поэзии К. М. Фофанова гроза служит орудием мщения не только божества, но и обманутого влюбленного: «Перебирая вновь украдкой / Все письма нежные твои... Я говорил небесным высям: / «Сотрите бурей и грозой / Слепые знаки этих писем, / Так чудно лгавших предо мной» («Нежные письма»).

Божество, сопровождаемое грозой, для Ф. И. Тютчева, в отличие от К. М. Фофанова, не всегда карает. Гроза в таком случае является лишь символом присутствия небесной силы: Небо, полное грозою, / Всё в зарницах трепетало... / Словно тяжкие ресницы / Подымались над землею, И сквозь беглые зарницы / Чьи-то грозные зеницы / Загорались порою».

Таким образом, в лирике Ф. И. Тютчева и К. М. Фофанова — выдающихся поэтов-пейзажистов — нами были обнаружены сходные трактовки образа грозы. Зачастую их стихотворения посвящены весенней или летней грозе. Для обоих поэтов гроза — это символ обновления и очищения, радости, страсти и страданий, справедливого наказания. При этом в стихотворениях Ф. И. Тютчева гроза связана с темой войны, является атрибутом божества, а для К. М. Фофанова является орудием мести несчастного влюбленного. В толковании Ф. И. Тютчевым и К. М. Фофанов образ грозы прослеживаются религиозные идеи и романтические тенденции.

Литература

1. Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. — Петроград: Мысль, 1923. — 224 с.
2. Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем. — IX т. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. — С. 190–221.
3. Словарь символов и знаков. — М.; Минск, 2006. — 240 с.
4. Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В. С. Литературная критика. — М.: Современник, 1990. — С. 105–121.
5. Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы / сост., подготовка текста и примеч. В. В. Смиренского; вступ. статья Г. М. Цуриковой. — М.; Л.: Советский писатель, 1962. — 334 с.
6. Чехов А. П. Мир природы и человека в лирике Ф. И. Тютчева. — URL: <https://library-gaidara.ru/rus/essay/1311.htm> (дата обращения: 22.10.2023).

A. A. Chikina

IMAGE OF THUNDERSTORM IN THE LYRICS OF F. I. TYUTCHEV AND K. M. FOFANOV

Abstract: the article shows the image of thunderstorm in the lyrics of F. I. Tyutchev and K. M. Fofanov. The common traits were found in the realization of the image of thunderstorm in the lyrics of F. I. Tyutchev and K. M. Fofanov. For both authors thunderstorm is a symbol of renewal, rebirth and happiness, but also passion, suffering, punishment and retribution.

Keywords: thunderstorm; image; symbol; F. I. Tyutchev; K. M. Fofanov.

Тютчевская традиция в поэзии В. В. Коротаева

Аннотация: в данной работе нами будет рассматриваться поэзия В. В. Коротаева с точки зрения влияния на нее традиции Ф. И. Тютчева. Исследуются общий для поэтов круг тем, мотивы. Философская лирика Коротаева отвечает на вопросы о месте человека в мире, его отношениях с природой.

Ключевые слова: традиция, философская лирика, персонификация, пантеизм, мотив, образ.

Преемственность есть необходимая категория для гармоничного развития духовной культуры и искусства, созидание невозможно без опоры на ранее установленные образцы. Поэты и прозаики каждой из эпох вступали в диалог с предшественниками. Литература обращается к ранее созданным текстам, подхватывает заданные импульсы и формирует новые течения и приемы. Изучение связей, которые возникают между произведениями разных авторов, является одной из важнейших задач литературоведения.

Влияние традиции Ф. И. Тютчева на поэзию, например, Серебряного века широко известно. Так, символисты провозгласили *«Тютчева своим учителем и непосредственным предшественником. В. Я. Брюсов посвятил Тютчеву несколько статей, написал предисловие к тому стихотворений, который переиздавался несколько раз вплоть до 20-х годов, опубликовал письма Ф. И. Тютчева к П. Я. Чаадаеву»* [1: 30]. Вл. Соловьев в 1892 году публикует стихотворение «Милый друг, иль ты не видишь» (в этом же году Д. Мережковский выступает с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»), многие из исследователей считают, что это событие ознаменовало становление Серебряного века русской литературы). Стихотворение завершается словами (*«Только то, что сердце к сердцу / Говорит в немом привете?»* [5: 94]), которые отсылают к программному тютчевскому «Silentium!». Кроме того, О. Мандельштам (акмеист) создает текст с тем же названием, что не может оставаться без внимания при выявлении тютчевской традиции в литературе XX века. В данной же публикации объектом нашего изучения является поэзия вологодского автора второй половины XX века, Виктора Вениаминовича Коротаева (1939–1997 гг.), которая впитала в себя многое из традиций предшественника.

Для поэзии Коротаева свойственна негромкая, убаюкивающая интонация, лирический герой словно ведет внутренний монолог, не произнося слов, при этом слушатель его — мир природы:

Последних журавлей печальный клич
 Катился в светозарную безбрежность...
 (А мы не можем до сих пор постичь,
 Откуда в нас такая боль и нежность). [2: 19]

Хрестоматийное стихотворение Тютчева «Не то, что мните вы, природа» обнаруживает в природе душу, показывает, что она есть живой и чувствующий организм. Но важно то, что Тютчев не отождествляет природу и человека, а, наоборот, показывает, что загадка первой может оказаться для второго непостижимой («*Они не видят и не слышат*»), «*Лучи к ним в душу не сходили*», «*И языками неземными*» [6: 169–170]). Два мира, мир человека и мир природы, существуют рядом, но услышать разговор леса для человека остается невозможным.

У Коротаяева читаем фрагмент из стихотворения, посвященному Леониду Беляеву:

Но все не тем забыты души.
И потому который год,
В себе обиженно замкнувшись,
Сосна шумит,
А не поет. [4: 27]

Мотив глухоты у Коротаяева перекликается с тем же мотивом в приведенном стихотворении Тютчева. Человек не слышит музыки природы, не способен постичь его тайны, но он может лишь приблизиться к неизведанному миру, погрузиться в него и попытаться разглядеть то, что сокрыто от человеческого глаза, и услышать то, что кажется ему безмолвным или шумным.

Оживает природа и в других текстах Тютчева, приведем фрагмент из стихотворения «Неохотно и несмело»:

Солнце раз еще взглянуло
Исподлобья на поля,
И в сиянье потонула
Вся смятенная земля. [6: 203]

Персонификация могущественной природной силы у Тютчева коррелирует с живым образом летнего месяца у Коротаяева (стихотворение «Лишь петухи стрянули сон»):

Июль сверкнул глазком лукавым
И потянулся, как дитя,
И расчесал хлеба и травы
Наклонным гребешком дождя...

...А мальчик жмурился от света
И все глядел на сеновал,
И для кого старалось лето,
Никак со сна не понимал. [2: 55]

У Тютчева оживает небесное тело, а у Коротаяева — месяц, поскольку ни небесным светилом, ни течением времени человек не способен управлять, но они непосредственным образом влияют на его жизнь. В стихотворениях обоих авторов показана пантеистическая картина мира: бог есть мир вокруг, он силен, природа неподвластна человеку, более того, человек не способен «*разумом отыскать значение сил природы*». Лирический субъект Коротаяева не отделен от времени — про-

184 | шлого, настоящего, будущего. Он словно живет всегда и одновременно, являясь частью мироздания:

Каменеют лихие года,
 Бронзовеют крутые эпохи.
 И слышней здесь,
 Как, воздух сверля,
 Пробивается новая сила.
 И летит в мирозданье Земля —
 Колыбель наша,
 Жизнь
 И могила. [2: 161–162]

Лирический субъект Коротаяева является частью мироздания, бытия. И он чувствует нерушимую связь с миром, словно врастает в него. Приведем стихотворение «Жребий», в котором процесс единения достигает своего апогея:

Живу в этом мире. Живу.
 О, как мне непросто живется.
 Глядят сквозь меня в синеву
 Развернутой пастью колодцы.
 Растут сквозь меня не спеша
 В суставах окрепшие травы,
 С целительным соком смешав
 Снедающий пламень отравы.
 И каждая боль их, остра,
 Пройдя по моим волоконцам,
 Как хряский удар топора,
 Под пятым ребром отдается.
 Я в почву, как дерево, врос.
 И, словно подавшись из кочек,
 Земная скрипучая ось
 Прошла через мой позвоночник.
 К Венере уйдут корабли
 От русского смеха и грусти,
 И только меня от Земли
 Земля никуда не отпустит. [2: 192]

Данный текст созвучен с тютчевским «Тени сизые смешались...»: «*Час тоски невыразимой!.. / Всё во мне, и я во всё!.. / Сумрак тихий, сумрак сонный, / Лейся в глубь моей души...*» [6: 159]. Видим: стирается грань между субъектом и внешним миром, но достигнутое единство не радостно, а тревожно («*В сумрак зыбкий, в дальний гул*», «*Час тоски невыразимой!*» [6: 159]). У Коротаяева также слияние с миром не сопровождается счастьем, мы обнаруживаем, скорее, тяжесть существования («*И каждая боль их, остра*», «*Земная скрипучая ось*», «*Земля никуда не отпустит*»).

Бытие у Коротаяева познается чувственным путем, любовь в данном случае неотделима от боли:

...И поднимается в крови,
Как озимь, молодо и густо,
Всепобеждающей любви
Всепоглощающее чувство.
Но, может, так устроен быт.
Навек. И все другое лживо.
А если сердце и болит,
То просто потому, что —
Живо.
И только боль всегда, за всех
Дает возможность оправданья
И ожидаемых утех,
И самого существованья. [4: 92]

Боль приводит к осознанию себя и своего существования, выносить ее значит переживать все, что выпадает на долю человека, пропускать через себя и чувствовать. Читаем у Тютчева:

Но этой веры для немногих
Лишь тем доступна благодать,
Кто в искушеньях жизни строгих,
Как вы, умел, любя, страдать,

Чужие врачевать недуги
Своим страданием умел,
Кто душу положил за други
И до конца все претерпел. [7: 249–250]

Разумеется, приведенные тексты не отражают в полной мере влияния традиции Ф. Тютчева на поэзию В. Коротаева, общий для обоих авторов круг тем значительно шире. Пейзажная лирика В. Коротаева философична, автор определяет место человека в мире, чувственным образом познает бытие. Мотивы лирики В. Коротаева в большинстве своем созвучны с мотивами лирики Ф. Тютчева, классик определил многие из принципов художественного мира поэта второй половины XX века.

Литература

1. Алексеева Л. Ф. Восприятие тютчевских открытий поэтами начала XX века. // «Литературоведческий журнал». — 2004–2005. — № 18. — С. 29–46.
2. Коротаев В. В. Вечный костер. Избранное. — М.: Молодая гвардия, 1984. — 303 с.
3. Коротаев В. В. Неотложность. Стихи. Вологда. — 2000. — 104 с.
4. Коротаев В. В. Солнечная сторона. Стихи. — М.: Современник, 1975. — 160 с.
5. Соловьёв В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. — Л.: Советский писатель, 1974. — С. 93–94.
6. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6 т. Т. 1. / сост. В. Н. Касаткина. — М.: Классика, 2002. — 528 с.
7. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1957. — 422 с.

THE TRADITION OF TYUTCHEV IN V. V. KOROTAEV'S POETRY

Abstract: in this paper we will consider the poetry of V. V. Korotaev from the point of view of the influence of the tradition of F. I. Tyutchev on it. The author explores a common range of themes and motives for poets. Korotaev's philosophical lyrics answer questions about man's place in the world, his relationship with the natural world.

Keywords: tradition, philosophical lyrics, personification, pantheism, motive, image.

Библейские и языческие мотивы в лирике Ф. И. Тютчева и песнях группы «ДДТ»

Аннотация: в статье рассматриваются стихотворения Ф. И. Тютчева и песни группы «ДДТ» с целью выявления отличительных особенностей интерпретации библейских и языческих мотивов.

Ключевые слова: Тютчев, «ДДТ», христианство, язычество.

Федор Иванович Тютчев — яркий представитель русской литературы XIX века, лирика которого представлена множеством тем, образов и оппозиций. По мнению Козырева Б. М., творчество Тютчева можно разделить на языческий натурализм и христианство [5].

Для культуры Древней Руси после принятия христианства в 988 году было характерно двоеверие. Двоеверие — «сохранение языческих верований и обрядов наряду с христианскими» [4: 306]. Подобная двойственность характерна и для творчества Ф. И. Тютчева и группы «ДДТ».

Пантеистическое отношение к природе находит свое отражение через прием олицетворения. Например, в стихотворении «Весенние воды»: «А воды уж весной шумят... / Они гласят во все концы: / Весна идет, весна идет...» [7: 134]. В этом примере водная стихия наделена человеческими качествами, поскольку поэт не просто описывал природные явления, а стремился передать эмоции, которые испытывает лирический герой (и этими чувствами отчасти наделена природа). Особенно ярко выделен пантеизм в стихотворении «Не то, что мните вы, природа»: «В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык... / Для них и солнцы, зная, не дышат / И жизни нет в морских волнах! ... / Лучи к ним в душу не сходили, / Весна в груди их не цвела...». По мнению советского литературоведа Н. Я. Берковского, в этом лирическом произведении проявляется «красноречивая декларация пантеизма, притом весьма приближенного к философии Шеллинга» [1: 171].

В песне «Ленинград»: «С юга ветер приполз, неспособный на бег, / Пожирает, дохляк, пересоленный снег» [6: 54]. В данном примере автор дает характеристику ветра и, желая показать его слабость, приводит ряд олицетворений.

Однако для языческой черты характерно не только это средство выразительности. Частотное употребление образов древнегреческих и древнеримских богов. Например, в стихотворении «Урания»: «Текут к нам дщери Мнемозины... / Здесь образ Урания* свой восприняла... / Токмо здесь, забытый Аквилонем...» [7: 20–25]. В песнях группы «ДДТ» нет упоминания героев легенд и мифов Рима и Греции, однако в композиции «Полная луна» и лирическом произведении «Арфа скальда», в которых поэты обращаются к славянской и скандинавской мифологиям, есть общий образ — луна. В язычестве этот символ обозначал темную сторону жизни, поскольку именно ночью совершается большая часть злодеяний. Оба лирических героя находятся под влиянием

188 луны, однако в песне «ДДТ» оно проявляется с негативной стороны («Ты все забрала. Я не вижу спасенья. / Ты пришла, и на этот раз я твой улов» [2]), у Тютчева, наоборот, ведь именно в ночную пору поэт-певец начал творить, однако автор не может дать точную оценку этому влиянию («Какой он жизнью на тебя дохнул? ... / Иль старину тебе он вспомнил... / Иль в сих цветущих и поднесь садах ...» [7: 155]).

Примечательно, что в песне «Актриса весна» возникает образ священного цвета. В христианстве наиболее значимые цвета — белый (символ святости и чистоты), золотой (божественная слава), красный (Воскресение). Однако в песне возникает иной образ: «Овации улиц раскрасили город священным зеленым». Этот цвет священен в другой религии — исламе, так как обозначает цвет праведников и райского сада, где те будут пребывать после Судного дня. Подобный образ необычен, поскольку в других песнях группы «ДДТ» содержатся лишь библейские мотивы.

По мнению Козырева Б. М., «последнее двадцатилетие творчества Тютчева озаменовано многократными попытками ... построить новую поэтическую мифологию уже на христианской почве» [5]. И Тютчев, и Шевчук обращаются не только к образу Иисуса Христа, но и образам другим святых. Например, в стихотворении «14-е февраля 1869»: «Великий день Кирилловой кончины... / И как святой Кирилл, и ты не покидай / Великого служения Славянам» [8: 196]. Святой Кирилл Моравский — равноапостольный миссионер, который вместе с братом Мефодием перевел Евангелие с греческого на старославянский язык. 14 февраля — это день его памяти. Перед смертью Кирилл завещал брату продолжать просвещение славян. Эта тема находит свое отражение в стихотворении: «Каким приветствием сердечным и простым / Тысячелетней годовщины / Святую память мы почтим? ... И мы, и мы его тянули борозду / Среди соблазнов и сомнений...» [8: 196]. Сделаю вывод, что это лирическое произведение — одно из доказательств, что славяне продолжили дело Святого, продолжая просвещаться. Цель этого стихотворения — это не только показать уже достигнутые успехи, но и напомнить о житии Кирилла Моравского.

В песне «Фома» Юрий Шевчук обратился к образу апостола Фомы неверующего, а в самом произведении рефреном повторяется фраза «часто не верю»: «Я часто не верю, что на небесах... / И часто не верю в пожатие рук... / Я часто не верю большому себе...» [6: 73]. В отличие от Тютчева, в этом тексте сделан акцент на одном (и ключевом) эпизоде из жития апостола — о его уверении. Фома не верил в Воскресение Христа, так как он отсутствовал на первом появлении: «Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» [3]. Однако после второго явления Иисуса Фома уверовал в Его Воскресение. Образ этого апостола в песне «ДДТ» связан с преображением лирического героя, который в конце концов обретает веру: «Под тяжестью слов волоса облетают / Как хочется верить в свое ремесло» [6: 73]. У Тютчева стихотворение полностью сопоставимо с оригинальным житием, однако у Шевчука Фома сопоставляется с человеком, от лица которого в песне ведется повествование.

Ранее упоминался образ луны в язычестве, однако у поэтов это явление встречается и как христианский символ. Например, в песне «Это всё...» — мотив лунной дорожки как пути в рай: «Правит мною дорога-луна... / Мне свою дорогу нести. / До свидания, друг, и прощай» [6: 102]. В стихотворении «Июнь 1868 г.» образ луны также находится на периферии жизни и смерти: «Во сне ль все это снится мне, /

Или гляжу я в самом деле, / На что при этой же луне / С тобой живые мы глядели?» [8: 188]. В песне также возникает мотив прощения, характерный для православия: «И не плачь, если можешь, прости...» [6: 102], который также обнаруживается в более раннем лирическом произведении Тютчева («1 декабря 1837»): «Прости всему, чем сердце жило, / Что, жизнь твою убив, ее испепелило» [7: 176]. В обоих примерах человек извиняется перед уже мертвым собеседником. Также в песне присутствует мотив бесконечности времени, которое помогает справиться с болью: «Пять минут до утра. / Доживем. Наше море вина / поглощает время-дыра» [6: 102], похожий образ обнаруживается в стихотворении «Так в жизни есть мгновения...»: «Так, в жизни есть мгновения — / Их трудно передать, / Они самозабвения...» [8: 70]. Так, несмотря на драматичность песни «Это всё...», в ней сохраняется светлый мотив вечной жизни, характерный для христианства. У Тютчева отмечается то же самое, однако изначальная коннотация стихотворений отличается от произведения Шевчука.

Стоит сопоставить и образы церквей. В стихотворении «Как этого посмертного альбома...» храм символизирует старого, одинокого человека, который не живет, а только существует: «Храм опустел, потух огонь кадила, / Но жертвенный еще курится дым» [8: 172]. Ту же обстановку в церкви отмечаем в песне «Церковь»: «В душе моей темно, / Наковки о изменах, / Разбитое стекло, / Истерзанные стены» [6: 48]. Однако, несмотря на внешнюю обстановку, вера остается в душах лирических героев: «Как полно все душевной теплоты! / Как этих строк сочувственная сила / Всего меня обвеела былым!» [8: 172] и «Я — вера без причин. / Я — правда без начала.» [6: 48]. Однако у Тютчева есть «случай-антитеза» в стихотворении «Андрею Николаевичу Муравьеву»: «Воздушно-светозарный храм / Уходит выспрь — очам на диво — / Как бы парящий к небесам» [8: 203], но настроение лирического героя отнюдь не благоговейное: «Живешь ты там — не праздный житель — / На склоне трудового дня...» [8: 203]. Он не доволен своей жизнью, однако автор назидает: «Да, много, много испытаний / Ты перенес и одолел... / Живи ж не в суетном сознание... / Но для любви, но для примера...» [8: 203].

Таким образом, в произведениях поэтов Федора Тютчева и Юрия Шевчука сосуществуют христианские и языческие мотивы (в некоторых случаях присутствуют упоминания другой религии). Тем не менее, подобное двоеверие сосуществует столь же гармонично, как и аналогичное явление в Древней Руси.

Литература

1. Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Берковский Н. Я. О русской литературе. — Л., 1985. — С. 155–199.
2. ДДТ — Полная луна. — URL: <https://reproduktor.net/ddt/polnaya-luna/?ysclid=lo98kbs6fs462154948> (дата обращения: 28.10.2023).
3. Евангелие от Иоанна, глава 20 // Азбука веры. — URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Jn.20&r> (дата обращения: 28.10.2023).
4. Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. — М., 2002. — С. 306–316.
5. Козырев Б. М. Письма о Тютчеве [Электронный ресурс] // lit-info.ru: [сайт]. — URL: <http://tutchev.lit-info.ru/tutchev/kritika-about/kozyrev-pisma-o-tyutcheve/iz-vtorogo-pisma.htm> (дата обращения: 27.10.2023).

- 190 | 6. Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачев, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машнин. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 496 с.
7. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем. В 6 т. Т. 1: Стихотворения, 1813–1849. — М.: Классика, 2002. — 547 с.
8. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем. В 6 т. Т. 2: Стихотворения, 1850–1873. — М.: Классика, 2003. — 657 с.

A. A. Vakhtina

**BIBLICAL AND PAGAN MOTIFS IN F. I. TYUTCHEV'S LYRICS
AND SONGS OF THE DDT GROUP**

Abstract: The article examines the poems of F. I. Tyutchev and the songs of the DDT group in order to identify the distinctive features of the interpretation of biblical and pagan motifs.

Keywords: Tyutchev; DDT; Christianity; paganism.

Мотив сна в творчестве Ф. И. Тютчева и А. А. Фета

Аннотация: в статье рассматривается мотив сна в творчестве Ф. И. Тютчева и А. А. Фета на примере стихотворений «Сны», «Сон на море», «Грезы», «Гаснет заря в забытьи, в полусне...». Проанализированы образы природы и человека, их слияния. Показаны сходства и различия изначальной идеи мотива сна в творчестве двух поэтов.

Ключевые слова: мотив сна, природа, стихия, внутренний мир, мир сновидений, мироздание, вселенная, творчество Ф. И. Тютчева, творчество А. А. Фета, прием сна, природа и человек.

Мотив сна часто встречается в литературе. Среди русской классики наиболее известны такие примеры: вещие сны Татьяны Лариной и Петра Гринёва в произведениях А. С. Пушкина, идилический сон Ильи Обломова у А. И. Гончарова и кошмары Родиона Раскольникова в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского.

Использование образа сна — это художественный прием, который позволяет автору ближе познакомить читателя с внутренним миром персонажа. С его помощью писатель или поэт раскрывает своего героя: показывает многогранность и противоречивость его характера, а также свойственные ему переживания, беспокойства, мечты и тайные стремления.

Помимо этого, сон может выступать в качестве предзнаменования, предвосхищающая события, «приподнимающая завесу» тайны будущего. В связи с этим язык сновидений — это язык намеков, знаков и символов. В этом плане интересен сон Светланы в одноименной балладе В. А. Жуковского — перед главной героиней предстают зловещие картины: черный гроб, бледное лицо мертвеца, тусклая луна. Это видение выражает то, чего девушка боится, — смерть жениха. Но этот сон не предопределяет действительность: после пробуждения Светлана понимает, что ее жених жив. Идея баллады заключается в следующем: не стоит жить в предчувствии несчастий, ведь страшные сны не имеют отношения к реальности. Можно сделать вывод, что мотив сна играет важную роль в выражении авторской мысли.

Образ сновидений использует в своем творчестве и такой поэт, как Ф. И. Тютчев. В 1830 году он публикует в журнале «Галатее» стихотворение «Сон». В этот период поэт живет в Мюнхене и обращается к философии, что находит отражение в его работах.

«Как океан объемлет шар земной» — это рассуждение о том, какое место человек занимает в системе отношений «природа — вселенная». В этом произведении

192 | человеческое бытие показано через образ природы, сон сопоставлен со стихией. Мир сновидений окружает нашу жизнь, сосуществует с ней, но он не проявляет себя днем. Подобно океану, он охватывает и «уносит» за пределы привычного рационального существования именно с наступлением ночи: «Настанет ночь — и звучными волнами // Стихия бьет о берег свой».

Для романтиков ночь — это особенное время, когда границы между реальным и мистическим истончаются, и возможно немислимое. Так и у Ф. И. Тютчева ночь становится моментом откровения, при этом душа человека открыта перед сознанием и обретает сакральную связь со вселенной: «Прилив растет и быстро нас уносит // В неизмеримость темных волн».

В этом стихотворении создано метафизическое пространство — параллельный мир, в который герой попадает, погрузившись в сон. Оно дает шанс постичь тайны мироздания, прикоснуться к великому и неведомому — тому, что недоступно в обычном мире. Этот мир зовет к себе и манит: «То глас ее: он нудит нас и просит...». Вместе с этим образ темных волн символизирует неизведанность вселенной и внутреннего мира человека, непредсказуемость подобного путешествия в ирреальность. Эпитет «темный» отражает непроглядные, беспредельные глубины космоса, в которых может таиться опасность.

Метафизическое пространство здесь будто вступает в немой диалог с лирическим субъектом: «небесный свод» наблюдает за героем, а герой — за ним. Для усиления выразительности автор использует «мнимый плеоназм» — «...пылающей бездной // Со всех сторон окружень». Такой прием помогает передать ощущение неизбежности встречи с чем-то большим — тем, что обычно скрыто от глаз обывателя.

Герой отправляется исследовать неведомый мир на «волшебном» челне. Этот образ ассоциируется с образом лодки Харона, который, согласно греческим мифам, перевозил души умерших по реке Стикс в подземное царство мертвых. Стикс служит границей между жизнью и смертью и часто в искусстве связана с мотивом фатальности. В стихотворении «Как океан объемлет шар земной» показано перемещение героя из земного мира в иллюзорный, а сон — это метафорическая смерть, то, что помогает ему оказаться в возвышенном таинственном пространстве, наедине со вселенной.

Подобное сближение образов сна и смерти можно встретить и в другом поэтическом произведении Федора Ивановича — «Близнецы»:

Есть близнецы — для земнородных
Два божества, — то Смерть и Сон,
Как брат с сестрою дивно сходных —
Она угрюмей, кротче он...

Таким образом, по мысли Ф. И. Тютчева, человек, погружаясь в сон, оставляет обычный мир, чтобы приобщиться к тайнам мироздания.

В стихотворение «Сон на море» (1830) снова введен образ челна. Но это произведение отличается настроением: в нем передано буйство стихии, волнение, тревожность, страх, тогда как «Как океан объемлет шар земной» по своему тону спокойное. «Сон на море» представляет перед читателем двоимирие, в рамках которого находится лирический субъект. В реальности — буря, беспокойный океан, во сне — «болезненно-яркий, волшебном-немой» мир. Там герой видит зеленые луга, сады, необык-

новенных животных и птиц; он испытывает наслаждение, восхищение и блаженство, ощущает себя богом, ведь ему дана возможность находиться в идиллическом пространстве, стать его частью. Этот призрачный мир, в котором можно скрыться от непогоды, подобно райскому саду, витает над действительностью — над лодкой и штормом. Поэтому среди умиротворения и тишины иллюзорного до лирического субъекта доносится шум — рокот волн, свист ветра и «пение» скал.

Герой в лихорадке («... В лучах огневицы...»), он истощен и находится во власти противоборствующих стихий — хаоса реальности и гармонии космоса. В стихотворении они противопоставлены: буря — это жизнь человека, наполненная обиденными проблемами и волнениями, а космос — мир сновидений, где можно вступить в диалог с собой и вселенной, постичь великие тайны мироздания.

А. А. Фет в своем творчестве тоже использовал прием сна. Так, в стихотворении «Грезь» освещаются темы темных и сложных фактов в области чувств и переживаний человека. В данном стихотворении А. А. Фет сочетает описание красоты природы и чувственную душу лирического героя. А. А. Фет уделял большое внимание музыке как искусству. Это отражается и в строках стихотворения. Нельзя не отметить музыкальность стихотворения: акцент сделан на звоне колокола, который соединяет мир обычный, с миром высоким. Именно в этом звуке колокола заключено счастье: «Вдруг колокол — и все уяснено; // И, просяив душой, я понимаю, // Что счастье в этих звуках». Лирический герой стремится через эти звуки воссоединиться с природой, раствориться в ней: «В груди восторг и сдавленная мука, // Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть // И, на волне ликующего звука // Умчась вдале, во мраке потонуть».

Внутренний мир лирического героя стихотворения А. А. Фета «Гаснет заря в забытьи, в полусне...» сливается с миром природы, становится одним целым: «Гаснет заря в забытьи, в полусне». Автор наделяет природные явления чувствами, которые может испытывать только человек. Для него нет разделения, природа и человек едины. Далее в стихотворении А. А. Фет показывает уже не просто соединение человека и природы, а отождествление лирического героя с ней: «Я же, напрасной истомой горя, — // Летняя вслед за тобою заря».

Ф. И. Тютчев и А. А. Фет в рассмотренных стихотворениях отображают разные эмоции: смятение, беспокойство, страх, удовольствие, восхищение, восторг. Они передают настрой произведений в том числе благодаря звукам. Так, у А. А. Фета в стихотворении «Грезы» ощущение счастья связано со звуком колокола, а у Ф. И. Тютчева в поэтическом произведении «Сон на море» чувство наслаждения и восхищения герой испытывает в безмолвном мире сновидений. Шум же, оглушающий героя, свойственен земному миру: звучание бушующего моря, ветра и «пение» скал. Оба поэта для описания состояния лирического субъекта используют образы ударных музыкальных инструментов: у А. А. Фета — колокол, у Ф. И. Тютчева — кимвал.

Таким образом, анализ мотива сна в творчестве Ф. И. Тютчева и А. А. Фета, свидетельствует о том, что образ сна распространяется на разные сферы и может отражать в одном стихотворении и природу, и душевное состояние лирического героя, его переживания, и мироустройство, осмысление категорий жизни и смерти.

Сопоставление творчества Ф. И. Тютчева и А. А. Фета стало традиционным, так как оба поэта считаются «природными». Однако именно мотив сна у данных поэтов выражается по-разному. У Ф. И. Тютчева сон — это более философский подход,

194 | он пишет о чем-то невысказанном, выходящем за рамки сознания человека. Он создает метафизическое пространство, тот мир, в который погружается лирический герой, находящийся в состоянии сна. У А. А. Фета нет столь глубокой философской мысли в анализируемых стихотворениях. В его поэзии сделан акцент на внутреннем мире лирического героя, его переживаниях и страхах.

Литература

1. Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полное собрание стихотворений. — Л., 1959. — 897 с.
2. Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева [Текст]. — М.: Наука, 1980. — 248 с.
3. Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. — М., 1978. — 172 с.
4. Кумбашаева Ю. А. Мотив сна в русской лирике первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2001. — 22 с.
5. Федорова О. А. Эстетическое и поэтическое своеобразие философской лирики С. П. Шевырева [Текст]: дис. ... канд. филол. наук. — Абакан, 2010. — 177 с.

P. V. Yusenko

V. A. Ryzhova

THE MOTIF OF SLEEP IN THE WORKS OF F. I. TYUTCHEV AND A. A. FET

Abstract: The article examines the motif of sleep in the works of F. I. Tyutchev and A. A. Fet, using the example of the poems “Dreams”, “Dream at Sea”, “Daydreams”, “The dawn goes out in oblivion, half asleep...”. The images of nature and man, their mergers are analyzed. The similarities and differences of the original idea of the dream motif in the works of the two poets are shown.

Keywords: motif of sleep; nature; element; inner world; the world of dreams; creation; universe; creativity of F. I. Tyutchev; creativity of A. A. Fet; reception of sleep; nature and man.

Научное издание

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Ф. И. ТЮТЧЕВА

*Материалы Международного научного форума,
посвященного 220-летию со дня рождения поэта
(5 декабря 2023 г.)*

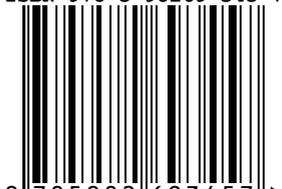
Электронное издание

Техническое редактирование *Н. М. Разумова*
Компьютерная вёрстка *А. В. Дунько*

Редакционно-издательский отдел
Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина

Государственный институт русского языка
им. А. С. Пушкина
117485, г. Москва, ул. Академика Волгина, д. 6.
Тел.: + 7 495 330 88 01. Факс: + 7 495 330 85 65.
Эл. адрес: inbox@pushkin.institute
Сайт: www.pushkin.institute

ISBN 978-5-98269-345-7



9 785982 693457 >