

Воронежский государственный университет

На правах рукописи

**ОРЕХОВ БОРИС ВАЛЕРЬЕВИЧ**

**ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ МОТИВНОЙ СТРУКТУРЫ  
В ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

**Научный руководитель**  
**доктор филологических наук,**  
**доцент Толстогузов Павел Николаевич**

ВОРОНЕЖ – 2008

|                                                                                                            |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>                                                                                      | <b>3</b>   |
| <b>ГЛАВА I. МОТИВНАЯ СТРУКТУРА НА ФОНЕ СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА.....</b>                                   | <b>8</b>   |
| 1.1. Лирика Тютчева как целое и мотивная структура.....                                                    | 8          |
| 1.2. Мотивная структура Тютчева в аспекте осмысления античности.....                                       | 25         |
| 1.3. Перевод «Торжества победителей» Тютчева и Жуковского в контексте<br>рецепции античного наследия. .... | 67         |
| <b>ГЛАВА II. МОТИВНАЯ СТРУКТУРА В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ .....</b>                                                | <b>90</b>  |
| 2.1. Вопрос о Тютчеве и барокко .....                                                                      | 90         |
| 2.2. Перевод Тютчева из Микеланджело: риторическая стратегия.....                                          | 115        |
| <b>ГЛАВА III. МОТИВНАЯ СТРУКТУРА ВО ФРАНЦУЗСКИХ И РУССКИХ<br/>СТИХОТВОРЕНИЯХ ТЮТЧЕВА.....</b>              | <b>131</b> |
| 3.1. Лексикографические методы исследования поэзии Тютчева на французском<br>языке .....                   | 131        |
| 3.2. Соотнесённость мотивной структуры в русских и французских<br>стихотворениях Тютчева .....             | 145        |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>                                                                                    | <b>155</b> |
| <b>ЛИТЕРАТУРА .....</b>                                                                                    | <b>158</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ.....</b>                                                                                     | <b>176</b> |

## Введение

Наша работа посвящена проблеме своеобразия организации мотивов в поэзии Тютчева в единую систему.

Мотив – это одна из важнейших литературоведческих универсалий, анализ которой позволяет вычленять наиболее значимые для автора смысловые и структурные элементы художественного мира. «Мотив относится к числу наиболее сложных для изучения предметов филологического исследования. Он трудноуловим и трудноопределим, неясно соотношение его синтагматических и парадигматических ракурсов, морфологической схемы и текстовой реализации, универсальных структур и национально специфических редакций, его корреляций с компонентами модели/картины мира, с одной стороны, и с «общими местами» текста, *loci communes*, с другой. При этом данное понятие остается совершенно необходимым для фольклористов и вообще для исследователей традиционной словесности, обойтись без него не удастся ни при семантическом, ни при сюжетно-композиционном анализе» [Неклюдов: 236]. Сложности, встающие в связи с этим понятием, лишний раз подтверждают существование осязаемого неисследованного поля в отечественной филологии. Вполне логично, что чем запутаннее, неоднозначнее нерешённая проблема, тем настойчивее необходимость рефлексии над ней.

Объект исследования нашей диссертации охватывает способы создания семантических сетей, работающих на единство текста.

В отличие от объекта предмет исследования определяется избранным методом, в нашем случае это взаимодействие лирических мотивов в поэзии Тютчева.

В наши задачи входит:

- Уточнить понятие «мотивная структура» в применении к лирическому тексту.

- Уточнить связи между раскрытием темы античности в творчестве Тютчева и историко-литературным и биографическим контекстом в аспекте сложившейся системы мотивов.
- Уяснить характер рецепции Тютчевым античности в контексте общеевропейских культурных процессов первой трети XIX века.
- Расширить ареал вероятных интертекстуальных связей, оказавших влияние на формирование оригинальной поэтической концепции Тютчева.
- Подвергнуть ревизии вопрос о Тютчеве и барокко в контексте проблемы мотивной структуры.
- Обозначить стилистический контекст перевода Тютчева из Микеланджело.
- Уточнить целесообразность и границы применимости лексикографических методов описания текстов в отношении французских стихотворения Тютчева.
- Рассмотреть соотносённость художественных систем, воплощённых в русских и французских стихотворениях Тютчева.

Эти наши задачи прямым образом откликаются на призыв к поиску «неочевидных закономерностей (в чем, собственно, и состоит научное познание)» как исполнению основной задачи филолога [Новиков]. Мы не ставим целью дать полное описание мотивной структуры лирики Тютчева. Это едва ли было бы возможно даже в исследовании, во много раз по объёму превышающему наше. Наша цель — выявление базисных принципов и закономерностей, которые могут быть положены в основу модели мотивной структуры лирики Тютчева.

Такой ракурс решаемых проблем обуславливает то, что диссертация имеет два плана: общий, относящийся к генеральной концепции мотивной структуры, и частный, касающийся отдельных наблюдений над текстами.

Каждый из этих планов и присущая ему аргументация не представимы без другого, являясь неотъемлемой частью структуры работы, но также имеет и самостоятельную ценность.

Новизна исследования явлена в том, что давно констатируемое учёными единство лирики Тютчева осмысляется на материале организованных в систему мотивов. Впервые обстоятельному разбору подвергаются стихотворения Ф.И. Тютчева, написанные на французском языке. Также впервые проводится их системное сопоставление с русскоязычной лирикой поэта. Выявляются некоторые текстуальные параллели и источники тютчевских текстов, отсутствовавшие в наборе, представляемом комментаторами и исследовательскими сочинениями.

Теоретическая и практическая значимость диссертации состоит в том, что разработанные в ней на примере лирики Тютчева принципы анализа мотивной структуры могут быть применены как инструмент исследования других корпусов лирических текстов, обладающих относительным внутренним единством. Представленные в диссертации материалы могут быть использованы для пополнения научных комментариев будущих изданий стихотворений Тютчева.

В диссертации мы постарались применить возможно более широкий спектр доступных филологии методов исследования. Кроме традиционного сравнительно-исторического, следует упомянуть также лексикографический и метод лингвистического моделирования, которые нашли своё воплощение в третьей и во второй главе работы соответственно.

Нашим взглядом на наиболее важные для Тютчева аспекты реализации мотивной структуры и обусловлена структура работы.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка цитируемой литературы и приложения.

Первая глава «Мотивная структура на фоне свертхтекстового единства» призвана дать историографический обзор рассмотрения

тютчевской лирики как системы, позволить уяснить основной терминологический аппарат исследования. Здесь же во втором параграфе на материале античных коннотаций, которые порой приобретают неожиданные в этом значении мотивы, рассматривается взаимодействие семантических субстратов в стихотворениях разных тематик и периодов творчества. В третьем параграфе предпринимается историко-литературная реконструкция контекста перевода «Поминки», также дающая возможность уяснить некоторые аспекты функционирования темы античности в лирике Тютчева.

Вторая глава «Мотивная структура в контексте стиля» отвечает на вопрос о стилевых истоках феномена мотивной структуры у Тютчева, взятой как проявление риторической традиции. В первом параграфе «Вопрос о Тютчеве и барокко» обсуждаются границы применимости термина «барокко» к поэтической системе Тютчева. Второй параграф «Перевод Тютчева из Микеланджело: риторическая стратегия» представляет анализ одного из переводов Тютчева, вскрывающий особенности его поэтики в интересующем нас аспекте.

Третья глава «Мотивная структура во французских и русских стихотворениях Тютчева» посвящена рассмотрению франкоязычных стихотворений Тютчева в их сопоставлении с русскими. Первый параграф «Лексикографические методы исследования поэзии Тютчева на французском языке» акцентирует внимание на лексикографических методах как на наиболее актуальных и результативных при анализе таких небольших корпусов текстов, какими предстают стихотворения Ф.И. Тютчева, написанные на французском языке. Второй параграф «Соотнесенность мотивной структуры в русских и французских стихотворениях Тютчева» представляет собственно результаты сопоставления мотивных структур, наблюдаемых в русских и французских стихотворениях Ф.И. Тютчева.

Заключение подводит итоги предпринятому исследованию, а список литературы даёт библиографическое описание цитируемых в работе источников. В приложении приводятся выдержки из составленного нами идеографического словаря языка французских стихотворений Ф.И. Тютчева.

Некоторая диспропорция в объёмах глав объясняется тем, что наиболее пространная первая глава посвящена в наименьшей степени разработанным аспектам нашей темы, требующим дополнительных пояснений. Часто мы не могли ограничиться ссылками и были вынуждены привести логику рассуждения полностью.

Цитаты из Тютчева, за исключением специально оговоренных случаев, даются по [Тютчев 2002–2005] с указанием тома римской цифрой и страницы арабской в круглых скобках. В том случае, если это специально не оговорено, все курсивы принадлежат авторам цитат. Наши пометы в цитируемых текстах даны в угловых скобках.

# **Глава I. Мотивная структура на фоне сверттекстового единства**

## **1.1. Лирика Тютчева как целое и мотивная структура**

Историография вопроса о восприятии тютчевского творчества как организованного целого уже была описана несколько раз ([Лейбов 2000, Непомнящий], см. также обобщающую работу [Чернышёва]). Различные исследователи по таким разнопорядковым поводам, как проблема жанра или циклизации, вынуждены были неизменно опираться на фундаментальное положение о единстве лирики Тютчева, ставшее точкой отсчета для системного анализа его поэтики.

Первые намеки на подобное видение можно обнаружить в статье И.С. Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева» (1854 г.), где талант поэта характеризуется не состоящим «из бессвязно разбросанных частей: он замкнут и владеет собою» [Тургенев: 164]. Это вскользь брошенное замечание осталось не развитым в дальнейшем тексте статьи, но само по себе обращение к теме цельности творчества Тютчева весьма показательно.

В своей работе 1928 года «Поэзия Ф.И. Тютчева» Л.В. Пумпянский открыл возможность для научного изучения лирики Тютчева как чётко организованной системы. Согласно Пумпянскому, эта система складывается из т.н. «дублетов» – повторяющихся из стихотворения в стихотворение образов, варьирующих одну и ту же тему «с сохранением всех главных отличительных её особенностей» [Пумпянский: 9]. Пумпянский называет такой поэтический метод «интенсивным»: автор не занимается освоением новых для себя стилистических, жанровых или тематических областей, а сосредотачивается на разработке минимума тем, что дает закономерный результат: «и без этого небольшое число его стихотворений, при внимательном анализе, ещё суживается, оказывается



системой, слагающейся из весьма немногих тем» [Пумпянский: 9]. Переключки со словами Тургенева в данном случае очевидны: оба автора говорят о «замкнутости», «узости» тютчевского наследия, имея в виду, конечно, не его масштабность с оценочной точки зрения, а «широту взгляда», круг тем, на которых фокусируется внимание автора.

Продолжая традицию рассмотрения наследия Тютчева как структурированного единства, Гуковский предложил видеть в нем (применительно к т.н. «денисьевскому циклу») аналогию жанру психологического романа [Гуковский 1940]. Эта мысль затем была развита В.Н. Касаткиной, которая, опираясь на традицию изучения любовно-трагедийной поэзии Тютчева, придает гипотетическому роману завершенность и структурированность: «В литературной науке сложились традиции рассмотрения «денисьевского цикла» как романа в стихах, как бы подготавливающего любовные, нравственно-психологические коллизии русских романов второй половины XIX в.» [Касаткина: 101].

В связи с этим, как нам кажется, следует сделать дополнение к поставленной Ю.М. Лотманом проблеме «Тютчев и Данте» [Лотман 1996: 595–598]. Любопытным здесь видится замечание И.Н. Голенищева-Кутузова: «“Новая Жизнь” – первый психологический роман в Европе после гибели античной цивилизации и вместе с тем лучший сборник лирических стихотворений высокого средневековья» [Голенищев-Кутузов: 16]. В самом деле, представляется возможным проследить сознательные или бессознательные жанровые параллели, возникающие между тютчевским «циклом» и «Новой Жизнью» Данте, являющейся одновременно и психологическим романом, и сборником стихотворений, имеющих жестко определенное место в композиции лирического целого. Однако эта задача находится вне рамок нашего исследования.

Указанием на то, что подобное восприятие ряда стихотворений отнюдь не случайно, служит зеркальное (не «цикл как роман», а «роман как цикл») явление в немецкой литературе – «Записки Мальте Лауридса

Бригге» Р.М. Рильке (см. [Павлова]). Форма этого романа (жанровое определение четко обозначено самим автором) настойчиво подводит к восприятию его именно как лирического цикла, несмотря на то, что, как справедливо замечает исследователь: «Проблема циклообразования не вяжется с традиционным представлением о романе как о прочно спаянном художественном целом, не имеющем в себе самостоятельных законченных частей» [Павлова: 244].

В дальнейшем тезис о творчестве Тютчева как о единой системе звучал многократно. Так, Б.Я. Бухштаб говорит о впечатлении «исключительно тесной связи между его стихотворениями; каждое воспринимается на фоне всех остальных: настойчивое повторение тем, образов, словосочетаний придает им особую значительность, заставляет искать философский смысл, заложенный в них» [Бухштаб: 39].

Видение лирики Тютчева как организованной системы в свое время привлекло к тютчеведению особенное внимание структуралистов, т.к. применение структурального метода на поле анализа интуитивно осознаваемого единства лирики выглядело особенно выигрышно. Опираясь на положения Пумпянского, Ю.М. Лотман говорит об отношении к творчеству Тютчева «как к единому тексту, парадигме вариантов глубинной смысловой структуры» [Лотман 1996: 565]. В статье [Новинская, Руднев] исследуются основные оппозиции, организующие художественное пространство лирики Тютчева, рассматриваемой как система, реализующая глубинную метафору. В ставшей классической работе [Левин] делается попытка реконструировать инвариантный сюжет, реализуемый Тютчевым в конкретных стихотворениях. Разумеется, такая реконструкция была бы невозможна без предпосланного ей подхода ко всей лирике Тютчева как к единому тексту: «В предлагаемой работе делается попытка обосновать единство и системность лирики Тютчева», равно как и её «дуальный» характер, путем выделения одного глобального инварианта, а именно единого *архисюжета*, вариациями и реализациями

которого являются почти все стихотворения Т<ютчева>, играющего роль *основного мифа* его поэзии» [Левин: 143].

В то же время представление о лирике Тютчева как о единой системе не отменяет необходимости периодизации и выявления тех элементов этой системы, которые были более или менее актуализированы на том или ином этапе творчества поэта.

Как мы видим, взгляд на творчество Тютчева как организованное целое восходит к работе Л.В. Пумпянского и является в той или иной степени развитием его идей. Отмеченная Л.В. Пумпянским особенность обуславливает тематическое и мотивное единство лирики Тютчева, составными частями которого выступает «фрагмент», жанр, постулированный как центральный для творчества Тютчева Ю.Н. Тыняновым. «Фрагмент как *средство* конструкции был осознан тонко и Пушкиным; но «отрывок» или «пропуск» Пушкина был «недоконченностью» большого целого. Здесь же он становится определяющим художественным принципом. И то, что сказывается в «записках» Тютчева, то лежит и вообще в основе его лирики» [Тынянов: 386].

Вполне справедливая характеристика тютчевского жанра как «фрагмента» была множество раз в дальнейшем повторена исследователями. Вместе с тем, нельзя не отметить, что порою излишнее доверие к словам Тынянова, повторенные без проверки положения, высказанные в его работе, провоцирует на неоправданно громко звучащие заявления. Достаточно сравнить такой тыняновский пассаж, касающийся сопоставления стихотворений Тютчева и С.Е. Раича: «Здесь совпадает и излюбленная стилистическая особенность Тютчева: “Подумаешь” – ср.: “Ты скажешь: ветреная Геба”, “Ты скажешь: ангельская лира”» [Тынянов: 383] со следующей выдержкой из статьи Ю.М. Лотмана: «Создается ситуация, при которой первое лицо маскирует свой монолог мнимой передачей своей речи собеседнику с помощью высказываний типа: “Ты

мог бы сказать...” Этот риторический прием Тютчев использует исключительно широко: “Ты скажешь: ветреная Геба...”, “Ты скажешь: ангельская лира...”» [Лотман 1996: 555]. Очевидно, что мысль Лотмана развивает наблюдение Тынянова, но звучит гораздо более смело: «использует *исключительно* широко» <курсив наш. – Б.О.>. В действительности трудно говорить о какой-либо исключительной широте использования этой конструкции Тютчевым, так как в его текстах, кроме указанных двух случаев, она встречается только однажды:

Иной – ты скажешь – просто лает,

А он свершает высший долг, –

Он, осмысляя, развивает

Утиный и гусиный толк!

(II, 205)

В задачи нашей работы не входит подробное рассмотрение жанровой природы фрагмента, тем более что такие исследования уже были проведены [Rydel], [Лейбов 2000] и в них сделаны весьма добросовестные историографические обзоры вопроса. Здесь кажется важным указать только на тот историко-литературный факт, что отдельный текст в лирике Тютчева не вполне самодостаточен и фрагментарность как характеристика каждого стихотворения является лишь другой стороной единства лирики Тютчева, представленной как целое.

Р.Г. Лейбов резюмирует рассмотренную традицию описания тютчевских стихотворений, говоря о «сверхтекстовом лирическом единстве», имеющем две особенности: фрагментарность текстов и целостность поэтического мира, которые «провоцируют связывание текстов Тютчева в читательской и исследовательской рецепции в своеобразные “квазициклы”: от элементарных тематических дублетов до всего корпуса лирики» [Лейбов 2000: 68]. Продуктом такого «провоцирования» становится и упоминавшаяся выше аналогия лирического цикла и романа.

Важным для методологии данной работы представляется и другое наблюдение Тынянова: «Фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические её особенности. И прежде всего, словарный, лексический колорит» [Тынянов: 390]. Исследованию тютчевского наследия с подробным рассмотрением именно словарного, лексического уровня конструирования художественного мира уделено в нашей работе особенное место.

Ни в коей мере не претендуя на подробное рассмотрение литературных источников жанра фрагмента у Тютчева, хотелось бы указать на неучтенную исследователями параллель. Не без оснований концентрировав внимание на жанре фрагмента у европейских романтиков и Пушкина, тютчеведы, тем не менее, упустили из виду такой бросающийся в глаза образец фрагментарности, как форма «Мыслей» Паскаля. В специальных работах, посвященных проблеме «Тютчев и Паскаль» ученые, в основном, сопоставляют мировоззрение двух авторов (прежде всего, в религиозном плане) [Тарасов], ничего не говоря о переключках на формальном уровне. Между тем, такой существенный фактор, как прямая интертекстуальная отсылка к «Мыслям» в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» заставляет думать о родстве творчества французского мыслителя и русского поэта, лежащем и в других плоскостях, нежели сугубо мировоззренческие.

Тютчеву близка форма афоризма, максимы, встроенной в свертхтекстовую целостность. На афористичность его стиля не раз указывали исследователи, именно высказывания Тютчева приведены в качестве наиболее характерных примеров в статье «Афоризм» в Литературной энциклопедии 1925 г. [Эйгес], равно как и в статье «Афоризм» в Поэтическом словаре Квятковского [Квятковский]. Даже Тынянов, говоря о том, что Тютчеву не всегда удаются литературные формы, предполагающие краткость (например, эпиграмма), замечает:

«Зато характерно, что стиховые *афоризмы* Тютчева всегда вески» [Тынянов: 390].

Именно форму собрания афоризмов, подчиненных общей задаче (первоначально предполагавшей апологию христианства, а затем поменявшейся и приобретшей не совсем ясные очертания), имеет книга Б.Паскаля «Мысли». Труд остался незаконченным, и его конечный вид во многом обусловлен историей публикации: «В руках у издателей вместо чего-то цельного и хоть в какой-то мере законченного была груда фрагментов – 27 связок разновременных, в разной степени обработанных и даже разными почерками написанных листков. «Апологии» как таковой не было, и воссоздавать её было не из чего. Решили сделать другую книгу – книгу эссе и максим, этот жанр становился тогда распространенным» [Кляус и др.: 238].

Мы знаем, что Тютчев ещё в самом начале своего творческого пути был знаком с литературным наследием Паскаля, который становился предметом его бесед с Погодиным: «Ходил в деревню к Ф.И. Тютчеву, разговаривал с ним о немецкой, русской, французской литературе, о религии, о Моисее, о божественности Иисуса Христа, об авторах, писавших об этом: Виланде (Agathodämon), Лессинге, Шиллере, Адисоне, Паскале, Руссо» [Погодин: 10]. Это дневниковая запись Погодина от 9 августа 1820 г. В письме тому же Погодину, датированном второй половиной октября 1820 г., Тютчев пишет: «Сделайте одолжение, пришлите завтра с «Древностями» и «Pensées» de Pascal, буде вы их кончили» (III, 10). Но интерес к французскому мыслителю, по всей видимости, не ослабевает в течение всей жизни Тютчева, подтверждение чему находится в том, что, по сохранившимся сведениям, Тютчев дарит своей дочери Марии две книги Паскаля на Рождество 1860 г. [Белевцева: 644–645]. То есть, предполагая, что фрагментарная форма «Мыслей» оказала воздействие на складывающийся у Тютчева жанр, можно чувствовать себя свободно от тех или иных временных границ, например, от взметнувшегося в начале

1840-х годов (когда Тютчев был ещё в Европе) интереса к Паскалю в связи с новыми публикациями его сочинений. Очевидно, что сам Тютчев был знаком с трудами Паскаля до и помимо этой даты.

В заключение историографического обзора можно резюмировать: представление о единстве тютчевской лирики, её внутренней организованности и цельности уже стало (если применить здесь сказанные по другому поводу слова Ф.Я. Приймы [Прийма: 167]) «бесспорной истиной», которой располагает современное тютчеведение, при том, что запас этих истин все ещё невелик.

Однако следует сделать важное замечание, что описанная модель лирики Тютчева, которую можно считать укрепившейся в исследовательской традиции и фундаментальной для построения дальнейших гипотез, вскрывающих природу тютчевского образа, была создана только на материале анализа русскоязычных стихов поэта. Насколько категории этой модели приложимы к текстам Тютчева, написанным на французском языке, мы пытаемся установить в третьей главе нашего диссертационного исследования.

Итак, современное представление о единстве лирики Тютчева восходит к наблюдениям Пумпянского, в которых наиболее важным ему представлялось именно указание на ограниченное количество тем: «Довольно близкую аналогию Тютчеву представляют в этом отношении некоторые немецкие поэты его времени (в особенности Ленау), но никто из них не достиг того беспримерного сгущения тематики, вернее, той минимализации тем, какую мы видим у Тютчева» [Пумпянский: 11]. Узловые для Тютчева темы (ночи, хаоса, весны, смерти [Непомнящий]; [Лукичева]; [Таборисская, Штейнгольд]; [Полищук]; [Ли Су Ен]; [Альми]) на сегодняшний день уже рассмотрены и описаны. Более того, показательно восклицание в одном из трудов последних лет: «Едва ли найдется сколько-нибудь значительная работа о Тютчеве, в которой не обращалось бы самое пристальное внимание на «ночные» стихотворения

поэта» [Непомнящий: 16]. Однако на современном этапе научного изучения наследия Тютчева гораздо более любопытным представляется сам механизм, который и превращает тот ограниченный набор, о котором говорил Пумпянский, в систему. Речь идет о реализации тем в мотивах и неизбежном при узости тематической палитры (к этому же следует добавить и сравнительно небольшой объем корпуса текстов Тютчева) взаимодействии тем и, прежде всего, мотивов между собой.

В своей статье Пумпянский приводит ряд примеров повторения тем и мотивов, указывая на необходимость специального филологического исследования, посвященного этому вопросу [Пумпянский: 10]. Такое исследование, однако, не было проведено. То есть в силу целого ряда причин всё же приходится констатировать, что механизмы, организующие лирику Тютчева в единую систему взаимообусловленных мотивов, остаются неисследованными, а собственно видение лирики Тютчева как системы на мотивном уровне скорее интуитивным.

В последнее время сделано довольно много в плане изучения внутренней структуры сверхтекстового лирического единства у Тютчева и отдельных квазициклов («несобранных циклов») внутри этого единства. В уже упоминавшейся статье Ю.Левина [Левин] делается попытка проследить, как единый инвариант (архисюжет, основной миф) реализует себя в исключительном разнообразии конкретных форм. Это разнообразие достигается сюжетно-композиционными, тематическими и модальными вариациями. Таким образом, отстаивая высокую «объяснительную силу» основного мифа Тютчева, Левин трактует совмещение мотивов в одном контексте как проекцию того или иного состояния основного мифа. Сон & смерть, сон & холод, сон & бессилие, страдание & повседневность оказываются в этой модели материалом для иллюстрации состояния субъекта в «этом» мире, характеризующееся как «отрицательное, недолжное, как состояние «недостачи» [Левин: 147] и т.д.



Ставя задачу такой глобальной реконструкции, распределения всего множества мотивов у Тютчева по классам, реализующим архимотивы основного мифа, исследователь вынужден опускать вопрос о взаимодействии входящих в один класс мотивов между собой. Т.е. в данном случае выявляются и регистрируются мотивы, существующие в рамках одного художественного контекста, однако «объяснительная сила» теории Левина не распространяется на их взаимодействие в пределах этого контекста. Таким образом, как это ни парадоксально, в такой стройной концепции отсутствует системность осмысления отношений мотивов в конкретных текстах. Подразумевается, что мотивы каждый раз просто с большей или меньшей интенсивностью реализуют инвариант, находясь один к другому в отношениях дополнительности.

Отдельные весьма ценные наблюдения над взаимодействием тем и мотивов сделаны в трудах, посвященных тютчевскому жанру [Лейбов 2000] и «циклу» [Непомнящий], [Козлик]. В соответствующих местах нашей работы эти наблюдения приведены и учтены при построении общей концепции мотивной структуры у Тютчева. Однако специальных исследований, рассматривающих взаимодействие мотивов в тютчевской лирике и предлагающих метод понимания их отношений в художественном тексте, до сих пор нет.

Все вышесказанное позволяет поставить вопрос о мотивной структуре лирики Тютчева.

Мотивная структура – термин, получивший наибольшее распространение при анализе повествовательных текстов. Заметной работой последних лет, строящей мотивную структуру на эпическом материале, стала монография [Якимова]. Согласно традиционному, идущему от А.Н. Веселовского, взгляду, под мотивом понимают «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский 2004: 500]. В «Поэтике сюжетов» Веселовский дает и более развернутое

определение мотива, концентрирующее внимание на формульности и неразложимости мотива в составе сюжета. Но главное для нас в словах Веселовского состоит в том, что мотив в литературоведении – это, прежде всего, элемент повествовательного текста. Теория лирического мотива разработана слабее. И даже словарь сюжетов и мотивов русской литературы [Словарь-указатель] строится на понятии мотива как единицы эпического текста.

Имея в виду историко-литературный (а не теоретико-литературный) характер нашей работы, в определении лирического мотива мы позволим себе, не углубляясь в частные дискуссии, ограничиться ссылкой на обобщающее исследование И.В. Силантьева, убедительно показавшего, что «природа мотива в лирике в принципе та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит предикативный аспект событийности – однако при этом различается природа самой событийности в лирике и эпике» [Силантьев: 87]. Если согласно определению Ю.М. Лотмана, событие – это «пересечение границы семантического поля» [Лотман 1970: 282], то лирическую событийность можно в уточненном виде рассматривать как «перемещение лирического сознания» (Ю.Н. Чумаков), «дискретная динамика состояния лирического субъекта стихотворения <...>. Лирическое событие – это не внешнее и объективированное фабулой событие *происшествия* или *действия*, а внутреннее и субъективированное событие *переживания*» [Силантьев: 86].

Наиболее подробно понятие мотивной структуры разработано на материале творчества А. Платонова. Платоноведы даже не считают нужным обращаться в очередной раз к определению мотивной структуры, обходя этот термин молчанием (см. [Яблоков]), так как рабочей гипотезой для изучения прозы А. Платонова уже стало положение, что «платоновское творчество обладает единым сюжетным пространством, которое реализуется использованием в разных произведениях примерно одной и той же сюжетной модели, которая, в свою очередь, строится из

повторяющихся из произведения в произведение мотивных блоков, микросюжетов» [Костов: 76]. Это достигнутое на уровне сюжетности единство, очевидным образом, представляет типологическую параллель описанному в первой части настоящего параграфа единству лирики Тютчева. Эта параллель заставляет задуматься о попытке интерполяции уже разработанной методологии описания мотивов у Платонова на материал стихотворений Тютчева. Однако это было бы не вполне корректно, учитывая родовую природу текстов (эпос в одном случае и лирика в другом), а, следовательно, и само определение мотива, которое, как было указано выше, различно для повествовательных и лирических произведений.

Исследователями творчества А. Платонова мотивная структура понимается как «комплекс устойчивых мотивов» платоновского творчества [Малыгина]. Однако эту дефиницию вряд ли возможно взять за основу при определении границ и сущности термина «мотивная структура» в нашей работе. Согласно общепринятому пониманию, «система – целенаправленный комплекс взаимосвязанных элементов любой природы и отношений между ними» [Мыльник и др.: 6–7]. И если лирика Тютчева рассматривается как система, то структура (в нашем случае – мотивная структура) будет свойством этой системы: «структура – совокупность связей между элементами системы, отражающих их взаимодействие» [Мыльник и др.: 11]. «До последнего времени термины *структура* и *система* рассматривались как абсолютные синонимы и совершенно свободно чередовались друг с другом. Мы располагаем теперь всеми данными для того, чтобы дифференцировать их и тем самым разделить первоначально нерасчлененное понятие» [Звегинцев: 11]. В любом случае, термин «структура» непременно будет подразумевать сему ‘отношения между элементами целого’, ‘взаимообусловленность частей’. При этом словарные определения *комплекса* предполагают лишь указание на единство входящих в него частей: «Совокупность, сочетание предметов,

явлений, действий, свойств, составляющих одно целое» [Словарь иностранных слов: 376]; «Совокупность, сочетание предметов, явлений, действий, свойств» [МАС: 110]. Однако из этого единства не следует с обязательностью наличие компонента значения 'взаимообусловленность частей', так как в совокупность могут входить элементы, обладающие общими свойствами, но не влияющие друг на друга. Пример такого случая: построенный по алфавитному принципу словарь, представляющий собой совокупность слов одного языка (их общее свойство), но расположенных во внешнем по отношению к их сущностным связям алфавитном порядке, в котором взаимообусловленность соседних словарных статей стремится к нулю.

Итак, разработанная на материале анализа повествовательных текстов А. Платонова теоретическая база мотивной структуры не применима для лирических текстов, во-первых, основанных на иных принципах понимания событийности; во-вторых, потому что не предполагает проникновения в сам механизм взаимодействия и взаимообусловленности мотивов, ограничиваясь простой регистрацией повторяющихся мотивных блоков.

В принципе, сама сущность мотива предполагает его повторяемость. В этой связи уместным кажется привести осторожное замечание В. Е. Хализева: «Мотив как явление художественной словесности тесно соприкасается и пересекается с повторами и их подобиями, но им далеко не тождествен» [Хализев: 301], что даже позволяет сопоставить «мотив» с «дублетом» Пумпянского с той оговоркой, что Пумпянский понимает дублет исключительно широко, вплоть до повторов на уровне ритмики.

Таким образом, просто указывая на повторяемость мотива, мы всего лишь экстенсивно ещё раз подтверждаем принадлежность обнаруженного элемента к классу мотивов, но не приближаемся к пониманию сущностных связей мотивов между собой – тех самых, которые и организуют лирику Тютчева в единое целое.

При этом невозможно не отметить, что понятие мотивной структуры закрепилось в инструментарии описания интуитивно ощущаемого единства самостоятельных текстов. ещё более показательный в этом плане пример представляет работа М.Л. Рогацкиной [Рогацкина], проведенная уже на лирическом материале. Коротко останавливаясь на историографии понятия «мотив», автор, тем не менее, умалчивает о своем понимании «мотивной структуры». Можно предположить, что ключевым для этого термина у М.Л. Рогацкиной становится внутренняя связь между мотивами. Ср. сделанное в развитие наблюдений над принципами, на которых строится мотивная структура лирики Мандельштама 1937 года, замечание: «Сила внутренней связи между мотивами, создающими единство, не всегда одинакова» [Рогацкина: 164]. Такое понимание термина «мотивная структура» в гораздо большей степени соответствует представлению о структуре как таковой и может быть взято за основу. Но гораздо более интересным нам видится сделанный исследователем вывод о единстве текстов Мандельштама рассматриваемого периода. И вывод этот снова оказывается прочно увязан с *мотивной структурой*: «Исследование мотивной структуры показало, что лирический канон Мандельштама 1937 года можно рассматривать как единый текст – это рассказ о жизненном пути лирического героя, который перемежается авторскими отступлениями» [Рогацкина: 161].

Можно говорить о том, что существует известное тяготение между цельностью корпуса внешне самостоятельных текстов и его описанием как системы с мотивной структурой. Это ещё раз подтверждает необходимость и актуальность исследования мотивной структуры лирики Ф.И. Тютчева, рассматриваемой в науке как сверткостное лирическое единство.

Отдельного упоминания требует то, что, несмотря на внешнюю схожесть, нельзя отождествить понятие мотивной структуры с «мотивной инфраструктурой» Б.М. Гаспарова: «Сущность мотивного анализа состоит в том, что он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их

соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся «мотивной работы»: движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе этого целого» [Гаспаров 1996: 335]. При таком подходе отрицается четкая иерархия уровней организации текста, «никаких уровней вообще нет, мотивы пронизывают текст насквозь и структура текста напоминает вовсе не кристаллическую решетку (излюбленная метафора лотмановского структурализма), но скорее запутанный клубок ниток» [Руднев: 180]. На наш взгляд, такое размывание границ предмета исследования не может сказаться благотворно на строгости и научности анализа, а потому понятие «мотивной инфраструктуры», существующее в парадигме мотивного анализа, приходится отбросить, встав на более устойчивые позиции структурного подхода к тексту как к сложно организованной разноуровневой системе. Целесообразным представляется, как это было сформулировано самим Б.М. Гаспаровым в другой работе, «применение семиотического подхода, рассматривающего художественное произведение как знаковую структуру высокой степени сложности, элементы которой находятся в многообразных соотношениях между собой; эти отношения определяют значимость каждого элемента, характер его воздействия на другие элементы и, в конечном счете – смысл всей сложнейшей сетки зависимостей, которая покрывает весь текст и сообщает ему характер целостного и комплексного художественного знака» [Гаспаров 2000: 12–13].

Обобщая вышесказанное, уточним понятие «мотивной структуры», на которое мы будем опираться в дальнейшем. В настоящей работе под мотивной структурой понимаются системные взаимосвязи между мотивами, организующие лирическое наследие Тютчева в сверткостекстовое единство, и отражающие индивидуальные особенности его поэтической картины мира.

Это последнее положение – о непосредственной связанности организующих художественный мир констант и картины мира Тютчева – высказывалась ещё Ю.М. Лотманом в связи с выделенной им в образном строе тютчевской лирики системой оппозиций: «Названная система смысловых оппозиций не принадлежит области того, о чем Тютчев говорит в своих стихах, а относится к гораздо более глубокому пласту: к тому, как он видит и ощущает мир. Это как бы лексика и грамматика его поэтической личности» [Лотман 1996: 593–594].

Важно также отметить, что наш подход к реконструкции мотивной структуры у Тютчева принципиально далек от того, который провозглашал в свое время А. Белый. В его работе «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» делается попытка реконструировать изображенный у Тютчева мир с помощью статистически частотных слов: «Вот начало картины природы у Тютчева, соответствующей данной нами «пушкинской» картине на основании характерных и статистически установленных истинно-тютчевских слов:

«Пламенно глядит твердь лазуревая; раскаленный шар солнца протянут в ней молниевидным родимым лучом; когда нет его, то светозарный бог, месяц, миротворно полнит елеем волну воздуха, разлитого повсюду, поющего грудь, пламенящего ланиты у девы, и – отражается в зеркальной зыби (в воде)» [Белый: 484].

Очень хорошо отметил несообразность подобной методологии С. Вайман, говоря, что А. Белый «оперирует характерными и статистически установленными истинно тютчевскими словами, то есть, попросту говоря, соединяет тематически родственные, но разноместные слова, минуя те художественные контексты, в которых они реально движутся <...> Разумеется, эта статистическая художественная «величина» скорее может быть воспринята как парафраза на темы Тютчева, как цитатный монтаж, нежели модель «истинно тютчевского» поэтического сознания» [Вайман: 429]. В самом деле, внимательный взгляд показывает, что в одном

контексте в отношениях взаимообусловленности могут стоять тематически совершенно далекие друг от друга мотивы, тем не менее, прочно увязываясь между собой в картине мира автора.

Итак, цельность лирического наследия Тютчева не подвергается в науке сомнению. По мнению ученых, сам строй тютчевской лирики провоцирует на восприятие всех его текстов как входящих в некое свертковое единство, принципы организации которого на мотивном уровне все ещё остаются туманными. Прояснить их, как мы надеемся, помогут следующие главы данного диссертационного исследования. В качестве основного инструмента анализа нами избирается мотивная структура – термин, часто применяемый при изучении повествовательных текстов, особенное распространение получивший среди специалистов по творчеству Л. Леонова и А. Платонова. Однако в силу того, что объектом нашего исследования выступает лирический текст, прямая интерполяция уже разработанной методологии невозможна: лирический мотив качественно отличен от мотива в эпическом произведении. Кроме того, на наш взгляд, традиционное понимание мотивной структуры требует уточнения в плане акцента на системности отношений мотивов между собой внутри художественного контекста. Эта системность обычно опускается исследователями. Термин *мотивная структура* также не следует воспринимать в контексте предложенной Б.М. Гаспаровым методологии мотивного анализа или осуществленной А. Белым статистической обработки словарного состава лирики в отрыве от конкретного образного окружения. Построение мотивной структуры (пусть даже только в ряде фрагментов) должно дать законченное представление о механизмах, организующих лирику Тютчева в целом на мотивном уровне, то есть о том, что интуитивно было осознано давно, но до сих пор не стало предметом научного описания.



## 1.2. Мотивная структура Тютчева в аспекте осмысления античности

Взаимосвязи поэтической системы Тютчева и литературного ландшафта Германии первой трети XIX века никем не подвергаются сомнению. В силу биографических причин (Тютчев с перерывами прожил в Германии более двадцати лет) и круга переводимых текстов (удельный вес немецких авторов в переводческом наследии Тютчева подавляющий) очевидно, что Тютчев не мог не испытать сильнейшего воздействия немецкой культуры. Вероятно, по причине этой самоочевидности контекст литературной жизни Германии, в котором создаются стихотворения Тютчева 1820-х–1830-х годов, чаще всего выносится за скобки, оставаясь метафизической схемой без сколько-нибудь конкретного наполнения. Лучше всего эту парадоксальную ситуацию описал попытавшийся заполнить обозначенную лакуну в отношении темы «Тютчев и немецкий романтизм» В.Н. Топоров: «Так или иначе, но оказывается, что остающиеся и сегодня неясности в теме связей с немецкими романтиками и Шеллингом очень велики. Не определен сам характер усвоения и отражения идей и образов немецкой романтической поэзии в творчестве Тютчева; не выявлен круг конкретных «переключек», о которых можно было бы говорить в рамках проблемы интертекстуальности <...>; вопрос об отношении к Шеллингу и о «шеллингианстве» русского поэта получает разные ответы-решения, причем обнаруживается тенденция к голословным (независимо от ответа) решениям, сопровождаемым малодифференцированным набором давно уже известных примеров. В результате – неудовлетворительность общей картины» [Топоров 1990: 33].

Романтизм, бесспорно, самое значительное литературное явление Германии первой трети XIX века, и если столь бледно дела обстоят с разработкой темы «Тютчев и немецкие романтики», то о более частных проблемах не приходится даже говорить. Ученые традиционно ограничиваются прослеживанием связей тютчевского творчества с

фактами российского литературного процесса. В частности, внимание многих исследователей было отвлечено на непростую тему творческих взаимоотношений Тютчева и Пушкина, в контексте обсуждения которой сделано следующее замечание, служащее основанием и отчасти оправданием для невнимания к немецкому контексту: «Известно, что Тютчеву регулярно присылали книги из России. Так, в 1837 году он сообщает родителям из Турина (переписка его с родителями сохранилась только лишь начиная с 1836 года – то есть с четырнадцатого года его пребывания за границей) как об обычном факте:

«Сегодня утром, в то время, как я писал вам это, ко мне в комнату вошел человек и передал мне от вашего имени пачку русских книг и ваше письмо от 24 сентября. Весьма благодарен за то и за другое». Не будет натяжкой представить себе, что пушкинские «Стихотворения» 1826 года, вызвавшие громадный по тем временам интерес, дошли до Тютчева и в Германии» [Кожин: 147].

Таким образом, требует дополнительного акцента то, что справедливее было бы говорить о двух полюсах притяжения, корректирующих творческую позицию Тютчева в период его пребывания за границей: немецкая и русская литературы. Лишним подтверждением несправедливости забвения первого из этих полюсов служат в высшей степени интересные результаты, которые получают исследователи, практически, вопреки установившейся традиции привлекающие для установления взаимосвязей фоновый материал современной Тютчеву немецкой литературы: «Как раз в немецком языке есть слово, с абсолютной точностью соответствующее структуре и значению тютчевского громокипящий. Это сложное прилагательное *donnerbrausend*. По данным лексикографии <...>, оно столь же уникально, как и тютчевский неологизм: оно встречается лишь в романе Гейнзе «Ардингелло» (1787), который в бытность Тютчева в Германии пользовался там широкой известностью» [Мурьянов: 150].

Мы не ставим себе целью исследовать творческие параллели, текстуальные «переключки» поэзии Тютчева и современной ему немецкой литературы, нам хотелось бы лишь указать на ту исключительную важность, которую имеет культурная ситуация в Германии первой трети XIX века. А.В. Михайлов пишет о начале этой эпохи так: «<Пора рубежа XVIII–XIX веков> была чрезвычайно беспокойна и богата событиями (наполеоновская эра!), и в истории культуры она характеризуется редкостной густотой – идеи теснятся и разнородные явления встречаются на самом узком пространстве. <...> Мера густоты измерялась тем, какой исторической глубины и давности исторические пласты встречались и сталкивались здесь – один из них уводит нас прямо-таки в седую старину (по своим началам и истокам). <...> античность выступает в исторической драме рубежа веков в качестве живого действующего лица – отнюдь не как некий отдаленный объект знания или культурно-типологическая отвлеченность» [Михайлов 1997: 564].

На рецепции античности в творчестве Тютчева нам и хотелось бы остановиться. Можно с уверенностью сказать, что античность была актуальна в Германии не только на рубеже веков, но из всей «густоты идей», несомненно, сохраняет свою актуальность на протяжении времени становления поэтического стиля Тютчева. До самой своей смерти (а вместе с тем и конца «Веймарской классики») в 1832 году носителем идеи античности был Гёте – эстетический арбитр, центральная фигура немецкого литературного процесса, с которым так или иначе должны были в тот момент считаться все художники (Н.Я. Берковский называет Гёте «главнейшим судьей в литературе» [Берковский 2001: 358]). Тот же Михайлов пишет: «Гёте и античность – с самого начала пребывают в закономерной и глубокой сопряженности. Такая сопряженность, взятая как тема – «Гёте и античность», – совершенно неисчерпаема, бесконечна по материалу» [Михайлов 1997: 564–565].

«Активизация античного наследия в литературном сознании Германии – явление, характеризующееся определенными специфическими этапами. Периоды наибольшей притягательности интерпретации классических образцов приходятся на переломные эпохи в общественном развитии Германии, время утраты стабильных нравственных ориентиров и поисков новых этико-эстетических идеалов» [Шарыпина: 196]. Вторым этапом осмысления наследия античности (после «винкельмановского», с которым, прежде всего, связаны имена Гёте и Шиллера, и до наступления «ницшеанского») приходится на время творческой активности поэтов-романтиков: «Новый взгляд на античность и природу мифомышления начинает складываться в художественной практике Ф. Гельдерлина, Г. Клейста, а также стимулируется символическо-романтической интерпретацией мифа в исследованиях И. Баховена» [Шарыпина: 196]. Тут же следует упомянуть и труды Фр. Шлегеля, который работает над осмыслением античности (в первую очередь, античного культурного наследия) довольно долго после уже после заката иенской школы. В 1814 году отдельной книгой выходит курс его лекций «История древней и новой литературы» (*Geschichte der alten und neuen Literatur*). В 1822 году этот курс переиздается в составе десяти томного собрания сочинений, и Шлегель вносит в него ряд пространных дополнений.

Характерно, что Тютчев прибывает в Мюнхен как раз в июле 1822 года [Летопись I: 57]. Известно, что у него было довольно много времени для самообразования, так как глава Мюнхенской миссии «Воронцов-Дашков решительно не знал, чем бы он мог серьезно занять своего новоявленного атташе» [Динесман 2004: 8]. Поэтому правдоподобным выглядит, что Тютчев был в курсе основных проблем, вокруг которых развивалась литературная полемика Германии в 1820-е годы. На это же намекает и М.Погодин, сделавший знаменательную запись в своем дневнике во время приезда Тютчева в отпуск: «20–25 июня. Увидел Тютчева, приехавш<его> из чуж<их> краев; говор<ил> с ним об

*иностран<ной> литературе, о политике, образе жизни тамошн<ей> и пр. Мечет словами, хотя и видно, что он там не слишк<ом> мн<ого> занимался делом» <курсив наш – Б.О.> [Погодин: 13].*

Эти годы исключительно важны для эволюции мировоззрения и стиля Тютчева: «это время творческого становления поэта» [Кожинов: 149]. На момент отбытия в Мюнхен индивидуальная манера Тютчева ещё не сформировалось: он создает подражательные одические стихотворения в духе XVIII века, а во взглядах ясно ориентирован на парадигму Просвещения. Об этом недвусмысленно говорит круг чтения Тютчева (Руссо, Дидро, Вольтер), зафиксированный в дневнике Погодина. Но самым показательным можно счесть написанный на первой странице «Генриады» катрен «Пускай от зависти сердца зоилов ноют...», в весьма комплиментарных словах превозносящий гений Вольтера. К.В. Пигарёв отмечает, что это стихотворение может выглядеть несколько неожиданно в то время, когда сверстники Тютчева увлечены другим произведением Вольтера: «Орлеанской девственницей». «Однако в свете тех идеологических воздействий, которые уже тогда определяли мировоззрение молодого Тютчева, оно не только не неожиданно, но и понятно. «Генриада» была выражением просветительских идеалов Вольтера» [Пигарёв 1962: 31]. Политическая позиция Тютчева также определяется как просветительская «в духе сентиментализма» [Там же: 28]. И хотя уже в ранних одических стихотворениях заметны черты нарождающегося романтизма [Там же: 34], все же Тютчев ориентирован на просветительскую идеологию, которая в мюнхенский период отходит на второй план перед явным увлечением романтизмом, начинает играть роль субстрата. Изоморфной этой двойственности Тютчева оказывается эстетико-идеологическая обстановка в Германии в это время: «В Германии, куда он прибыл, по собственному выражению, под звуки «Freischütze», Тютчев встретил расцвет романтизма в области искусств – поэзии, художеств, музыки и т.п. – и вместе с тем рационализма в области

философии <...>. Нет сомнения, что Тютчев предался этому двойственному воздействию и был глубоко потрясен противоречием, возникшим между его чувствами, его «Gemüt» ||(позволю себе воспользоваться этим непереводаемым словом)|| и его разумом, – противоречием, от которого он уже никогда не мог освободиться» [Пфеффель: 33].

В этой связи особую значимость приобретает как раз проблема места античности в художественном сознании Тютчева. Дело в том, что в пору своего пребывания в Германии Тютчев застаёт конец переходного периода в отношении к этой эпохе: «В середине, во второй половине XVIII в. все ещё – в известном смысле – продолжается античность. её духовные основания вовсе не исчезли, и, главное, античностью определяется ещё сама мера исторического истолкования и самоистолкования. <...> Новое не отделяется, не отмежевывается от древнего, ещё не наступил период исторической саморефлексии над своим особенным местом в истории, и даже «мертвое» – текст на мертвом языке – не отрывается от живого и настоящего и, служа рационалистически-механистическим эталоном всякого «слова», не перестает быть в существенном отношении «своим». <...> Но в эту самую эпоху рубежа XVIII–XIX вв. произошёл и переворот самых коренных, аксиоматических представлений и было завоевано постижение истории как органического совершенства. <...> как раз тогда и начался, разгораясь и набирая силу, процесс отмежевания нового от старого, новоевропейского от античного, теперешнего от старины; и в течение 90-х годов, как бы в скоростном порядке, разрабатывается Шиллером, развитая романтиками, разветвленная и противоречивая сеть типологических противопоставлений, движущаяся именно к тому, чтобы определить место настоящего культурного момента в историческом процессе» [Михайлов 1997: 522–524].

Описанный процесс в общем виде определяется А.В. Михайловым как переход от риторической культуры к нериторической. На данный момент

нас интересует в нем только один (довольно репрезентативный) аспект: вопрос о рецепции античности, поскольку это то, что явным образом отличает просветительскую парадигму (XVIII в.) от романтической (XIX в.). То есть отношение к античности предстает той гранью, по которой проходит водораздел между риторическим (просветительским, рационалистическим) комплексом идей с одной стороны и нериторическим (романтическим) с другой.

Несмотря на подчеркнутую «стремительность» процесса перехода культуры из одного качества в другое в 20-е годы XIX века риторическое мировоззрение все ещё сохраняет свои позиции и связано, прежде всего, с фигурой Гёте. Только после его смерти, вместе с его эпохой, «исчезала преемственность исторического предания, ощущение непрерывности исторического потока и стремление раскрыть для себя и узреть его начала» [Михайлов 1997: 567]. Очень показательны в связи с этим звучит мнение В. Менцеля, яростно критиковавшего Гёте как «лишь «рефлекс» эпохи Просвещения, ненавистной тевтономанами» [Данилевский 1969: 11].

Этой двойственностью литературной ситуации в Германии 1820-х годов и обусловлено то романтико-рационалистическое противоречие в творчестве Тютчева, которое начало складываться ещё в России, обрело почву в Германии и от которого, по словам К. Пфеффеля, «он уже никогда не мог освободиться». ещё раз отметим, что наиболее показательны было бы проследить его на материале рецепции античного наследия.

Тема «Тютчев и античность» уже не однажды становилась предметом филологических исследований, поскольку само творческое наследие поэта дает для таких разысканий множество поводов. Лежащие на поверхности текстуальные связи с памятниками античной литературы в стихотворениях Тютчева кропотливо каталогизированы в [Фрейберг]. Здесь же перечислены веховые биографические эпизоды соприкосновений Тютчева с античностью. В целом работу [Фрейберг] можно считать добросовестным реестром подобных соприкосновений, сделанным,

впрочем, без должных обобщений, которые бы позволили четко уяснить характер рецепции Тютчевым античности.

Первое знакомство Тютчева с античным культурным наследием, приходящееся на этап формирования мировоззрения, насколько позволяет судить современная источниковедческая база, произошло благодаря домашнему учителю С.Е. Раичу, существенно повлиявшему на формирование культурных ориентаций будущего поэта. Показательно, что, по воспоминаниям современников, сам Раич (в том числе и на занятиях с Тютчевым) отдавал предпочтение латинской и итальянской литературе. «Человек ученый и вместе вполне литературный, отличный знаток классической древней и иностранной словесности, Раич стал известен в нашей литературе переводами в стихах Вергилиевых «Георгик», Тассова «Освобожденного Иерусалима» и Ариостовой поэмы «Неистовый Роланд». В доме Тютчевых он пробыл семь лет; там одновременно трудился он над переводами латинских и итальянских поэтов и над воспитанием будущего русского поэта. Нечего и говорить, что Раич имел большое влияние на умственное и нравственное сложение своего питомца и утвердил в нем литературное направление. Под его руководством Тютчев превосходно овладел классиками и сохранил это знание на всю жизнь: даже в предсмертной болезни, разбитому параличом, ему случалось приводить на память целые строки из Римских историков» [Аксаков: 12–13].

Однако обобщающий характер работы [Фрейберг] тем более требует полноты охвата материала, которая, на наш взгляд, не всегда достигнута. Так, без внимания Л.А. Фрейберг остались отразившиеся в стиле Тютчева особенности латинской поэзии, которые подметивший их Ю.Н. Тынянов склонен также связывать с фигурой С.Е. Раича: «Раич – любопытная фигура в тогдашнем лирическом разброде. Он стремился к выработке особого поэтического языка: объединению Ломоносовского стиля с итальянской эвфонией, он «усовершенствует слог своих учеников вводом



латинских грамматических форм» [Тынянов: 382]. Тынянов приводит примеры латинского синтаксиса в стихах Тютчева:

«И *осененный* опочил  
*Хоругвью* горести *народной*.

Ср. также:

Лишь высших гор до половины  
Туманы покрывают скат.

По всей вероятности, отсюда же пропуск местоименного подлежащего:

Стояла молча предо мною» [Там же].

Кроме того, следует особо упомянуть (этот аспект поэтики опять-таки оказался вне сферы внимания Л.А. Фрейберг), что весьма близки стилю античных авторов рассыпанные по тютчевским стихам т.н. «составные эпитеты», «эпитеты-компози́ты»: *златокрылые* мечты («А.Н.М.»), *притворно-беспечный* мотылек («Cache-cache»), *блаженно-роковой* день («Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...») и т. д. До разысканий М.Ф. Мурьянова [Мурьянов] в этом же ряду называлась и, по словам Вяч. Вс. Иванова, «головокружительная метафора» [Иванов 1999: 48] *громокипящий* кубок («Весенняя гроза»), к тому же упомянутая в непосредственном окружении других знаков античной культуры: имен богов Гебы и Зевса.

Для большей полноты картины стоит сказать и о ещё одном, обойденном молчанием аспекте. В контексте разговора о роли античных образов в тютчевской афористике (автор называет её «юмором» и «остроумием») [Фрейберг: 446] приводится следующая эпиграмма:

За нашим веком мы идем,  
Как шла Креуза на Энеем:  
Пройдем немного – ослабеем,  
Убавим шагу – отстаем.

(I, 83)

Фрейберг не дает этому четверостишию никаких пояснений, а существующие комментарии отличаются некоторой невнятностью: «Эней и Креуза – персонажи эпоса Вергилия «Энеида». Когда Эней покинул Трою, его жена Креуза последовала за ним, но все время отставала в пути и наконец исчезла. Её взяла к себе мать Энея Афродита, так как Креузе не было предназначено покинуть Трою» [Николаев: 374.]. В шеститомном издании симптоматично снято указание на «Энеиду»: «Эней – знаменитый троянский герой, которому удалось спастись, покинув захваченную ахейцами Трою. Его жена, Креуза, пыталась следовать за ним, но отставала и в конце концов исчезла, оставив мужа, так было ей предназначено богами» (I, 338). В первом комментарии обращает на себя внимание отсутствие ссылки на конкретные стихи «Энеиды», в которых описывался бы соответствующий эпизод античного мифа. Во втором случае упоминание об эпосе Вергилия, как уже говорилось, исчезло вовсе. На наш взгляд, такая расплывчатость связана с тем, что, хотя имя Креузы и отсылает ко второй книге «Энеиды» (ст. 710–794), где рассказывается о том, как она потерялась во время бегства из Трои, а потом явилась Энею в виде бесплотного видения, чтобы предсказать ему дальнейшие странствия, все же образ, взятый в стихотворении для сравнения, в древнеримской эпосе отсутствует – он придуман самим Тютчевым (возможен также вариант контаминации с неизвестным источником). Наиболее близки к тютчевским стихи 738–740:

*misero coniunx fatone erepta Creüsa  
substitit, erravitne via, seu lassa resedit,  
incertum; nec post oculis est reddita nostris* [Vergil: 232].

‘Злая судьба отняла у меня жену Креусу, она заблудилась в пути <Креуза шла по следам Энея – Б.О.> или, ослабев, присела, – неизвестно, но после наши глаза её не видели’.

Злая судьба у меня отняла супругу Креусу:

То ли замешкалась где, заблудилась ли, села ль, уставши, –

Я не знаю досель, – но её мы не видели больше.

[Вергилий: 160]

Как мы видим, у Вергилия нигде нет упоминаний о «процессуальности» отставания Креузы. Чуть ранее (ст. 725) говорится о том, что жена Энея шла позади, но снова невозможно найти того, что является семантическим центром в сравнении Тютчева: отставания Креузы. У Вергилия Креуза просто пропала по неизвестной причине, и отставание её в «Энеиде» не описано.

Для характеристики восприятия Тютчевым античности нам кажется наиболее важным здесь то, что это сравнение, преобразующее (а не заимствующее, как можно понять из комментариев) событийность древнеримской эпической поэмы, органически соотнесено с «нашим веком». То есть весьма красноречиво проявлена «преемственность исторического предания», о которой говорит А.В. Михайлов как о традиции постижения античности, связанной с фигурой Гёте. Стихотворение «За нашим веком мы идем...» не имеет точной датировки, но написано не позднее 1830 года (цензурное разрешение альманаха «Галатейя» 12 декабря 1830 г., к тому же нужно учитывать время, необходимое для пересылки стихотворения в Россию), то есть в любом случае при жизни Гёте.

В других стихотворениях, варьирующих тему «нашего века» («А.Н.М.», «Наш век», «Хотя б она сошла с лица земного...», «Памяти М. К. Политковской», <Из Микеланджело>), регулярной устойчивой связи между мотивами с античными коннотациями и образом «этого века», связи, которая бы позволила говорить о мотивной структуре, не обнаруживается. Но даже сам по себе этот единичный случай очень показателен, тем более что с точки зрения хронологии «За нашим веком мы идем...» – единственное стихотворение из приведенного ряда, написанное во время пребывания Тютчева в Германии. Остальные созданы

либо до отъезда из России («А.Н.М.»), либо много позже окончания дипломатической карьеры.

Кроме статьи [Фрейберг], частные проблемы взаимодействия тютчевской поэтической системы и античной культуры рассмотрены в работах [Козырев], [Кнабе], [Пустовойт], [Толстогузов 1998], [Пожидаева]. Наиболее важное значение для нас имеют работы [Кнабе] и [Пожидаева], к оценке которых мы обратимся несколько позже.

Не останавливаясь на подробной характеристике каждого из этих исследований, скажем, что наша работа лежит в несколько иной методологической плоскости, чем упомянутые труды. В перечисленных статьях авторы обращаются к анализу тех поэтических текстов, где античность становится непосредственным предметом изображения или где непосредственным поводом к появлению стихотворений является античное культурное наследие. Разумеется, это важный сигнал в тексте и он требует подробного рассмотрения. Однако не всегда такими текстами с явным указанием следует ограничиваться. В ряде случаев мотивы, увязанные в сознании автора с определенной темой, складываются в систему, работающую по принципу «присоединения смысла». В соответствии с задачами нашего исследования нас будет интересовать взаимодействие мотивов, связанных в сознании Тютчева с античной эпохой. В поэзии Тютчева «античная» семантика не обязательно предполагает присутствие в тексте зримой реальности, маркированной как античная во всеобщем узусном понимании. Здесь наблюдается сложное взаимодействие мотивов, складывающихся во фрагмент мотивной структуры тютчевского поэтического мира, в силу взаимосвязанности рождающий цепь античных коннотаций – компонентов, дополняющих прямое понятийное значение. Механизм их возникновения мы и попытаемся описать.

Нечто подобное можно наблюдать у типологически близкого Тютчеву Гёльдерлина: «В поэзии Гёльдерлина античность лишь в очень редких

случаях является непосредственной темой, предметом самого изображения. Как правило, Гёльдерлин пишет о своей современности, и античность появляется лишь по поводу нее и во внутренних своих связях с нею» [Берковский 2001: 253].

Центральным для темы античности у Тютчева следует считать явно «античное» стихотворение «Цицерон». (В данном случае мы, в основном, принимаем аргументы в обоснование текста стихотворения, предложенные А.А. Николаевым и цитируем по его изданию: [Тютчев 1987: 104–105]). «Римская тема» здесь заявлена уже в названии и акцентирована в первой строке стихотворения:

### *Цицерон*

Оратор *римский* говорил... <курсив наш – Б.О.>

Кроме того, в тексте имеется выявленная исследователями прямая цитата из Цицерона, актуализирующая дополнительные ассоциации с античной эпохой, её осмыслением и характеристикой:

«Я поздно встал – и на дороге

Застигнут ночью Рима был!»

Эти строки соответствуют следующему фрагменту сочинения Цицерона «Брут, или О знаменитых ораторах»: «Мне горько, что на дорогу жизни вышел я слишком поздно и что ночь республики наступила прежде, чем успел я завершить свой путь» [Цицерон 1972: 327] (*equidem etsi doleo me in vitam paulo serius tamquam in viam ingressum, priusquam confectum iter sit, in hanc rei publicae noctem incidisse*) [Cicero: 220].

Действительно, Тютчев был прекрасно знаком с дошедшими до нас текстами Цицерона. Например, даже при наших весьма скудных сведениях о библиотеке Ф.И. Тютчева, достоверно известно, по крайней мере, об одной книге этого античного автора, принадлежавшей поэту: *Cicero, Marc Tullius. M. Tullius Cicero's Sämmtliche Briefe übersetzt und erläutert von C.M. Wieland. Bd. I – V. Stuttgart. Bei U.F. Macklot. 1814*. На чистом листе,

предшествующем фронтиспису первого тома, – владельческая надпись чернилами рукой Тютчева: «Tutchef» [Белевцева: 641].

В связи с этим логичным представляется обнаружение именно в текстах Цицерона источника метафоры-характеристики античной эпохи «кровавый закат звезды римской славы» [Тютчев 1987: 105]. Упомянем, что эта сложная метафора до сих пор не была должным образом проанализирована с точки зрения текстуальных параллелей. Предпринятые нами разыскания дают возможность проследить вероятный источник этого образа.

В 53 г. до н.э. Цицерон был избран пожизненным членом коллегии авгуров – жрецов, занимавшихся толкованием воли богов на основе особого рода культовых действий (ауспиций). Это послужило римскому оратору материалом для создания трактата «О дивинации» (*De divinatione*), где он касается проблемы предсказаний и предзнаменований. В первой книге трактата Цицерон приводит написанные от имени Урании стихи о событиях, происходивших после его вступления в должность консула:

Сам же ты, вспомни, когда ты впервые был консулом избран  
И на Альбанской горе, проходя по холмам её снежным,  
<...> сам тогда наблюдал ты движенье  
Плавное звезд и опасное на небе соединенье  
Тех же планет с их мерцающим блеском, а также кометы  
Ярким блистаньем своим приводящие в трепет, и посчитал ты  
Все это знаменьем грозным, резню сулящим ночную.  
<...> К тому же с чего бы иначе тот факел  
Феба, прискорбный предвестник войны, жаром пылая,  
Прежде к зениту взлетел, а затем у небесного края  
Смерти своей домогался в ту ночь [Цицерон 1985: 198].  
(*Nam primum astrorum volucris te consule motus  
conkursusque gravis stellarum ardore micantis*

*tu quoque, cum tumulos Albano in monte nivalis  
lustrasti et laeto mactasti laete Latinas,  
vidisti et claro tremulos ardore cometas,  
multaque misceri nocturna strage putast*

<...>

*Quid vero Phoebi fax, tristis nuntia belli  
quae magnum ad columen flammato ardore volabat,  
praecipitis caeli partis obitusque petessens)* [Cicero 1917: 132]

Упомянутая здесь Альбанская гора служила одним из культовых центров Юпитера, и вновь избранные консулы совершали там жертвоприношения. В приведенных стихах Цицерон описывает, как во время ритуала увидел в небе много дурных знамений, грозящих «ночной резней», которая сопоставлена им с заговором Катилины – одним из эпизодов римской истории, – прямо предвещающим будущее крушение Республики и пришедшимся как раз на время консульства Цицерона. Особое внимание Цицерон уделяет небесному явлению, обозначенному им как «факел Феба», сперва взлетающий к зениту, а затем скрывающийся за горизонтом («небесным краем»). Смысл этого знамения определен самим автором как «предвестие войны», т.е. той самой гражданской войны, в которой и погибла «слава Рима».

Осмелимся утверждать, что этот отрывок является текстуальным источником «кровавого заката звезды римской славы», который созерцает Цицерон у Тютчева. Несовпадение заключается лишь в том, что в тютчевском тексте Цицерон видит падение звезды «с Капитолийской высоты». Мы предполагаем, что Альбанская гора была замещена в сознании Тютчева Капитолийским холмом, поскольку обе эти возвышенности играли роль культового центра, а Капитолий ещё и воплощал идею римской государственности, как она выражена, например, в словах Камилла у Тита Ливия: «Вот здесь Капитолий, где давным-давно, когда здесь была обнаружена человеческая голова, толкователи объявили, что в

этом месте будет глава мира, высшая точка империи» (Тит Ливий 5, 54, 7 *hic Capitolium est, ubi quondam capite humano inuento responsum est eo loco caput rerum summamque imperii fore*). Идея государственности важна и для того контекста, в котором обнаруживается первая цитата из Цицерона («Мне горько, что на дорогу жизни...»). Двумя абзацами выше Цицерон сравнивает себя с другим оратором, Квинтом Гортензием, говоря: «так вот, стало быть, его расцвет продолжался от консульства Красса и Сцеволы до консульства Павла и Марцелла; а я находился на том же поприще от диктаторства Суллы и почти до тех же самых консулов. Таким образом, голос Квинта Гортензия умолк вместе с его кончиной, мой же голос – с кончиною государства» [Цицерон 1972: 327]. То есть уже в тексте Цицерона прослеживается стратегия совмещения в одном образе судьбы римского государства и судьбы самого Цицерона. Эта же стратегия инспирировала появление в тексте знакового образа Капитолийского холма. Его внутрילитературные истоки тем правдоподобнее, если вспомнить, что *оратор* (акцентуированное первое слово стихотворения) Цицерон должен был бы ассоциироваться с Римским Форумом. Но Форум в Риме, хотя и был центром государственной и политической жизни, располагался в низине [Сергеенко: 10], а не на холме. Стоит сделать акцент, что именно Форум, а не Капитолий, вопреки [Николаев 1987: 380], был центром политической жизни Рима, в то время как Капитолийский холм скорее играл роль культового центра и мог быть сопоставлен с идеей римской государственности только в мифоритуальном плане. Ср.:

Crescam laude recens, dum Capitolium

Scandet cum tacita virgine pontifex

(Hor. Carm. III, 30)

‘Моя слава будет возрастать до тех пор, пока в Капитолий поднимается жрец с молчаливою девой’.

Капитолийский храм (*Aedes Iovis Optimi Maximi Capitolini*) «был центром религиозной системы государства в эпоху Республики и Империи и играл важную политическую роль. Здесь консулы совершали свои первые публичные



жертвоприношения, Сенат собирался на торжественную ассамблею, это место было пунктом назначения триумфальных процессий и хранилищем архивов торговых взаимоотношений с другими государствами. Для римлян это был символ независимости и власти Рима, её бессмертия» [Platner: 302]. Как мы видим, даже в этой характеристике говорится о ритуальных и символических политических событиях, а не о собственно политической жизни, которая протекала на Форуме.

Таким образом, помещая своего персонажа на «высоту», Тютчев подчеркивает особую значимость возвышенности, которая, как мы считаем, подразумевает Альбанскую гору из трактата Цицерона, переделанную в Капитолийский холм в соответствии с художественной задачей изображения римского оратора. При этом умозрительно предположение Н.В. Пожидаевой, которая считает, что «автор наделяет своего героя панорамным зрением, помещая его, как и подобает оратору, на самую главную возвышенность Рима – Капитолийский холм» [Пожидаева: 49]. Во-первых, потому что, как уже говорилось, оратору «подобает» скорее быть на Форуме, а во-вторых, Капитолийский холм не дает никакой «панорамности» взгляда – это самый маленький из римских холмов. Тютчев, бывавший в Риме и, скорее всего, там же и написавший «Цицерона», об этом прекрасно знал: «Неизвестный ранее факт пребывания Тютчева в Риме в начале июля 1829 г., приводит к выводу, что именно в эти дни, оказавшись среди руин древнего Рима, Тютчев обратился к мыслям о «кровавом закате» римской республики и тогда же облек их в поэтическую форму» [Динесман 1999: 286].

Подобного рода контаминации (Альбанская гора – Капитолийский холм), по всей видимости, не смущали Тютчева. Когда под впечатлением от лекций А.Мицкевича он пишет посвященное ему стихотворение, письмо с текстом запечатывается в конверт, на котором рукой Тютчева делается надпись: «A Monsieur Monsieur de Mickiewicz Professeur à la Sorbonne etc., etc. Paris» ‘Господину Мицкевичу, профессору Сорбонны и т.д., и т.д. Париж’

[Костенич: 174], хотя Мицкевич не преподавал в Сорбонне, а профессорствовал в Collège de France.

Отметим, что впервые мотив заката звезды для описания конца Рима встречается в раннем одическом стихотворении Тютчева «Урания», где разворачивается историческая панорама цивилизации:

Откройся предо мной, протекших лет вселенна!

Урания, вещай, где первый был твой храм...

(I, 22)

Повествование доводится до эпохи Древнего Рима:

Рим встал, – и Марсов гром и песни сладкогласны

Стократ на Тибровых раздалися холмах;

И лебедь Мантуи, взрыв Трои пепл злосчастный,

Вознесся и разлил свет вечный на морях!..

Но что сретает взор? – Куда, куда ты скрылась,

Небесная! – Бежит, как бледный в мгле призрак,

Денница света закатилась

Везде хаос и мрак!

(I, 22–23)

Здесь, ещё до «Цицерона» мы уже в довольно устойчивой форме можем наблюдать реализацию той же самой мотивной структуры: величие и конец Рима описываются через противопоставление возвышенности («высота» в «Цицероне» и «на Тибровых раздалися холмах» в «Урании») и заката светила («Закат звезды её кровавый» – «Денница света закатилась»). Но ещё более важным представляется то, что центральным действующим лицом в стихотворении выступает Урания, от лица которой ведется монолог о падении «факела Феба» в «О дивинации», таким образом Урания становится ещё одним связующим звеном между текстами Тютчева и трактатом Цицерона.

В «Урании» находит отражение и представление о «ночной резне» как продолжении «кровавого заката» светила:

Везде хаос и мрак!

«Нет! вечен свет наук; его не обнимает

Бунтующая мгла...

(I, 23)

Хаос и мрак смыкаются с образом *бунтующей* мглы, о которой говорит Урания в стихотворении Тютчева, а в целокупности этот комплекс дает отсылку к «ночной резне» Цицерона, заговору Катилины и другим эпизодам «гражданских бурь».

Таким образом, можно предположить, что описанный фрагмент мотивной структуры сложился в творческом сознании Тютчева под влиянием текста Цицерона ещё в 1820 году, позднее оказавшись актуальным в рамках новой выработанной Тютчевым стилистики и поэтики, что подтверждает его реализация в стихотворении «Цицерон».

Другим важным элементом рассматриваемого фрагмента мотивной структуры является мотив славы. Он обнаруживает в творчестве Тютчева регулярные связи с «римской темой», становясь одним из ключевых при её раскрытии. Кроме «Цицерона», образы славы и Рима сопровождают друг друга в стихотворении «Рим ночью» и затем снова актуализируются в политической статье «Папство и Римский вопрос»: «un titre de *gloire* que personne ne contestera a *Rome*» (III, 352) ‘слава, которой у *Рима* никто не оспорит’ (к сожалению, ключевое для нас слово «слава» опущено в переводе Б.Н. Тарасова). Т.е. Рим напрямую соотносится с мотивом славы в образном мире поэта. Хотя, по всей видимости, подобные отношения для русского поэтического инструментария не уникальны. В «Диане» А. Фета читаем:

Взирать на сонный Рим, на вечный славы град...

А вот схожий момент в стихотворении Е. Баратынского:

Небо Италии, небо Торквата,

Прах поэтический древнего Рима,

Родина неги, славой богата,

Будешь ли некогда мною ты зрима?

Рассматривая дальнейшее взаимодействие мотивов, отметим, что в художественном мире Тютчева *слава* входит в систему мотивов, связанных прежде всего, с образами ночных светил (курсив везде наш):

И полной *славой* тверди *звездной*

Ты отовсюду окружен.

«Лебедь» (I, 109);

Небесный свод, горящий *славой звездной*,

Таинственно глядит из глубины...

«Как океан объемлет шар земной...», (I, 110);

Какой хвалой благоговейной,

Каким сочувствием живым

Мы этот *славный* день почтим –

Народный праздник и семейный?

<...>

Мы скажем: будь нам путеводной,

Будь вдохновительной *звездой*

Свети в наш сумрак роковой,

Дух целомудренно-свободный...

«Великий день Карамзина...» (II, 166)

В последнем случае вопрос (*какой хвалой мы этот славный день почтим?*) и ответ (*будь звездой*) разделены 3 строфами риторики, что, однако, по нашему мнению, не мешает этим компонентам напрямую соотноситься в семантическом плане. Нетрудно заметить способность Тютчева продолжать мысль, синтаксическую конструкцию или заключать рифму, минуя довольно существенные для лирики текстовые пространства. Наиболее репрезентативно в этом отношении стихотворение «Бывают роковые дни...», где между рифмующимися строками стоят в одном

случае 4 (дни – дни), а в другом 7 (тяготееет – рассеет) стихов. В «Кончен пир, умолкли хоры...» мы обнаруживаем рифму «вины – половины» через 6 строк. Ещё один пример «далёкой» рифмы <выделено нами>:

Тогда лишь в полном торжестве  
В славянской мировой *громаде*  
Строй вожделенный водворится,  
Как с Русью Польша помирится, –  
А помирятся ж эти две  
Не в Петербурге, не в Москве,  
А в Киеве и в *Цареграде...* (I, 17)

Все это говорит об объемной «оперативной памяти» поэта, позволяющей обзирать текст целиком, заботясь о четкости его структуры.

Любопытное замечание на тему интересующего нас мотива мы находим у Б. Бухштаба: «Эта вот «ночь в звездах» – обычный романтический символ таинственного глубинного познания. Лебедь, видящий «всезрящий сон», окружен «полной славой тверди звездной», в то время как орел, символ жизненной энергии, в том же стихотворении («Лебедь») дан в дневном свете («В себя впивает солнца свет»). Кстати, выражение «звездная слава» мы встречаем у Тютчева ещё дважды и именно в стихотворениях с теми же намеками на «ночное», глубинное познание («Вперенные в подземный ужас очи Он отвращал от звездной славы ночи», «Небесный свод, горящий славой звездной, Таинственно глядит из глубины»). В «*Silentium!*» теме подспудной жизни и единственно подлинной ценности «таинственно-волшебных дум» приглушенно сопутствуют те же образы шумного дня и звездной ночи («Встают и заходят оне Безмолвно, как звезды в ночи» – «Их оглушит наружный шум, Дневные разгонят лучи»))» [Бухштаб: 35].

Мотиву звезд в лирике Тютчева посвящена специальная работа [Грачева], в которой также указывается, что «в тютчевской лирике мотив звезд часто сопровождается определениям: «таинственный»,

«таинственно». Правда, вызывает недоумение то, что в обоснование этого тезиса исследователь приводит стихотворения «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» и «Как океан объемлет шар земной...» (последнее названо «Сны»), сообщая, что их «разделяет шесть лет» и присваивая второму тексту совершенно произвольную датировку: «1841» [Грачева: 26]. Это дата абсурдна хотя бы потому что «Как океан объемлет шар земной...» впервые напечатано в альманахе «Галатея» в 1830 году (I, 361\_). «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» датируется 1830-ми годами (I, 453).

Тем не менее, справедливым нам кажется следующее замечание: «Напоминая человеку о бездне вечности, звездное небо пробуждает в нем и ощущение той исторической глубины веков, из которой вышло его поколение» [Грачева: 27]. Иллюстрацией этому служит посвященное Царскому Селу стихотворение «Осенней поздней порою...»:

И на порфирные ступени  
Екатерининских дворцов  
Ложатся сумрачные тени  
Октябрьских ранних вечеров –  
И сад темнеет, как дуброва,  
И при звездах из тьмы ночной,  
Как отблеск славного былого,  
Выходит купол золотой...

(II, 91)

В самом деле, здесь снова в тесном соприкосновении оказываются мотивы светил и славы, через которые реализует себя тема прошлого. Однако представление о «былом» концентрируется уже не вокруг образа Древнего Рима, а вокруг Екатерининской эпохи. Здесь, как нам кажется, было бы полезно обратиться к статье [Созина], в которой автор утверждает архетипичность в русской литературе (начиная с Пушкина) параллельного восприятия антично-римского мира и мира XVIII века: «Пушкин наметил

или разметил самую структуру сознания: произвел в ней определенную структуризацию смыслов, и с ней волей или неволей соотносим мы свое восприятие других произведений, актуализирующих пушкинские архетипические смыслы. <...> Движение исторического времени, по Пушкину, включает в себя повторение неких завершенных циклов, накладывающихся друг на друга: так виток – цикл XVIII века накладывается на цикл жизни античного Рима <...> автор вводит нас в состояние рекурсии <так в тексте – Б.О.>, сопоставляя закат блестящего Екатерининского века России с закатом Рима [Созина: 142]. Проводя далее сопоставление Пушкина и Тютчева Е.К. Созина отмечает, что оба поэта «движутся здесь в пределах общей структуры сознания» [там же: 144], из чего можно сделать вывод, что в силу архетипичности соотношения Древнего Рима и Екатерининского века в поэтическом сознании, возможно не только их сопоставление, но и прямая замена одного другим в образном ряду, как это произошло, предполагаем мы, в стихотворении «Осенней позднью порою...». Согласно с этим звучат слова Г.С. Кнабе, который говорит, что в Царском Селе «сама история и архитектура связывали русскую действительность с близким и родным поэту на протяжении стольких лет антично-европейским началом культуры» [Кнабе: 281].

Таким образом, мотивы звезд и славы, сочетаясь, оказываются фрагментом мотивной структуры Тютчева, служащей для реализации темы Древнего Рима или её инвариантов.

В тесной связи с мотивами звезд, славы и темой Рима в поэзии Тютчева оказывается мотив молчания. В стихотворении «Рим ночью» спящий Рим наполняет *безмолвной* славой *луна* – ещё одно ночное светило. Так, например, Беатриче в «Божественной комедии» называет Луну «первою звездой» (*la prima stella*). В тот момент, когда Данте и его проводница достигают сферы Луны, следуют строки:

И та, что прямо в мысль мою глядела, –

Сияя радостью и красотой:

«Прославь душой того, – проговорила, –

Кто дал нам слиться с первою звездой».

(Рай, II, 27–30 [Данте: 380])

*(cui non potea mia cura essere ascosa,*

*volta ver' me, sì lieta come bella,*

*«Drizza la mente in Dio grata», mi disse,*

*«che n'ha congiunti con la prima stella»).*

Во второй книге «Энеиды», к которой мы уже обращались в связи со стихотворением «За нашим веком мы идем...» есть характерный образ: A Tenedo tacitae per amica silentia lunae (II, 255) ‘к Тенедосу при безмолвии луны, своего друга’:

От Тенедоса в тиши, под защитой луны молчаливой [Вергилий: 148].

Римская тема, организующая всю эпопею Вергилия, могла закрепиться в сознании Тютчева за этим эпизодическим образом.

Категория безмолвия, молчания, обозначенная как центральная в названии стихотворения «Silentium!» (которое, как мы видели выше, Бухштаб справедливо вводит в контекст стихотворений с образами *звёзд*), занимала важное место и в искусстве авгуров. Цицерон пишет: «Должен быть обязательно опытным тот, кто понимает, что значит «тишина» <следует обратить внимание, что у Цицерона в этом месте употреблено именно слово «silentium» – Б.О.>. Ибо тишиной при ауспициях мы называем отсутствие всяких неблагоприятных примет. В этом разбирается только превосходный авгур» [Цицерон 1985: 269]. (*Peritum autem esse necesse est eum qui, silentium quid sit, intellegat; id enim silentium dicimus in auspiciis, quod omni vitio caret* [Cicero 1917: 120]). Возможно, именно в описанной у Цицерона практике авгуров следует искать истоки образной системы стихотворения, ведь именно на античный контекст указывает латинское заглавие (о других возможных источниках стихотворения в



античных риториках: [Ходанен 2004]). Не лишним будет упомянуть, что стихотворения «Silentium!» и «Цицерон» написаны в автографе на одном листке бумаги с разных его сторон, что тоже, без сомнения, доказывает если не их вхождение в единый микроцикл, то, по крайней мере, идейную близость, обусловленную близким временем создания. Так, В. Н. Топоров говорит в связи с тютчевской манерой «о повторении, обязанном своим происхождением «и н е р ц и о н н о с т и», когда в стихах, близких или даже смежных (насколько об этом можно судить по имеющимся данным) по времени написания, повторяются одни и те же элементы (напр., слова и т.п.) при наличии разных заданий в каждом из стихотворений» [Топоров 1990, 64]. Разумеется, этот хронологический фактор не столь значим в отношении Тютчева, единство лирики которого мы определили в первом параграфе нашего исследования. Например, Р.Г. Лейбов указывает, что «устойчивые переключки между разными текстами Тютчева могут мотивироваться не только их хронологической и/или тематической смежностью, но и определяться общим контекстом, часто не вычитываемым прямо из собственно литературного ряда» [Лейбов 2000: 58]. Но все же соседство «Silentium!» и «Цицерон» в автографе симптоматично.

Вполне правдоподобным в связи с «Silentium!» выглядит и интерес со стороны Тютчева к древним техникам предсказания, если учитывать его увлечение спиритизмом и столоверчением, зафиксированное в дневнике А.Ф. Тютчевой: «Отец провел у меня вчерашний день. Он с головой увлечен столами, не только вертящимися, но и пророчествующими» [Тютчева: 74]. Напомним, что в поэтическом наследии Тютчева есть также стихотворение «Спиритическое предсказание».

Но обращение к текстам римского оратора не ограничивается первой строфой стихотворения «Цицерон». Вся вторая строфа развертывается из положения, высказанного Цицероном в трактате «О природе богов», по проблематике близком к «De divinatione»: «А к благочестию присоединяется справедливость и другие добродетели, из которых

складывается *блаженная* жизнь, похожая на ту, которую ведут боги, и уступающая ей только в одном – ей не хватает *бессмертия* небожителей, что, впрочем, никакого отношения к *блаженной* жизни не имеет» <курсив наш – Б.О.> [Цицерон 1985: 152]. (*e qua oritur pietas, cui coniuncta iustitia est reliquaeque virtutes, e quibus vita beata existit par et similis deorum, nulla alia re nisi immortalitate, quae nihil ad bene vivendum pertinet, cedens caelestibus*). Но если в первой строфе Тютчев опирается на слова Цицерона, то во второй отталкивается от них и вступает в полемику с оратором, которая композиционно подготавливается сопоставительно-противительной конструкцией «Так!..., но...», следующей за прямой речью Цицерона. В то время как Цицерон говорит, что бессмертие «не имеет никакого отношения к счастью», Тютчев утверждает, что тот, кто оказался в этом мире в его роковые минуты, счастлив (или «блажен» в другом варианте), и одним из неперенных атрибутов этого блаженства выступает бессмертье («из чаши их бессмертье пил!»). То есть стихотворение и в самом деле «построено по принципу поэтического силлогизма, где высказыванию знаменитого оратора о конце Римской империи <так у автора! – Б.О.> противостоит философское рассуждение автора» [Пожидаева: 48]. Если исключить обескураживающее упоминание Империи, до конца которой после смерти Цицерона должно было пройти пять с лишним столетий, то в целом это замечание кажется справедливым, с тем добавлением, что полемическая реплика Тютчева вызвана сразу несколькими высказываниями римского оратора.

По словам А. Николаева, мотив второй строфы стихотворения заимствован из стихотворения Шиллера «Боги Греции» [Николаев 1987: 380]. Действительно, в этом произведении Шиллера звучат сходные образы:

Все сердца могли блаженно биться,

И блаженный был сродни богам.

<...>

Выспренней награды ждал воитель

На пройденном доблестно пути,  
Славных дел торжественный свершитель  
В круг бессмертных смело мог войти.

(Пер. М. Лозинского) [Шиллер: 157–158]

*(Glücklich sollten alle Herzen schlagen,  
Denn euch war der Glückliche verwandt.*

<...>

*Höh're Preise stärkten da den Ringer*

*Auf der Tugend arbeitvoller Bahn,*

*Großer Taten herrliche Vollbringer*

*Klimmten zu den Seligen hinan* [Schiller: 283])

Конечно, это не отменяет возможности одновременного сосуществования в стихотворении Тютчева нескольких текстуальных источников. По словам Р.Г. Лейбова, «Тютчевский “фрагмент”, обладая всеми признаками текстовой оформленности, в большей мере, чем произведения кого-либо из его современников, открыт для взаимодействия с разными рядами контекстов. Иными словами – у тютчевского (и не только у тютчевского) текста всегда *несколько поводов*» [Лейбов 2000: 114].

Отметим характерное для Тютчева смещение акцентов при заимствовании мотивов Шиллера. Во-первых, обращает на себя внимание, что в «Богам Греции» говорится о борце, достойном войти в круг богов: *Ringer* ‘тот, кто борется’; ‘и прекрасные вершители великих подвигов восходили на небеса <букв. «ввысь»> к блаженным (*Seligen*)’. «Борьба» допускает интерпретацию как «сражение», что эксплицитно и представлено в переводе Лозинского. Показателен параллелизм «бой – борьба» в стихотворении «Два голоса»:

Хоть бой и неравен, борьба безнадежна! (II, 25)

При этом «Цицерон» отсекает все возможные «воинственные» коннотации, впуская на пир всеблагих «человека вообще», «зрителя»

эпохи. Эта направленность вполне согласуется с замыслом стихотворения в том виде, как он был сформулирован А. Николаевым: «предчувствовавший, что скоро наступит полоса революций, Тютчев пишет своего «Цицерона» с тревогой за судьбы Европы. Такой же тревогой были исполнены написанные накануне гражданской войны письма Цицерона к его постоянному корреспонденту Аттику; главная мысль этих писем – во что бы то ни стало избежать кровопролития» [Николаев 1979: 125]. Во-вторых, весьма важным нам кажется, что, рисуя античную эпоху «вблизи», не отстранённо, через неё осмысляя современность, Тютчев переносит шиллеровские мотивы из греческого мира («Боги Греции» – *Die Götter Griechenlandes*) в римский и даже специально это подчеркивает: «оратор *римский* говорил» <курсив наш – Б.О.>. В-третьих, несмотря на заимствование указанных эпизодических мотивов Шиллера, Тютчев совершенно опускает главную антитезу «Богов Греции»: «античный мир» – «христианский мир» с декларативным предпочтением первого второму. У Тютчева принципиально отсутствует зримый водораздел между «той» эпохой и «этой».

Как и в случае с указанной вариативностью текстуальных источников второй строфы в целом, можно говорить и о множественности источников знаменитой формулы, открывающей вторую строфу стихотворения: «Блажен, кто посетил сей мир...». А. Николаев, проведя анализ употребления, настаивает, что в данном случае предпочтителен вариант «счастлив», а не «блажен»: «У Тютчева «блаженное не подвергалось обмирщению. Тютчев не мог бы написать, как Пушкин: «блажен, кто смолodu был молод...» <...> «блаженный Юг ... как бог разоблаченный» – вот характерные сочетания с высоким церковнославянским «блаженный» у Тютчева» [Николаев 1979: 122]. Но эти аргументы Николаева не представляются убедительными, потому как ни «обмирщения», ни снижения стиля или прозаизации в стихотворении

«Цицерон» не наблюдается, а характеристика «блажен» присваивается человеку, подобному богам (ср. выше в цитируемом стихотворении Шиллера: «И блаженный был сродни богам»). В связи с этим возможно вспомнить о прозвучавшем на Международной конференции «Третьи чтения памяти Е.Г. Эткинда» и пока не опубликованном докладе Г. Левинтона, посвященном истории формулы «Блажен, кто посетил сей мир», где вскрыто, что подобная конструкция традиционно использовалась в русской литературе для передачи одного из фрагментов Сапфо: Φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοῖσιν. Перевод Г.Р. Державина: «Блажен подобится богам» (1794); Жуковский: «Блажен, кто близ тебя одним тобой пылает». Та же картина предстает и в переводе II эпода Горация. Один из многочисленных примеров употребления этой конструкции мы встречаем у Державина: «Блажен тот, кто сует не знает» (1798). Таким образом, можно предположить, что конструкция «Блажен, кто...» появилась в структуре стихотворения «Цицерон» как элемент кодирующий античные коннотации. Левинтон называет их «Олимпийским контекстом».

В качестве возможного источника формулы «блажен/счастлив, кто...» можно также указать цитату из А. фон Галлера в стихотворении Гёте «Наоборот (Физику)» (*Allerdings. Dem Physiker*, 1821 г.), в котором в центре внимания особенно важная для Тютчева тема природы:

«Тайник природы навсегда

(Ах ты, филистер нудный!)

Для бренного ума закрыт»

<...>

«Блажен, кто явственно узрел

Хотя бы скорлупу природы» <курсив наш – Б.О.>.

(«*Ins Innre der Natur*» –

*O du Philister!* –

«*Dringt kein erschaffner Geist*»

<...>

«*Glückselig, wem sie nur  
Die äußre Schale weist!*»)

Итак, название «Цицерон» указывает не только на героя стихотворения, но и на основной текстуальный источник, следуя которому в одних случаях, Тютчев оставляет за собой право полемизировать в других. Слова Цицерона, отзывающиеся и в других произведениях Тютчева, служат для поэта отправной точкой при развертывании собственной образной системы, отличающейся стройностью взаимосвязи мотивов. Среди них мотив *славы* является узловым в описанном фрагменте поэтической картины мира, объединяющим вокруг себя мотивы звезд (светил), молчания, блаженства/счастья (*Seligen/Glücklich* у Шиллера) и бессмертия. Появляясь в тексте в качестве реализации античной темы, один мотив из этого ряда неизбежно притягивает другой член ряда, а все вместе они, по всей видимости, совокупно реализуют грани тютчевского представления о древнеримской эпохе.

Описанное взаимодействие мотивов вновь проявится в ещё одном тютчевском стихотворении, причастном, по словам Ю.М. Лотмана, «специфически античному взгляду» [Лотман 1996: 177], «Два голоса» <курсив наш – Б.О.>:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,  
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!  
Над вами *светила молчат* в вышине,  
Под вами могилы – *молчат* и оне.

Пусть в горнем Олимпе *блаженствуют* боги:  
*Бессмертье* их чуждо труда и тревоги...

Как можно увидеть, на первый план здесь выступают отсылающие к античности реалии (образ богов-олимпийцев, пирующих на священной горе). Как подчеркивает А.И. Неусыхин, гимн Тютчева «насыщен» античными образами [Неусыхин: 543]. Вновь появляются мотивы блаженства (ср.:

«блаженствуют боги» ~ «блажен, кто посетил сей мир...»), светил и молчания. Отсутствует только лексически выраженный мотив славы. Как и в «Цицероне», все представление о *блаженстве* бытия олимпийцев сконцентрировано в слове *бессмертье*, противопоставленном мытарствам смертных сердец:

Он их высоких зрелищ зритель,  
Он в их совет допущен был –  
И заживо, как небожитель,  
Из чаши их бессмертье пил!

В существующих комментариях отсутствует указание на то, что, говоря о *бессмертии* в последнем стихе «Цицерона», автор имеет в виду не только абстрактную метафорическую субстанцию, но также и вполне конкретный мифопоэтический объект – нектар. Именно нектар как напиток богов был ещё в раннем эпосе противопоставлен *амброзии* как пище [Liddel, Scott: 1166], и именно его «на пире богов пил из чаши» герой тютчевского текста. Необходимо заострить внимание на том, что внутренняя форма греческого слова как раз *véktaq* ‘избавляющий от смерти’ восходит к древнейшим мифологическим представлениям, реконструируемым на основе языковых данных: «Никакие человеческие средства не способны предотвратить ‘смерть’ \*Hnek<sup>[h]</sup>-. Только особый напиток, именуемый \*Hnek<sup>[h]</sup>-t<sup>[h]</sup>ḡH- ‘одолевающий смерть’, которым владеют боги, может избавить того, кто его пьет, от ‘смерти’» [Гамкрелидзе, Иванов: 822]. Тут как нельзя более к месту будут слова Н.Я. Берковского о том, что «страсть к словесному образу, построенному на этимологии действительной или предполагаемой и воображаемой, мы знаем хорошо по Тютчеву» [Берковский 2001: 31]. Пумпянский указывает, что Тютчев *намеренно* переводит как «Белая Гора» географическое название Монблан (Montblanc) [Пумпянский: 13] Этот же прием подмечает у Тютчева и Р.О. Якобсон, говоря, что у Хлебникова «в неологизме «немь» слиты воедино намеки на

«немоту» и на «немцев»; ср. также строку Тютчева «Тех обезьязычил немец» [Якобсон: 31].

Таким образом, вскрывается клише поэтического описания высшего состояния духа как пребывания на пиру у богов и поедания их пищи. Это *κοινὸς τόπος* восходит к античной литературе. Мы можем встретить его у древнегреческого поэта и ученого Клавдия Птолемея:

Знаю, что век мой недолог, и все же – когда я  
Сложный исследую ход круговращения звезд,  
Мнится, земли не касаюсь ногами, но гостем у Зевса  
В небе амвросией я, пищей бессмертных, кормлюсь.  
(Цит. по [Аверинцев: 60])

В качестве примера из русской поэзии можно назвать «Оду, в которой Ея Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе Августа 27 дня 1750 года» М.В. Ломоносова:

Какую радость ощущаю?  
Куда я ныне восхищен?  
Небесну пищу я вкушаю,  
На верьх Олимпа вознесен! [Ломоносов: 126]

Эти примеры окончательно убеждают в неслучайности обнаруженного явления и подчеркивают принадлежность тютчевского образа к «античному» ряду. Этот образ венчает стихотворение, представая взгляду читателя обновленным риторическим клише. Его обновление проявляется в том, что там, где предшественники напрямую говорят об «амброзии» или «небесной пище», Тютчев создает метафору, проистекающую из внутренней формы самого слова, но все же апелляция Тютчева к мотиву из инструментария риторической традиции несомненна.

В этом смысле интересно место мотива *бессмертия* в образном строе стихотворения «*Vous, dont on voit briller, dans les nuits azurées...*» (II, 23). Античные коннотации не проступают столь явно:



L'homme, race éphémère et qui vit sous la nue,  
Qu'un seul et metne instant voit naître et défleurir,  
Passe, les yeux au ciel. – Il passe et vous salue!  
C'est immortel salut de ceux, qui vont mourir.

А люди призрачны... Топча земную твердь,  
В один и тот же миг живя и умирая,  
На вас глядят они, идущие на смерть,  
Бессмертный свой привет вам, звезды, посылая.  
(Пер. М. Кудинова)

По нашему мнению, последние две строки заключают в себе отсылку к известному кличу гладиаторов: *Morituri te salutant* ('идущие на смерть приветствуют тебя'), которая снова имплицитно взаимодействует с античным культурным пластом. В этом же стихотворении снова появляются и небесные светила в непосредственном текстуальном соприкосновении с образом славы: *Etoiles, gloire à vous!* 'Звезды, слава вам!'

Таким образом, становится ясно, что мотив «бессмертия» в тексте связан с другими античными мотивами и реализует античные коннотации даже в тех случаях, где они не эксплицированы образами, в общепринятом узусном смысле ассоциирующимися с античностью.

Подступом к реализации этой стройной мотивной структуры, реализующей античные коннотации является уже упоминавшееся ранее четверостишие «Пускай от зависти сердца зоилов ноют...», находящееся, как давно установлено, в отношении зависимости к стихотворению И. Дмитриева «Надпись к портрету М.М. Хераскова»:

Пускай от зависти сердца в зоилах ноют;  
Хераскову они вреда не нанесут:  
Владимир, Иоанн щитом его покроют  
И в храм бессмертья проведут  
(I, 281)

Тютчев заменяет христианских Владимира и Иоанна (упомянутых у Дмитриева) на греческих пиерид, выдерживая тем самым античный образный колорит, который обозначен в имени легендарного завистника Гомера Зоила, и подкреплён образом «храма бессмертья» в финальном стихе. Не лишним будет и упомянуть, что сердца зоилов завидуют как раз славе Вольтера.

Таким образом, мотивная структура регулярно кодирует присоединение смысла в рамках реализации античной темы, вокруг которой строится своеобразный «античный контекст». Под контекстом в данном случае мы понимаем соотнесенность ряда стихотворений, создающую характерный для Тютчева эффект художественной целостности, сверхтекстового лирического единства. Более привычен здесь был бы термин «цикл», но его применение не представляется корректным, так как отсутствует важнейшая черта лирического цикла: явное авторское задание по объединению нескольких стихотворений в одно целое.

В литературе уже была попытка описать функционирование римской темы в творчестве Тютчева [Кнабе]. ещё А.И. Неусыхин обратил внимание, что Тютчев пишет свои последние «античные» стихотворения в 1850 г. («Два голоса», «Кончен пир, умолкли хоры...»), и вскоре «античные темы почти исчезли в творчестве Тютчева» [Неусыхин: 546]. Г.С. Кнабе совершенно справедливо связывает это исчезновение с переворотом в русской культуре, произошедшем во второй четверти XIX века (от восстания декабристов до завершения Крымской войны): «Едва ли не самым ярким признаком совершавшегося переворота было исчезновение античного — и прежде всего антично-римского — компонента культуры, который в течение полутора веков в России и более трех веков на Западе играл роль её арсенала и почвы» [Кнабе: 252]. В то же время, обратившись к собственно тютчевскому творчеству, Г.С.

Кнабе подменяет разговор о римской теме у Тютчева анализом противопоставления тем «Севера» и «Юга» [Там же: 268], безусловно отождествляя с последней тему Рима. Однако сам поэтический материал противоречит подобной логике. Кнабе пишет: «Юг Тютчева географически конкретен» и приводит в пример строки: «и я заслушивался пеня Великих средиземных волн», «Дышит в зеркале Лемана ... Чудный вид и чудный край», «Светились Альпы, озеро дышало», «О, этот Юг, о, эта Ницца!...» [Там же: 269–270]. Внимательный взгляд обнаруживает, что ни в одной из этих цитат нет собственно указания на Рим. То есть, по меньшей мере, в модели Г.С. Кнабе нужно сделать важное уточнение: речь может идти о том, что в лирике Тютчева корреспондируют темы *Юга* и *Италии*, но не обязательно *Юга* и *Рима* и уж тем более не *Юга* и *античности*.

Более того, как мы уже могли заметить, у Тютчева описанный фрагмент мотивной структуры кодирует не только римскую тему, но «античную вообще». Правда, в несколько преобразованном виде. Так в «античном» стихотворении «Два голоса» отсутствуют какие-либо намеки на Древний Рим, наоборот, все указывает на то, что весь комплекс ассоциаций отсылает именно к древнегреческой эпохе. Во-первых, А. Блок по поводу этого стихотворения пишет в своем дневнике: «Эллинское, дохристианово чувство Рока, трагическое» (Цит. по [Тютчев 1966: 393]). Во-вторых, А.И. Неусыхин сопоставляет образную структуру этого стихотворения с романом Гёльдерлина «Гиперион», который Тютчев мог читать в Мюнхене в 1820-е годы (переиздание романа тоже выходит в 1822 г., когда Тютчев приезжает в Баварию). Излишне напоминать, что для Гёльдерлина интерес к античной эпохе сосредотачивался, в основном, на Греции, поэтому и в «Гиперионе» он говорит о своих современниках-греках в связи с их великим античным прошлым: «Гиперион – современный эллин. Прошлое Эллады, её великие традиции, современный упадок её – условия, в которых растет Гиперион. <...> Гиперион и его

друзья хотят восстановить Элладу вещественно, реально. Гельдерлин с единомышленниками предан Элладе в символическом её значении. Для них сокрытая Эллада – это Европа со всеми тайными возможностями своего будущего» [Берковский 2001: 260–261].

Модификация мотивной структуры при изображении эллинской античности заключается в том, что из ряда кодирующих мотивов исчезает «слава». Этот центральный, как мы уже говорили, мотив для римской темы обнаруживает себя в таких «римских» стихотворениях, как «Цицерон», «*Vous, dont on voit briller, dans les nuits azurées...*», «Осенней поздней порою...», «Рим ночью», но отсутствует в «Два голоса».

С «Рим ночью» в автографе соседствует ещё одно стихотворение «античного контекста»: «Кончен пир, умолкли хоры...», состоящее из двух строф. Специальную статью посвятил этому произведению Ю.Н. Чумаков, установивший, что Тютчев представляет «в каждой строфе, на её концентрированном лирическом пространстве, художественные модели двух миров, двух культур – Античности и Христианства» [Чумаков 1998: 147], и с этим обоснованным выводом исследователя мы склонны согласиться. Вызывает возражение только осторожное предположение, что речь в стихотворении идет о римском городе [Там же: 129]. Прямых указаний на принадлежность той или иной культуре в тютчевском тексте нет. В плане означаемого сам топос пира не предполагает такой дифференциации, потому как римские пиры проходили по образцу греческих. И все же в плане означающего есть существенное, на наш взгляд, косвенное свидетельство, что речь идет именно о греческом мире: поставленные в рифменную (ударную) позицию слова «хоры» и «амфоры», имеющие отчетливо греческий колорит.

Надо признать, что, несмотря на отчетливый античный антураж, выделенная мотивная структура в стихотворении отражена слабо. Собственно, относительная уникальность «Кончен пир, умолкли хоры...» уже была отмечена исследователями. Так, Ю.Н. Чумаков пишет, что

прямых аналогов у стихотворения нет, «но существуют важные переключки и важные повторы мотивов» [Чумаков 1998: 127]. К таковым мы склонны отнести строки

Кончив пир, мы поздно встали –

<...>

Ночь достигла половины...

Здесь хорошо заметна параллель со строками из «Цицерона»: «Я поздно встал и на дороге // Застигнут ночью Рима был». То есть Тютчев вводит стихотворение «Кончен пир, умолкли хоры...» в античный контекст другими средствами (автоаллюзия), нежели привычная нам мотивная структура, от которой, по сути, сохранен только мотив звёзд. Ю.Н. Чумаков отмечает, что мотивы анализируемого стихотворения «по смысловому наполнению несколько отличаются от мотивов «Цицерона» [Чумаков 1998: 157], что заставляет нас видеть в этих двух произведениях и несколько различные концепции осмысления истории. Так, отсутствие мотива славы кажется весьма симптоматичным и возвращает к выводу о непосредственной связанности в сознании Тютчева мотива славы с концептом Древнего Рима, точнее, той его части, которая соотносится с идеей государственности и власти, органически входящей, как было показано выше, в структуру этого концепта. По всей видимости, следует констатировать отсутствие такой связи между *славой* и Древней Грецией.

Само по себе концептуальное противопоставление античной (прежде всего, греческой) и христианской эпох, разумеется, не ново. Один из ближайших Тютчеву оформителей этой поэтической традиции – Шиллер с его уже цитировавшимся стихотворением «Боги Греции»: «Шиллер противопоставляет эллинскому миру светлых и смеющихся богов мрачную, на его взгляд, реальность современного христианского мира» [Михайлов 2000: 428]. Однако, как мы уже отметили, при заимствовании мотивов этого стихотворения для изображения *римских* реалий, Тютчев противопоставление эпох снимает. Полемику со

стихотворением Шиллера развертывает в пятом «Гимне к Ночи» Новалис. У него времена греческих богов далеко не были «золотым веком» человечества. Счастливая эпоха наступает только с пришествием в мир Христа: «Свет более не был знаменьем небесным, лишь в прошлом обитель богов, облекшихся теперь покровом Ночи. <...> В своем цветении преизобильном чающая мудрость Востока первой распознала пришествие нового века – к смиренной царской колыбели указала путь звезда» [Новалис: 151] (*Nicht mehr war das Licht der Götter Aufenthalt und himmlisches Zeichen – den Schleier der Nacht warfen sie über sich <...> Des Morgenlands ahndende, blütenreiche Weisheit erkannte zuerst der neuen Zeit Beginn. – Zu des Königs demütiger Wiege wies ihr ein Stern den Weg*). При этом Новалис обращает внимание на «странное совпадение» возникновения христианства и римского могущества [Габитова: 240], то есть дохристианская эпоха отнесена как раз ко временам Эллады. Тютчев не встает ни на одну сторону в этом споре: «В едином лирическом переживании, обнимающем все стихотворение, ни Христианскому, ни Античному миру не отдается предпочтения» [Чумаков 1998: 163], но образ римского политического могущества в художественном сознании Тютчева, видимо, становится синонимом устойчивой государственной власти вообще.

В том же пятом тексте из «Гимнов к ночи» есть отрывок, дающий иное измерение и другому эллинскому стихотворению Тютчева: «Два голоса». Рисуя новую эпоху, наступившую после воцарения христианства, Новалис пишет:

На свадьбе смерть – жених;  
Невестам всем светлее;  
Достаточно елея  
В светильниках у них.  
Едва под небесами  
Пробьет желанный час,

Людскими голосами  
Окликнут звезды нас.  
[Новалис: 152]  
*(Zur Hochzeit ruft der Tod –  
Die Lampen brennen helle –  
Die Jungfraun sind zur Stelle –  
Um Öl ist keine Not –  
Erklänge doch die Ferne  
Von deinem Zuge schon,  
Und ruften uns die Sterne  
Mit Menschenzungen und Ton)*

Более точный перевод интересующих нас мест гласит: 'к свадьбе зовет смерть <...> и позвали нас звезды на языке человека'. Явная антитеза этим строкам дана в образах: «Над вами светила молчат в вышине, // Под вами могилы – молчат и оне. <...> Над вами безмолвные звездные круги, // Под вами немые, глухие гроба» (II, 25). Звезды и смерть у Новалиса, молчавшие до дня воскресения, обращаются к человеку и даже зовут (*rufen*) его, а картина, созданная Тютчевым как раз воплощает «дохристову» (по слову А.Блока) эпоху с молчащими светилами и смертью (гроба и могилы метонимически её заменяют).

Таким образом, мы обнаруживаем, что в стихотворениях, представляющих образ античной Греции, хорошо ощутим водораздел, барьер, отделяющий античность от современности. Такая грань отсутствует для «римских» текстов, в которых «поэт соединяет Рим, современный ему, поражающий своей мощью и красотой, и Рим Древний, напоминание о котором вызывает столько эмоций» [Пожидаева: 51]. Мы склонны связывать такую двойственность представления античности в сознании Тютчева с двойственностью идейной ситуации в Германии, на которой мы останавливались в начале параграфа. А.В. Михайлов приводит строки стихотворения «Рим ночью», указывая, как они «замечательно

передают полную поэзии зоркость исторического взгляда» [Михайлов 1997: 568], свойственного Гёте. В то же время в Германии и вообще в Европе идет интенсивный процесс отказа от риторического отношения к античной эпохе, реализующий себя в «эллинских» (отметим: написанных гораздо позже) стихотворениях Тютчева, которые значительно слабее, чем «римские» стихотворения реализуют мотивную структуру, кодирующую античные смыслы. А.В. Михайлов связывает процесс отчуждения античной культуры с сознательным и последовательным ознакомлением с ней: «изучение, обновление, оживление античности, увлечение всем античным, <...> «проникновенно», как сказал бы Гегель, переживается то античное, чему – о чем не подозревали ни Гете, ни Гегель – ещё предстояло в известном смысле умереть именно от особой опеки, заботы и любви. Люди начинают видеть глазами так, как если бы проснулся независимый от слова и его регулирующего смысла взгляд <...> именно в непонимании кроется и сама подлинность понимания – то, что не могло быть иным, а что должно было быть таким, единственно так возможным, и то, что оно всколыхивало исконные начала, подходившие такими путями к своему концу, исчерпанию» [Михайлов 1997: 527].

Осознанное (и потому отстраненное) отношение Тютчева к древнегреческой культуре, в самом деле, находит биографические основания. В течение периода, проведенного Тютчевым в Мюнхене, он был довольно коротко знаком с ректором Мюнхенского университета, известным филологом Фридрихом Тиршем. Ф. Тирш целиком посвятил себя изучению языка и культуры Древней Греции. Он принимал близко к сердцу и судьбы современных греков, горячо сочувствуя греческому освободительному движению, входил в Баварский греческий комитет [Динесман 1999а: 136]. Нет сомнений, что в своих беседах Тирш и Тютчев не раз обращались к теме культурного наследия Греции. Возможно, разговор заходил и о каких-то специальных вопросах. В друзьях Тютчева был и другой историк Греции – Я.Ф. Фальмерайер [Казанович]. Что примечательно, С.Н.



Палаузов вспоминает в своем письме М. Погодину о том, что Тютчев предложил ему перевести XIV главу книги Фальмерайера «*Fragmente aus dem Orient*», именно в 1850 году – в том же году, когда написаны и «Два голоса», и «Кончен пир, умолкли хоры» [Палаузов]. Тогда же этот перевод выходит в журнале «Москвитянин» (1850, кн. XX и XXII). Из этого можно сделать вывод, что и для самого Тютчева в этот период тема Греции и её истории была особенно актуальна.

Это, конечно, не отменяет и значимости происходящих внутри русской культуры процессов, на которые указал Г.С. Кнабе. Обе тенденции совместно приводят, в конечном счете, к выводу античной тематики из сферы актуальной для Тютчева образности.

Итак, внимательное изучение литературной ситуации в Германии на момент приезда туда Тютчева рисует двойственность общей картины отношения к античности, продиктованной ещё не полностью произошедшей сменой риторически обусловленного просветительского восприятия непосредственным романтическим.

Написанные в Германии «античные» стихотворения Тютчева («За нашим веком мы идем...», «Цицерон») демонстрируют нам изображение античности, в основном, на римском материале, а стратегия этого изображения согласуется с установками риторической культуры, предполагающей неотстраненное восприятие древности как составляющей органическое единство с современностью.

Тогда же происходит оформление мотивной структуры, с помощью которой решается античная тема в творчестве Тютчева. Составляющими этой структуры выступают мотивы славы, звезд (светил), бессмертия и в отдельных случаях молчания. При этом мотив славы у Тютчева для темы Рима наиболее важен. В формировании этой части мотивной структуры, по всей видимости, не последнюю роль сыграли труды Цицерона.

«Античные» стихотворения, в которых фрагмент мотивной структуры Тютчева, являющийся художественной проекцией его концептуализации

представления об античности, могут быть объединены в «античный контекст» – соотнесенность ряда стихотворений, создающую характерный для Тютчева эффект художественной целостности, сложившейся вокруг античной темы.

В истории разработки темы античности у Тютчева одной из ключевых дат является 1850 год, когда поэт пишет сразу несколько античных стихотворений («Vous, dont on voit briller, dans les nuits azurées...», «Рим ночью», «Два голоса», «Кончен пир, умолкли хоры...»), а после этого практически не возвращается к античным образам. Этот этап характеризуется отказом от риторического взгляда, отчужденностью обрисовки античности в образе Древней Греции и колебанием мотивной структуры, проявляющей себя спорадически (в особенности в стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...»). В то же время при изображении Древнего Рима поэт продолжает использовать привычные ему формулы мотивной структуры и следовать за установившейся традицией.

Вероятно, в оппозиции Древний Рим – Древняя Греция нашла выражение двойственность отношения к античности, в атмосфере которой и происходило становление стиля Тютчева.

### **1.3. Перевод «Торжества победителей» Тютчева и Жуковского в контексте рецепции античного наследия.**

К вопросу о рецепции античного наследия Тютчевым тесно примыкает вопрос о месте в его творчестве перевода стихотворения Шиллера «Das Siegesfest» ('Победное празднество', у Тютчева – «Поминки»). Уникальность этого места и важность самого текста для разбираемой проблемы вытекает из двух положений.

1. Во второй половине творческого пути («3-й период» по Ю.М. Лотману [Лотман 1999: 272]) Тютчев гораздо реже обращается к переводам, чем на первых этапах. Общий объем переводческого наследия Тютчева – 45 произведений (примерно девятая часть всего корпуса поэтических текстов). Из них абсолютное большинство – тридцать пять – приходится на 1820-1830-е годы (еще один перевод осуществлен Тютчевым в 1818 году). И только девять уместаются в хронологический промежуток 1850–1870-е (в 1840-х Тютчев не переводит и вообще почти не пишет стихов). И это при ощутимо лучшей сохранности документов и текстов в 1850–1860-х гг. Известно, что в 1830-х Тютчев перевел всю вторую часть «Фауста», которую, по собственному признанию, сжёг. Таким образом «удельный вес», значимость для Тютчева каждого перевода в 1850-е гг. (из общего числа шести) существенно возрастает и заставляет каждый раз отдельно рассматривать вопрос о мотивах поэта, принявшего решение воспроизвести тот или иной текст на русском языке. Одним из этих шести переводов, созданных Тютчевым после длительного периода творческого «затишья» в 1840-х годах, – перевод «Das Siegesfest». Сразу следует обратить внимание на то, что всего Тютчев переводит пять стихотворений Шиллера и из них три (ровно половина переведенного в это время и большая часть переводов из Шиллера вообще) именно в 1850-е годы: «Поминки», «С временщиком фортуна в ссоре...», «С озера веет

прохлада и нега...». Нужно учесть при этом, что определенное влияние Шиллера Тютчев испытывал на протяжении всей жизни: кроме упомянутого в предыдущем параграфе «Боги Греции» можно отметить переключки стихотворения «Фонтан» (первая половина 1830-х) с прозаическим отрывком Шиллера «Der Geisterseher» и вариацию на тему «Columbus» в «Колумбе» (1844). Так что несмотря на то, что Шиллер воспринимался, в основном, как «поэт юношества», Тютчев определенно находился под впечатлением от него и в зрелые годы. «Едва ли не все русские поэты, прозаики и критики разных направлений, родившиеся в десятых годах XIX века, пережили в юности свой «шиллеровский период» (как определил это состояние А. Герцен в первой части «Былого и дум»). Это относится, помимо Герцена, к Н.П. Огареву и И.С. Тургеневу, к Ф.И. Тютчеву...» [Данилевский 2005: 9–10]. Здесь необходимо сделать оговорку, что во-первых Тютчев родился не в десятых годах XIX века, а в 1803 г., и во-вторых, его «юношеский» «шиллеровский период» длился с 1822 (перевод «Гектор и Андромаха») по 1857 (перевод «С временщиком фортуна в ссоре»).

Напротив, к другим частопереводимым Тютчевым авторам поэт обращается именно в 1820–1830-е гг. Из десяти переводов и переложений Гейне только один текст создан в 1868–1869 году: «Мотив Гейне», вариация на тему «Путевых картин». Из пятнадцати переводов Гёте лишь два сделаны после 1830-х годов: «Ты знаешь край, где мирт и лавр растёт...» (не позднее 1851 г.) и «Радость и горе в живом упоенье...» (февраль 1870 г.). Это ещё более подчеркивает значимость обращения Тютчева-переводчика к Шиллеру в начале 1850-х годов.

2. Датировка «Поминок», так же, как и датировка «Кончен пир, умолкли хоры», «Два голоса» и «Рим ночью», условна, но все четыре даты указывают на самый конец 1840-х – начало 1850-х гг., что возвращает нас уже сделанному выводу об особой значимости этого периода в истории рецепции античности у Тютчева.

«Поминки» не могли быть написаны позднее февраля 1851 года, т.к. 24 февраля 1851 года датировано цензурное разрешение на выпуск литературного сборника «Раут», где состоялась первая публикация перевода [Летопись II: 119]. Это все же не мешает отнести создание текста и к несколько более раннему времени: к 1850 или даже 1849 году. Обычно текстологи максимально приближают дату создания текста к моменту публикации, основываясь на предваряющих печатный вариант стихотворения словах Н.В. Сушкова о том, что это «новый перевод» песни Шиллера. Однако как нам представляется, слово «новый» в данном контексте следует понимать не только и даже не столько в смысле абсолютной хронологии (то есть ‘недавний’, ‘созданный в последнее время’), сколько в относительном плане времени. Имеется в виду, что перевод Тютчева более новый по сравнению с аналогичной работой В.А. Жуковского, уже переводившего «Das Siegesfest» за двадцать лет до этого: «Торжество победителей» (1829). Этот перевод, бесспорно, был и остается самым знаменитым в России переводом «Das Siegesfest».

Беглый лингвистический анализ показывает, что перевод Жуковского [Жуковский: 157–161] гораздо архаичнее по языку, чем тютчевский. Во-первых, в переводе 1828 года гораздо больше причастий (28 против 12 у Тютчева – почти в два раза). Причастия были свойственны церковнославянскому языку и практически отсутствовали в русском разговорном, вследствие чего позже даже была дискуссия об их включении в национальный литературный язык [Живов: 438]. Во-вторых, в «Торжестве победителей» обнаруживается передача греческого имени «Посидон» в соответствии с рейхлиновым чтением греческого текста – при эразмовом «Посейдон» у Тютчева. В русской культуре рейхлинова традиция ощутимо архаична (напр., *Омир, вивлиофика*). В-третьих, текст Жуковского изобилует усечёнными прилагательными и причастиями: Будем *вечны* именами, Слава дней твоих *нетленна*, И победой *насыщенны* и т.д. Два других перевода (А. Мансурова в 1823 г. и М. Писарева в 1828)

сделаны ещё раньше перевода Жуковского и носят ещё больше черт архаизации.

Таким образом, к 1851 году перевод Жуковского уже не отвечал современному состоянию литературного языка и, вполне естественно, воспринимался как архаичный, а тютчевский текст по сравнению с ним был «новым» независимо от времени, прошедшего от момента написания до публикации.

Итак, «Das Siegesfest» переводится Тютчевым в конце 1840-х–1850-м году, по всей видимости, одновременно с созданием стихотворений «Кончен пир, умолкли хоры...», «Два голоса» и «Рим ночью», то есть в момент, насколько можно судить, особой актуализации «античной» темы в сознании Тютчева.

Это последнее положение крайне важно, поскольку стихотворение Шиллера само строится на античных образах. Однако вызывает недоумение повторяемый из издания в издание комментарий к этому переводу: «Хоровая песнь Шиллера «Das Siegesfest» написана на сюжет «Илиады» Гомера» [Пигарёв 1966: 281]. «Хоровая песнь Шиллера была написана на сюжет «Илиады» и связана с темой возвращения воинов греческого племени ахейян на родину после длившейся около десяти лет и завершившейся для них победой осады Трои» (II, 367–368) и т.д. Эти комментарии не соответствуют действительности. Как видно уже из самого названия, в стихотворении речь идет о победе ахейцев и их праздновании взятия Трои. Но ничего подобного в «Илиаде» нет. Поэма Гомера организована вокруг темы гнева Ахилла, заявленной уже в первом слове эпического текста:  $\mu\eta\nu\nu\nu \acute{\alpha}\epsilon\iota\delta\epsilon \theta\epsilon\acute{\alpha} \Pi\eta\lambda\eta\iota\acute{\alpha}\delta\epsilon\omega \text{ Ἀχιλλῆος}$ , где  $\mu\eta\nu\nu\nu$  ‘гнев’ – главная тема «Илиады». Когда гнев овладевает Ахиллом, начинается сюжет поэмы, а когда утихает, заканчивается и «Илиада». Такое жесткое ограничение повествования одной темой организует текст, структурирует его, делает произведением литературы, непохожим на преимущественно аморфные фольклорные эпические сказания, ставящие

целью рассказать обо всех событиях мифологического цикла. «Илиада» же затрагивает только небольшой эпизод десятилетней Троянской войны длиной в 51 день. Кульминационный момент – падение Трои – остается за гранью внимания автора, так же как и гибель главного героя.

В сюжетном отношении «Das Siegesfest» гораздо ближе стоит к «Одиссее» и отчасти к «Энеиде», чем к весьма далекой от этого стихотворения «Илиаде». Первые же слова песни

Priams Feste war gesunken,

Troja lag in Schutt und Staub

‘Твердыня Приама рухнула, Троя лежала в обломках и развалинах’

отсылают к первым строкам «Одиссеи»:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который,

Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен...

[Гомер: 5]

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ

πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν

(Od. I, 1–2) [Homer: 1]

То есть точкой отсчета для обоих произведений служит момент гибели и разграбления Илиона. Падение Трои описано также во второй книге «Энеиды», которую мы неоднократно упоминали в предыдущем параграфе. Но в «Илиаде» эта сюжетная ситуация непредставима.

Продолжение первой строфы «Das Siegesfest» является вариацией на тему эпизода в III песне «Одиссеи»: *Und die Griechen, siegestrunken, // Reich beladen mit dem Raub, // Saßen auf den hohen Schiffen, // Längs des Hellespontos Strand, // Auf der frohen Fahrt begriffen // Nach dem schönen Griechenland* [Schiller: 281] ‘И греки, пьяны победой, нагружены обильной добычей вдоль берегов Геллеспонта отправились в радостный путь в прекрасную Грецию’. Ср.:

κτῆματά τ’ ἐντιθέμεσθα βαθυζώνους τε γυναῖκας.

ἡμίσεες δ' ἄρα λαοὶ ἐρητύοντο μένοντες  
αὐθι παρ' Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι, ποιμένι λαῶν:  
ἡμίσεες δ' ἀναβάντες ἐλαύνομεν: αἰδὲ μάλ' ὦκα  
ἔπλεον, ἐστόρεσεν δέ θεὸς μεγακήτεα πόντον.  
(Od., III 154–158) [Homer: 43]

(Взяв и добычу и дев, глубоко опоясанных) вышли.  
Но половина другая ахейн осталась на бреге  
Вместе с царем Агамемноном, пастырем многих народов.  
Дали мы ход кораблям, и они по волнам побежали  
Быстро: под ними углаживал бог многоводное море.  
[Гомер: 28]

В «Das Siegesfest» содержится множество намеков на возвращение героев в Грецию и то, что их там ожидает. О возвращении ахейцев из-под Трои рассказывается в III песне «Одиссеи», после того, как Телемак встречает Нестора, приносящего жертву Посейдону (Od. III 186–328). Так, слова Одиссея о вероятной гибели не на поле боя, а у домашнего алтаря, подразумевают широко известный финал судьбы Агамемнона:

Alle nicht, die wieder kehren,  
Mögen sich des Heimzugs freun,  
An den häuslichen Altären  
Kann der Mord bereitet sein.  
Mancher fiel durch Freundestücke,  
Den die blut'ge Schlacht verfehlt!  
Sprach's Ulyß mit Warnungsblicke,  
Von Athenens Geist beseelt. [Schiller: 285]

‘Не все, кто вернутся, будут рады своему возвращению: и на домашнем алтаре может готовиться убийство. Кое-кто погиб из-за козней друзей, хотя и выжил (до того) в битве. Так по вдохновению Афины говорил Улисс, грозно (букв. «предупреждающе») глядя’. Ср.:



βουλοίμην δ' ἄν ἐγὼ γε καὶ ἄλγεα πολλὰ μογήσας  
οἰκαδέ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον -ῆμαρ ιδέσθαι,  
ἢ ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐφέστιος, ὥς Ἀγαμέμνων  
ᾤλεθ' ὑπ' Αἰγίσθοιο δόλῳ καὶ ἥς ἀλόχοιο.

(Od. III, 232–235) [Homer: 45]

Я ж согласился б скорее и бедствия встретить, чтоб только  
Сладостный день возвращенья увидеть, чем, бедствий избегнув,  
В дом возвратиться, чтоб пасть пред своим очагом, как великий  
Пал Агамемнон предательством хитрой жены и Эгиста.

[Гомер: 30]

О трагической судьбе Агамемнона в «Одиссее» вспоминают в III, 193–200; IV, 521–537; XI, 387–434. Разумеется, сюжет о гибели у домашнего очага уцелевшего в бою воина (прежде всего, Агамемнона), полностью отсутствует в «Илиаде», зато имеет особую значимость для «Одиссеи», всецело построенной вокруг темы послевоенного возвращения.

Определяющая для последующих стихов оппозиция верной и неверной жены является одной из концептуальных оппозиций «Одиссеи», в которой Пенелопа последовательно противопоставляется Клитемнестре.

Снова обретший Елену Менелай (*Und des frisch erkämpften Weibes // Freut sich der Atrid und strickt // Um den Reiz des schönen Leibes // Seine Arme hochbeglückt* 'и, радуясь только что вновь завоеванной жене, счастливый Атрид обвивает руками её прекрасный стан') описывается в IV песне «Одиссеи» (Od. IV, 1–624). О судьбе Неоптолема (*Dem Erzeuger jetzt, dem großen, // Gießt Neoptolem des Weins* 'родителю, великому совершает возлияние вином Неоптолем') повествуется в XI песне «Одиссеи» (506–537).

Таким образом, сопоставление в сюжетном смысле стихотворения «Das Siegesfest» с «Илиадой» выглядит неоправданным. Зато нельзя не отметить параллели с «Одиссеей».

В связи с этим уместным выглядит предположение, что обращение Тютчева к «Das Siegesfest» инспирировано законченным и опубликованным примерно тогда же (1849) переводом на русский язык близкой по тематике к «Das Siegesfest» «Одиссеи». Эта монументальная переводческая работа В.А. Жуковского должна была напомнить Тютчеву о «Торжестве победителей» – переводе «Das Siegesfest», выполненном тем же В.А. Жуковским двадцатью годами ранее.

Известно, что Тютчев ознакомился с текстом «Одиссеи» В.А. Жуковского до публикации. Более того, он проявляет серьезный интерес к этой работе ещё до её окончания. В письме Хомякову от 12/24 сентября 1847 г. Жуковский сообщает о Тютчеве: «Он приехал в Эмс нарочно для меня и для Одиссеи, прожил там до моего отъезда, заставил меня прочитать ему всю Одиссею» (Цит. По [Веселовский 1904: 439]). Действительно, осуществляя курьерскую экспедицию в Германию летом 1847 года, Тютчев специально заезжает к Жуковскому в Эмс, чтобы ознакомиться с переведенными к тому времени частями поэмы Гомера. Позже Жуковский с большой теплотой вспоминал об этом опыте общения с Тютчевым: «“Мне кажется, что моя Одиссея есть лучшее мое создание: её оставляю на память обо мне отечеству”. Труд был совершен с полным самоотвержением, для одной прелести труда; только не с кем было поделиться “своим поэтическим праздником”: лишь гипсовый бюст Гомера был немым свидетелем. “Бывало, однако, и для меня раздолье, когда со мною жил Гоголь: он подливал в мой огонек свое свежее масло; и ещё когда я пожил в Эмсе с Хомяковым и моим милым Тютчевым: тут я сам полакомился вместе с ними своим стряпаньем”» [Веселовский 1904: 442].

Академик А.Н. Веселовский замечает: «Любопытно было бы знать, как приглянулся тогда перевод Одиссеи Хомякову и Тютчеву» [Там же: 439]. На сегодняшний день мнение Тютчева о переводе Жуковского нам известно. В письме жене от 17/29 августа 1847 года Тютчев пишет: «J'ai

passé de bien moments avec Joukoffsky à Ems d'abord où nous avons passé six jours ensemble à lire son Odyssée et à parler de toute chose au monde, du matin au soir... Ce sera vraiment une grande et belle œuvre que son Odyssée et je lui ai dû d'avoir retrouver en moi la faculté assoupie depuis bien longtemps, celle de m'associer pleinement et franchement à une jouissance purement littéraire. Aussi a-t-il paru très satisfait de la sympathie que son œuvre m'a fait éprouver – et il avait raison, car c'était sympathie sans phrases» (IV, 428). 'я очень приятно провел время с Жуковским сначала в Эмсе, где мы жили шесть дней, занимаясь чтением его «Одиссеи» и с утра до вечера болтая о всевозможных вещах. Его Одиссея будет, действительно, величественным и прекрасным творением, и ему я обязан тем, что вновь обрел давно уже уснувшую во мне способность полного и искреннего приобщения к чисто литературному наслаждению. Он тоже казался весьма удовлетворенным тем сочувствием, которое вызвал во мне его труд, – и он был прав, ибо сочувствие мое было искренно'.

В этом частном отзыве о переводе «Одиссеи» наиболее важными представляются два тезиса:

1. Мнение Тютчева о переводе «Одиссеи» позитивное.

2. Чтение «Одиссеи» возвращает Тютчеву чисто литературное наслаждение (*jouissance purement littéraire*), которое в нем довольно долго дремало (*assoupie depuis bien longtemps*).

Действительно, как уже упоминалось, поэтическая активность Тютчева в 1840-е годы необычайно низка. Как пишет В.В. Кожинов, «с 1840 по 1848 год Тютчев написал всего восемь стихотворений, притом большую часть из них составляли своего рода политические стихи, непосредственно примыкавшие к статьям (послания Ганке, Мицкевичу, Варнгагену фон Энзе, «Море и утес» и др.). Решительный перелом наступает летом 1849 года (Тютчев написал тогда двенадцать стихотворений, а в следующем году – девятнадцать; для него это очень много)» [Кожинов 2002: 306]. То есть к тому моменту, когда Тютчев

говорит об уснувшей способности получать литературное наслаждение, «прошло уже три года с тех пор, как Тютчев написал последние поэтические строки» [Там же].

Основываясь на личном признании и хронологически соотнесенных фактах, мы склонны связывать возвращение Тютчева к активной поэтической деятельности с его впечатлением от «Одиссеи» Жуковского: одновременно с выходом в свет полного издания этого перевода (1849) в творчестве Тютчева начинается новый подъем. Перевод из Шиллера в этом контексте мог стать своеобразной «пробой пера», апробацией сил в форме поэтического состязания с В.А. Жуковским.

Прецедент такого состязания уже имел место в рассматриваемый нами период. В сентябре 1848 года «Тютчев, П.А. Вяземский и П.А. Плетнев знакомятся с недавно полученным стихотворением В.А. Жуковского «К русскому великану». Находят неудачным последнее четверостишие <...> Тютчев приносит П.А. Вяземскому и П.А. Плетневу девятистишие «Стой же ты, утес могучий...». Кроме того, он предлагает свою редакцию строк стихотворения Жуковского:

И летучие их брызги  
О гранит твой разразит.

Все трое решают печатать стихотворение Жуковского с правкой Тютчева» [Летопись II: 80–81]. Таким образом, Тютчев уже в 1848 году предпринимает поэтическое состязание с Жуковским, «улучшая» его текст и создавая своеобразное продолжение-перекличку (подробнее см. [Канунова]). Как мы уже указывали, текстологические аргументы не мешают отнести перевод «Das Siegesfest» ни к 1849, ни к 1848 году.

Известно, что в конце 1840-х годов Тютчев занят осмыслением политической ситуации, складывающейся в Европе. В это время он создает свои главные политические статьи и делает наброски для незаконченного трактата «Россия и Запад». Изложенные в публицистической форме размышления были инспирированы революционными волнениями 1848

года [Пигарёв 1962: 120]: 12 января начинается революция в Италии, 22 февраля во Франции, 27 февраля в Германии, 13 и 15 марта – в Австрии и Венгрии. В том же году 15 февраля в Лондоне опубликован «Манифест Коммунистической партии», настойчиво проводящий мысль о том, что именно «революционному классу» «принадлежит будущее» [Маркс, Энгельс: 61] (*revolutionären Klasse anschließt, der Klasse, welche die Zukunft in ihren Händen trägt*). Тютчев относится к революции резко негативно. В первом же абзаце продиктованной 12 апреля статьи «La Russie et la Revolution» подчёркивается, что этот текст являет собой попытку разобраться в сложившейся ситуации: «Pour comprendre de quoi il s'agit dans la crise suprême où l'Europe vient d'entrer, voici ce qu'il faudrait se dire. Depuis longtemps il n'y a plus en Europe que deux puissances réelles: «la Révolution et la Russie». – Ces deux puissances sont maintenant en présence, et demain peut-être elles seront aux prises. Entre l'une et l'autre il n'y a ni traité, ni transaction possibles. La vie de l'une est la mort de l'autre. De l'issue de la lutte engagée entre elles, la plus grande des luttes dont le monde ait été témoin, dépend pour des siècles tout l'avenir politique et religieux de l'humanité. (III, 42) 'Для уяснения сущности огромного потрясения, охватившего ныне Европу, вот что следовало бы себе сказать. Уже давно в Европе существуют только две действительные силы: Революция и Россия. Эти две силы сегодня стоят друг против друга, а завтра, быть может, схватятся между собой. Между ними невозможны никакие соглашения и договоры. Жизнь одной из них означает смерть другой. От исхода борьбы между ними, величайшей борьбы, когда-либо виденной миром, зависит на века вся политическая и религиозная будущность человечества'. Здесь же делаются подступы к социально-политическому портрету Революции принципиально обозначаемой Тютчевым с заглавной буквы: «Тютчев пишет Революцию с заглавной буквы, как имя собственное, как и Россию. В его картине мира это две духовно непримиримые личности-силы. Французская революция заставила европейскую мысль философски

задуматься над самым явлением революции, и мистический образ её как сатанинской силы, попущенной Богом для принесения человечеством искупительной жертвы, был начертан Жозефом де Местром, близнецом-предшественником и антагонистом тютчевской мысли <...> Тютчевский образ Революции возник уже на другом европейском этапе, когда она себя обнаружила как цепная реакция, как непрерывно действующая в новой истории и нарастающая в ней сила» [Бочаров].

В контексте этих интенсивных размышлений Тютчева на политические темы европейского масштаба перевод Жуковским «Одиссеи» приобретает совершенно особый статус. Политический смысл перевода «Одиссеи» как своего рода явленного в слове эталона естественного консерватизма, в эпоху общественных катаклизмов, был обозначен уже Н.В. Гоголем: «Наконец, я даже думаю, что появление «Одиссеи» произведёт впечатление на современный дух нашего общества вообще. Именно в нынешнее время, когда таинственную волей провидения стал слышаться повсюду болезненный ропот неудовлетворения, голос неудовольствия человеческого на всё, что ни есть на свете: на порядок вещей, на время, на самого себя. Когда всем, наконец, начинает становиться подозрительным то совершенство, на которое возвели нас наша новейшая гражданственность и просвещение; когда слышна у всякого какая-то безотчетная жажда быть не тем, чем он есть, может быть, происшедшая от прекрасного источника быть лучше; когда сквозь нелепые крики и опрометчивые проповедования новых, ещё темно услышанных идей, слышно какое-то всеобщее стремление стать ближе к какой-то желанной середине, найти настоящий закон действий, как в массах, так и отдельно взятых особях; словом, в это именно время «Одиссея» поразит величавою патриархальностию древнего быта, простой несложностью общественных пружин, свежестью жизни, непритупленной, младенческою ясностью человека. В «Одиссее» услышит сильный упрек себе наш девятнадцатый век, и упрекам не будет конца, по мере того как станет он

поболее всматриваться в нее и вчитываться». [Гоголь: 209]. Свидетельство Гоголя тем более ценно, что Гоголь, как мы уже знаем из приведённой выше цитаты, был особенно близок Жуковскому во время работы последнего над воссозданием на русском языке поэмы Гомера. Видимо, таким же образом воспринимал работу над «Одиссеей» и Тютчев, наряду с Гоголем и Хомяковым посещавший Жуковского в Германии. В этом же политическом «подтексте», кроме оценки собственно поэтических достоинств «Одиссеи», коренится причина позитивной оценки перевода Жуковского Тютчевым. Илья Винницкий постулирует, что «перевод живым классиком, “духовным отцом русских поэтов” и убежденным консерватором Жуковским “идеальной” “Одиссеи” был культурным и политическим заказом времени. “Одиссея” Жуковского ожидалась сочувственниками поэта как воплощение политической и поэтической патриархальности, величественного спокойствия и нерушимого баланса между личными стремлениями человека и высшей волею, свободой и необходимостью, романтизмом и классицизмом, поэзией и прозой» [Винницкий: 172]. Один из таких «сочувственников» был, по всей видимости, и убеждённый консерватор Тютчев.

Особенно острым аргументом в противостоянии консерватизма и революционности перевод «Одиссеи» становится ко времени своего окончания, когда по Европе прокатывается волна резких насильственных преобразований, когда кажется, что «Запад уходит со сцены, все рушится и гибнет во всеобщем мировом пожаре» (III, 157; *L'Occident s'en va, tout croule, tout s'abîme dans une conflagration générale*). «Появление “успокоительно-изящной” (выражение Погодина) “Одиссеи” в кровавый 1849 год» воспринимается современниками «как символическое веление судьбы» [Винницкий: 179]. Тот же контраст обнаруживает себя и при сопоставлении беспокойного исторического контекста с данной позже Тютчевым гомеровскому тексту характеристикой:

Он были мне Омировы читал...

Цветущие и радостные были

Младенческих первоначальных лет... (II, 55)

Примерно тогда же, когда Жуковский заканчивает и публикует «Одиссею», Тютчев принимается за перевод «Das Siegesfest», а с учётом всех приведённых выше косвенных свидетельств довольно трудно утверждать, что эти два события совершенно независимы друг от друга. Если суммировать все имеющиеся факты, то в пользу связи переводов «Одиссеи» и «Das Siegesfest» говорит следующее:

1. Возможный сдвиг нижней хронологической границы написания «Поминок», делающий во временном отношении весьма вероятным максимальное приближение момента создания этого стихотворения вплотную к моменту окончания и публикации «Одиссеи» Жуковского (1849);

2. Сюжетные, тематические, образные переключки «Одиссеи» и «Das Siegesfest»;

3. Факт перевода Жуковским «Das Siegesfest» двадцатью годами ранее;

4. Биографические свидетельства о знакомстве Тютчева с переводом Жуковского ещё в процессе работы;

5. Восприятие современниками перевода «Одиссеи» как эстетического противоядия против волны революционных настроений, прокатившихся по Европе при известной «погружённости» Тютчева в осмысление актуальных европейских событий 1848–1849 гг.

Мы утверждаем, что стихотворение «Поминки» Тютчева явилось, помимо прочего, откликом на ранний перевод Жуковского «Торжество победителей» и на перевод «Одиссеи» Жуковским, а через него на современные волнения в Европе.

Возможно также, что «Поминки» – это своего рода поэтическое состязание с Жуковским, в ходе которого Тютчев формулирует свою творческую идентичность, тем более контрастно выделяющуюся на фоне



одного и того же текста-источника и общности политических взглядов (выраженный консерватизм), сыгравших роль своего рода идейного субстрата при создании переводов. Та же ситуация наблюдается в эпизоде с упоминавшимся выше исправлением Тютчевым двух строк «Русского великана» Жуковского и «дописыванием» собственного стихотворения «по мотивам» «Море и утёс». Несмотря на сходность идеологических констант, нашедших воплощение в обоих текстах, Тютчев остаётся не вполне удовлетворён поэтической техникой Жуковского, а Жуковский возмущён внесёнными исправлениями.

Это не слишком удивительно. При всех не раз отмечавшихся сходствах поэтических систем Тютчева и Жуковского (см., например, [Лейбов 1999]), были замечены также и попытки Тютчева покинуть «стилистическую зону» Жуковского. Так, перерабатывая перевод стихотворения «Одиночество» Ламартина, Тютчев «двигается не столько в сторону большей стилистической и грамматической точности, сколько в сторону избавления от слишком явных следов поэтической системы Жуковского» [Проскурин: 76]. Можно вспомнить и о том, что «Тютчев вступает в критическое противостояние со всеми почитаемыми поэтами, учитывая собственное не вполне ещё уверенное положение, но и рассчитывая на свои силы» [Gerhardt: 79–80].

Также и перевод «Das Siegesfest», по всей видимости, был выполнен Тютчевым не только в знак идейной солидарности с переводчиком «Одиссеи» (что не подлежит сомнению), но и как попытка корректировки стилистического курса относительно манеры Жуковского, попытка подчеркнуть самостоятельность плана поэтического выражения. Надо сказать, что сама потребность в создании нового текста вряд ли могла бы возникнуть в «ситуации покоя» то есть полной приемлемости для Тютчева переводческой практики Жуковского. Наоборот, поле напряжения, обуславливающее творческий порыв, появилось за счёт разницы поэтических потенциалов.

Всё вышесказанное заставляет привлекать к сравнению с «Поминками» не только «Торжество победителей», но и «Одиссею». И в этом контексте в связи с основной темой нашей работы особый интерес представляет статья [Макушкина], в которой рассматривается акцентуация Жуковским некоторых мотивов средствами перевода. Однако собранный исследователем материал (выделение важных для Жуковского мотивов жизни, смерти, скорби) мало пригоден для разговора о тютчевском восприятии «Одиссеи». Абсолютно фантастическим было бы предположение, что Тютчев кропотливо сверял перевод Жуковского с греческим оригиналом, выявляя наиболее акцентированные темы и идеи. Совершенно невозможно представить себе Тютчева за выполнением такой филологической работы по многим причинам, главная из которых состоит в том, что если даже у Тютчева и были какие-то начальные сведения о греческом языке, необходимой языковой подготовкой (а это должна была быть подготовка высокого уровня) он всё равно не обладал.

Первая же строка сопоставляемых переводов обнаруживает довольно существенную переакцентировку мотивов в тексте Тютчева по сравнению с вариантом Жуковского. Известно, что «привнесение «субъективного чувства» и элемента собственной поэзии сочетается у Жуковского с украшением образных средств эпоса путем введения поэтических определений» [Савельева: 528]. Той же стратегии он вынужден следовать и в переводе шиллеровской баллады. Довольно аскетичные в смысле тропов строки Шиллера Жуковский (в частности, видимо, по соображениям ритмики) оснащает отсутствующими в оригинале поэтическими определениями. Ср.: Priams Feste war gesunken, // Troja lag in Schutt und Staub 'Твердыня Приама рухнула, Троя лежала в обломках и развалинах' (Шиллер), Жуковский: «Пал Приамов град *священный*; // Грудой пепла стал Пергам» <курсив наш – Б.О.> [Жуковский: 157]. У Тютчева *Троя* в первой строке тоже оказывается распространена отсутствующим в оригинале определением, но совершенно иного семантического ряда:

«Пала *царственная* Троя, // Сокрушён Приамов град». Повторяя в следующей строфе почти тождественный эпитет (По тебе, *святой*, великий, // Невозвратный Илион [Жуковский: 157]) Жуковский вполне следует эпической традиции. В его переводе святой/священный обычно является определением либо моря, либо города:

Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен (α, 2)

Полный вождей, напоследок святой Илион сокрушивших (θ, 495)

Сладким напитком, разрушивши город священный киконов (ι, 165)

К сыну его полетела она в Лакедемон священный (ν, 440)

В путь изготовлен, и спустим его на священное море (β, 295)

Сдвинули с берега мы корабли на священное море (δ, 577)

Должно спустить на священные воды корабль чернобокий (θ, 34)

Отдельную группу составляют употребления слова священный/святой в отношении языческих культовых мест или действий:

Мыслил затем, чтоб они, совершив гекатомбу святую (γ, 144)

Множество бедр на святых алтарях он сожег пред богами (γ, 273)

Есть близ дороги священная роща Афины (ζ, 291)

Эта «религиозная» семантика, очевидно, звучит и в «Торжестве победителей», подкреплённая упомянутыми в строфе, но отсутствующими в оригинале словами той же семантической категории: *тризна*, *гимн*. Тютчев полностью нивелирует эти коннотации, переориентируя читателя с помощью эпитета *царственная*, а также последовательно заменяет и другие культовые термины Жуковского на более нейтральные: *пэан* vs. *тризна*, *гимн* vs. *глас*. Эпитет «царственный» Жуковский в переводе «Одиссеи» употребляет по отношению к Спарте (δ, 1; δ, 313; δ, 702; ε, 20) и никогда не называет так Трою.

Далее немецкий текст снова рисует простую картину, осложнённую новыми мотивами уже в обоих переводах. При этом исполнение пэана у

Тютчева, очевидно, появляется под влиянием Жуковского, потому что в подлиннике нет ничего, что могло бы спровоцировать такую интерпретацию: Und die Griechen, siegestrunken, // Reich beladen mit dem Raub, // Saßen auf den hohen Schiffen, // Längs des Hellespontos Strand, // Auf der frohen Fahrt begriffen // Nach dem schönen Griechenland 'И греки, пьяны победой, нагружены обильной добычей, сидя на высоких кораблях, вдоль берегов Геллеспонта отправились в радостный путь в прекрасную Грецию'. Жуковский: «Собрались Эллены – тризну // В честь минувшего свершить» [Жуковский: 157], Тютчев: «И пэан хвалебный пели». *Тризна* здесь одновременно и 'высокий поэтический плач', и связанное с погребальной обрядностью ритуальное действие, на что указывает глагол «свершить». Обозначение поэтического жанра преобразится у Тютчева в *пэан*, в гораздо меньшей степени актуализирующий представления о языческом культе, чем *свершение тризны*. Возможно даже, что пэан как хвалебная песнь, связанная с топосом военного лагеря – поэтический концепт, ассоциировавшийся у Тютчева с Жуковским, а точнее с его ранним стихотворением «Певец во стане русских воинов», тоже пэаном по жанру. Что касается *гимн/глас*, то второй вариант ближе к значению подлинника: *Stimme* 'голос', а первый более заметно акцентирует обрядово-религиозную семантику.

Таким образом, Тютчев с самого начала не даёт перевести восприятие текста в отвлечённо-языческую плоскость пасторальной условности и закрепляет «государственные» коннотации образов, включая актуальный политический смысл. И уже анализ первой строфы показывает, что Тютчев в своём переводе текста, имеющего опосредованное отношение к «Одиссее», последовательно отказывается от лексики воспроизведённого на русском языке эпоса. Если *свершить тризну* в «Одиссее» упомянуто дважды (β, 223; β, 288), то *пэан* не встречается ни разу (это слово есть только в «Илиаде» I, 473, но Гнедичем переведено как «пение»).

Даже если не принимать во внимание гипотезу о том, что перевод «Das Siegesfest» является откликом на явление «Одиссеи» русскому читателю, всё равно удивительно, что Тютчев, будучи ознакомлен с созданным Жуковским образцом, предпочитает его не придерживаться. Эту тенденцию трудно объяснить чем-то иным, кроме как ощутимым стремлением со стороны Тютчева отграничить свою творческую идентичность от поэтической манеры Жуковского или, что тоже вероятно, от эпического стиля.

Не трудно заметить, что текст Тютчева наиболее близок к переводу Жуковского в тех фрагментах, где образ предстаёт в ёмкой афористической формулировке, принципиально не характерной для эпоса: «И незапный мрак печали // Отуманил царский взгляд: // Благороднейшие пали... // Мало с ним пойдёт назад» [Жуковский: 158]. «И внезапною тоскою // Омрачился царский взгляд: // Много их пришло под Трою, // Мало их пойдёт назад» (Тютчев). И эта откровенная «антиэпическая» тенденция прослеживается при документально зафиксированном позитивном мнении Тютчева об «Одиссее» Жуковского (см. выше). Однако мнение это было высказано Тютчевым *в процессе* работы над «Одиссеей», когда, как видно по историческим свидетельствам, окружение Жуковского (в том числе Тютчев) ожидало от эпической поэмы широкого воздействия на общество, не столько даже создания эстетического эталона, сколько суггестивного социально-политического эффекта, крайне необходимого именно в это беспокойное время. «Поминки» написаны уже после выхода «Одиссеи», как отклик на неё, когда уже стал очевидным «слабый интерес публики к древнегреческому эпосу» [Савельева: 530], то есть предприятие Жуковского провалилось. Именно поэтому Тютчев в своём отклике, проделывая своеобразную «работу над ошибками» Жуковского, так акцентирует «царственную», «державную» «государственную» тему, оставляя без внимания языческий религиозный

колорит (слово «державной» встречается в переводе Тютчева, но не Жуковского: «И твоей теперь державной // Тени...»).

Как мы уже знаем из предыдущего параграфа, политическая тема, на которой сосредотачивает своё внимание Тютчев в «Поминках», соотносится в сознании поэта с «античным» комплексом мотивов. Несмотря на расшатывание античной мотивной структуры отмеченное нами для тютчевских стихотворений конца 1840-х – начала 1850-х годов, все ключевые слова-мотивы в переводе наличествуют. Особенно показательны, что в ряде случаев Тютчев использует их не только вопреки тексту Жуковского, но и немецкому оригиналу:

**Бессмертие:** «Опрокинут, уничтожен // Град великий Илион! // Долгий, долгий спор решён, – // Суд *бессмертных* непреложен» (Тютчев). «Суд окончен; спор решился; // Прекратилась борьба; // Всё исполнила Судьба; // Град великий сокрушился» [Жуковский: 158]. Ausgestritten, ausgerungen // Ist der lange schwere Streit, // Ausgefüllt der Kreis der Zeit, // Und die große Stadt bezwungen ‘закончены ссоры и борьба долгой и тяжкой битвы, исполнился круг времени, и великий город покорен’ (Шиллер).

**Светило:** «Веселись и песни пой // Тот, кого *светило* греет!» (Тютчев). Уловляй же быстрый час, // Не тревожа сердца втуне [Жуковский: 159]. Freue sich und jauchze heut, // Wer das Lebenslos gewonnen! ‘то радуйся и не ропщи тот, кто сегодня получил жребий жить’ (Шиллер).

**Слава:** «И пэан хвалебный пели, // Громко *славя* всех богов» (Тютчев). «Собрались Эллены – тризну // В честь минувшего свершить» [Жуковский: 157]. У Шиллера нет текстуального соответствия этих строк.

Особенно показателен для принципов организации мотивной структуры у Тютчева случай с мотивом славы. Как было отмечено в предыдущем параграфе, *слава* соотносится с той его частью комплекса античных мотивов, которая репрезентирует тему Древнего Рима. Древний Рим в «Поминках» не изображён (не мотивирован оригиналом), но зато в

качестве одной из центральных выступает как раз тема политической власти, находящая у Тютчева воплощение в изображении Рима. Именно эта тема, соотнесенная с темой Рима (но не тождественная ей), и мотивирует появление мотива славы в тексте, несмотря на отсутствие эксплицитного изображения древней империи. Кроме того, возможно, что тема Рима ищет выхода в тех фрагментах перевода, где упоминается великий город (*Опрокинут, уничтожен // Град великий...*). Об этом позволяет говорить широко распространённая традиция называть Рим просто Городом.

Остается неразрешенным только вопрос, почему Тютчев обращается именно к переводу Шиллера и почему именно Шиллер становится для Тютчева в 1850-е годы самым «переводимым» автором. На наш взгляд, такой выбор объекта перевода мог быть своеобразным «поэтическим демаршем», связанным с ситуацией, вызванной страхом государственных деятелей перед всё теми же революционными событиями 1848–1849 годов. «Во второй половине 1840-х годов, в связи с революционным движением в Европе, ужесточается российская театральная цензура. Наложён запрет на все постановки «Разбойников». С 1848 года Шиллера вообще снимают с репертуара» [Данилевский 2005: 11]. Эти запреты были упразднены только в эпоху реформ Александра II. Назначенный 1 февраля 1848 года старшим цензором при Особой канцелярии Министерства иностранных дел [Летопись II: 71], Тютчев, разумеется, был в курсе предпринимаемых ограничительных шагов. Нет сомнений, что подобная политика могла вызвать у него только раздражение, так как даже в качестве цензора в отношении литературы консервативный Тютчев позволял себе весьма либеральные взгляды. В «Письме о цензуре в России» он пишет: «Le sens droit et la nature bienveillante de l'Empereur régnant ont compris qu'il y avait lieu à se relâcher de la rigueur excessive du système précédent et à rendre aux intelligences l'air qui leur manquait... Eh bien (je le dis avec une entière conviction), pour qui a suivi depuis lors dans son ensemble le travail des esprits,

tel qu'il s'est produit dans le mouvement littéraire du pays, il est impossible de ne pas se féliciter des heureux effets de ce changement de système <...> du jour où la liberté de la parole lui <littérature> a été rendue dans une certaine mesure elle c'est constamment appliquée à exprimer de son mieux et le plus fidèlement possible la pensée même du pays» (III, 97) 'Прямодушие и благосклонная натура царствующего Императора позволили понять необходимость ослабления чрезмерной строгости предшествующего правления и дарования умам недостающего им воздуха... Итак, говорю это с полным убеждением, тому, тому, кто с тех пор в целом следил за умственной деятельностью, как она выразилась в литературном движении страны, невозможно не поздравить себя с отрадными последствиями этой перемены <...> как только ей <литературе> была предоставлена некоторая свобода, она постоянно стремится по возможности лучше и вернее выражать саму мысль страны'.

Вероятнее всего, интенции Тютчева как переводчика сводились к демонстрации «безобидности» Шиллера для русского читателя и акцентуация внимания не на мнимом «революционном» содержании его творчества, а на трактовке общечеловеческих тем.

Таким образом, перевод «Das Siegesfest» – это недостающее звено в цепи, связывающей перевод В.А. Жуковским «Одиссеи», возбуждение интереса Тютчева к античной эпохе, воплотившейся в серии написанных приблизительно в одно время «античных» стихотворений и внелитературный исторический контекст, обусловивший появление этих стихотворений и трактовку в них античной темы.

Своеобразие воплощения античной темы в лирике Тютчева заключается в том, что её реализация в тексте детерминирует появление ряда мотивов, не обязательно семантически связанных между собой или с античностью по отдельности, но при организации в систему приобретающих античные коннотации. То есть в тексте стихотворения



развёртывается устойчивая от произведения к произведению сеть мотивов, кодирующих одну тему. Эта сеть не всегда очевидна при непосредственном наблюдении и выявляется с помощью сравнительного литературоведческого анализа, а её варьирование объясняется воздействием других сил, установок и потребностей, участвующих в творческом процессе. Появление такого рода структур в произведениях Тютчева вполне предсказуемо благодаря известному интуитивно ощущаемому относительному единству его лирики. Взаимообусловленность и варьирование элементов мотивной структуры позволяет проникнуть в механизм, создающий это единство на семантическом уровне.

## Глава II. Мотивная структура в контексте стиля

### 2.1. Вопрос о Тютчеве и барокко

Сделанный в предыдущей главе вывод о способах представления Тютчевым античной темы с помощью организованного комплекса мотивов, довольно чётко выраженных на словесном уровне, заставляет обратиться к проблеме преломления в его творчестве риторической традиции. Напомним, что «риторическое слово оперирует готовым репертуаром смыслов и есть своего рода внешняя форма, по которой идет мысль, чувство, способ восприятия писателя» [Аверинцев и др.]. В случае следования риторической программе «у автора нет прямого доступа к действительности, потому что на его пути к действительности всегда стоит слово, – оно сильнее, важнее и даже существеннее (и в конечном счете действительнее) действительности, оно сильнее и автора, который встречает его как “объективную” силу, лежащую на его пути; как автор, он распоряжается словом, но только в той мере, в какой это безусловно не принадлежащее ему слово позволяет ему распоряжаться собою как общим достоянием или реальностью своего рода» [Михайлов 1997: 117]. Нам представляется, что подобные общие основания становятся причиной появления в текстах Тютчева мотивной структуры.

Риторическое отношение к слову для Тютчева во многом предопределено его поэтической школой: «первым учителем Тютчева стал профессор и поэт А.Ф. Мерзляков», которому логика поэтического рассуждения «заменяла <...> требование логики жизни в поэзии» [Королева: 184–185].

Риторическое отношение к слову, использование «готового слова», проявляется у Тютчева на разных уровнях текста. Речь здесь может идти не только о мотивной структуре, но и о поэтических формулах, сходных по своему функционированию с традиционными клише в гомеровских поэмах

(сопоставление текстопорождения в фольклоре и у Тютчева см. [Лейбов 2000]). Так, в лирике Тютчева обнаруживает себя устойчивая формула «в (х) душевной глубине», где х – притяжательное местоимение, наличие которого необязательно:

Моя судьба не знает изменений – // И горесть вечная в душевной глубине! (I, 34)

Но для меня сей взор благодаянье; // Как жизни ключ, в душевной глубине // Твой взор живет и будет жить во мне (I, 46)

Святых колоколов я слышал содроганье // В моей душевной глубине (I, 103)

Пускай в душевной глубине // Встают и заходят оне (I, 123)

В её душевной глубине // Ей оставались вспоминанья... (II, 35)

Выделяемое в текстах Тютчева пять раз – к тому же в одной и той же позиции, как это обычно и «для клише у Гомера, в конце <...> строки и создающее её метрическое своеобразие» [Иванов 1980: 71] – клише «в душевной глубине» сигнализирует о его тяготении к устойчивым «готовым» поэтическим структурам и подпадает под широкое определение «дублета» Л.В. Пумпянского.

Нечто подобное Эйхенбаум наблюдал в поэзии Лермонтова. «Жанр становится неустойчивым – зато необычайную крепкость и остроту приобретают эмоциональные формулы, которые <...> Лермонтов переносит из одной вещи в другую, не обращая внимания на различие стилей и жанров. Не пуская в печать стихотворений, написанных раньше 1836 г., он вместе с тем постоянно пользуется готовыми формулами, сложившимися ещё в период 1830–31 г.г. Внимание его направлено не на создание нового материала, а на сплачивание готового. Иначе говоря, подлинной органической конструктивности, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму, в поэзии

Лермонтова нет – её заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие, которое выражается в неподвижных речевых формулах». [Эйхенбаум: 20].

Через призму риторики предпочитает рассматривать поэтику обращений у Тютчева П.Н. Толстогузов [Толстогузов 2004].

Определение «риторический поэт» считает очень продуктивным для Тютчева М.Л. Гаспаров: риторический, «т. е. такой, для которого безразлично, заполняется ли риторическая схема вечными философскими или злободневными публицистическими проблемами; тем самым снимается раздражающий и читателя и, что хуже, издателей (от Быкова до Пигарёва) разрыв между “настоящим”, глубоким и “ненастоящим”, газетным Тютчевым» [Гаспаров 1997: 344].

Особый интерес в этом контексте приобретает проблема взаимоотношений лирики Тютчева и стиля барокко. «Эпоха барокко лежит в пределах риторической культуры и имеет дело с готовым словом» [Михайлов 1997: 118].

Проблема «Тютчев и барокко» затрагивалась исследователями неоднократно. Несмотря на довольно радикальную форму выражения ставшей общепринятой точки зрения В.М. Жирмунского: «Тютчев вырастает всецело на почве мироощущения и идей немецкого романтизма» [Жирмунский: 205], оспорить это утверждение пытались позже многие и, как мы уже указывали в начале параграфа, посвящённого «античному контексту», небезосновательно.

Еще Ю.Н. Тынянов неоднократно обращал внимание на то, что «Тютчев отправляется от XVIII века» [Тынянов: 391], «является канонизатором архаической ветви русской лирики, восходящей к Ломоносову и Державину» [Там же: 368], и более того, подчеркивает, что «без XVIII века <в особенности XVIII века русской литературы. – Б.О.>...

историческая перспектива по отношению к Тютчеву не может быть верной» [Там же: 394].

О Тютчеве как о наследнике Державина говорит в своей основополагающей для тютчеведения статье «Поэзия Ф.И. Тютчева» Л.В. Пумпянский, называя в качестве одной из основных перешедших от Державина к Тютчеву особенностей поэтики «колористическую» барочную традицию [Пумпянский: 39]. В самом деле, при всём разнообразии эпитетов Державина «самые употребительные эпитеты – чувственные, и среди них первое место принадлежит зрительному эпитету» [Русанова: 92], а по признанию Ю.М. Лотмана: «Л.В. Пумпянский глубоким анализом стиля Тютчева превратил гипотезу о причастности его к традиции Державина в доказанный историко-литературный факт» [Лотман 1996: 566]. Позднее у Державина обнаруживают и другие темы, образы и формы, близкие к художественному мировоззрению барокко: [Давиденкова].

В советском литературоведении предпринимались попытки оспорить точку зрения Пумпянского, что было вполне закономерно: в его времена термин «барокко» не успел приобрести необходимой устойчивости. «“Странность” неразрывно связана или даже слита с самим словом “барокко”, которое долгое время оставалось в литературном языке на положении своего рода предтермина – почти номенклатурного обозначения всего, что недопустимо выпадает из нормы и неоправданно ей перечит, и на определенном отрезке истории разделяло такую функцию со словом “готическое” (в ту пору полным своим синонимом)» [Михайлов 1997: 112–113]. Так, О.В. Орлов называет идеи Пумпянского «ненаучными», аргументируя свой выпад неопределенностью термина «барокко»: «В сущности единственно верной приметой барочности считается экзотичность образов, стремление к остранению и эффектности сюжетов. К оригинальному творчеству Тютчева, не характеризующемуся подчеркнутой эффектностью образов, применять слово «барокко» было бы

ненаучно» [Орлов: 141]. С таким представлением проблемы трудно согласиться. Даже не беря в расчёт то, что понимание барокко О.В. Орловым явно чрезмерно ограниченное и не может считаться продуктивным, следует напомнить, что весьма трудно было бы измерить степень эффектности образов. Правомерно ли считать сновидческие образы «садов-лабиринфов» и неведомых «чертогов» и «волшебных тварей» в стихотворении «Сон на море» экзотичными? Всё вышесказанное позволяет сделать вывод, что проблема «Тютчев и барокко» имеет право на существование. Поэтому не должно удивлять, что в настоящее время исследователи активно привлекают термин «барокко» для описания некоторых черт поэтики Тютчева.

А. Чичерин вскользь упоминает о том, что «барокко – смятенность мыслей и чувств, динамическая сломленность образа свойственны и <...> лирике Тютчева» [Чичерин: 161]. Ю. Чумаков отмечает у Тютчева «образный переизбыток, барочную перенасыщенность компонентов различных порядков» [Чумаков 1999: 118]. А. Осповат и О. Ронен говорят о связанности тютчевского образа камня/утеса как аллегии незыблемости с барочной эмблематикой [Осповат, Ронен: 51]. Но все эти замечания носят отрывочный характер, не создавая целостной картины. Работы, сколько-нибудь последовательно проясняющие поставленный ещё Пумпянским вопрос о связях тютчевского творчества с традициями барокко, отсутствуют.

С русской поэзией XVIII века, на которую как на один из основных источников его творчества указывает Тынянов, Тютчев познакомился ещё в годы ученичества благодаря своему домашнему наставнику С.Е. Раичу. Поэт С.Е. Раич, «страстный поклонник Державина и Дмитриева» [Пигарёв 1962: 11], в своем собственном творчестве обнаруживает существенные черты влияния ломоносовского стиля [Тынянов: 382]. Несомненно влияние Ломоносова и на Тютчева, а в поэзии Ломоносова давно принято отмечать сильные барочные тенденции [Морозов] (о родственности эстетики

барокко поэзии Ломоносова говорилось и ранее: [Анциферов]). В их числе можно назвать и интересующую нас риторичность стиля, и «барочный пантеизм», и пристрастие к титаническим образам. «Картина мерцающего тысячами звезд ночного неба является отражением барочного космизма» [Морозов: 80]. В то же время строка «Открылась бездна звезд полна» очевидным образом перекликается с тютчевским:

...мы плывем, пылающею бездной

Со всех сторон окружены. (I, 110)

Любопытен и до сих пор не отмеченный исследователями в освещаемом контексте факт обращения и Тютчева, и Державина к переводу монолога Терамена (*Le récit de Théràmène*) из 2 сцены V акта «Федры» Расина, насыщенного, как считают литературоведы, барочными настроениями [Racine: 173].

По всей вероятности, справедливо утверждение, что на воссоздание Тютчевым «Федры» на русском языке своим переводом этой трагедии серьёзно повлиял Шиллер [Сигал: 456]. Об этом говорят и ритмическая организация, и безрифменный стих, как можно предположить, заимствованные Тютчевым из перевода немецкого поэта. Но необходимо принять во внимание, что Тютчев перевел не весь текст трагедии, а избрал всего лишь один отрывок. Вполне возможно, что именно Г.Р. Державин своим опытом обратил внимание Тютчева-переводчика на этот эпизод «Федры», что ещё раз подчёркивает общность тяготения к барокко у этих двух поэтов: барочная окрашенность рассказа Терамена давно подмечена и описана исследователями [Han], [Greenberg: 255].

Современное представление о барокко также далеко от определённости: «В науке Барокко описывается разноречиво – от указаний на антиномичность (С.Д. Артамонов) до утверждений стремления к цельности и органичности мировосприятия (А.А. Аникст). Причиной подобной двойственности суждений является не только действительная внутренняя противоречивость Барокко, но и разрозненность усилий

философии, искусствознания и литературоведения в постижении его сущности, а также недостаточная разработанность критериев её (сущности) определения» [Милюгина: 14.].

Мы понимаем барокко как стиль эпохи, в котором в рамках определённого времени нашёл выражение некоторый тип художественного мировоззрения, позже утративший актуальность, но художественные формы, выработанные при его господстве, не потеряли своего значения и способны при условиях родственности художественного взгляда автора той или другой стороне барочного мировосприятия, органически встраиваться в новые художественные системы. При этом отличить, выделить эти формы на новом этапе их функционирования, идентифицировать их как «барочные» бывает крайне затруднительно. Такое понимание, как нам кажется, способно примирить большинство разноплановых точек зрения на термин и явление «барокко».

Можно привести как типологическую параллель модель функционирования романтизма: «Романтизм – это целостная органическая культура, единый тип мышления и видения мира, единая система ценностей, единый язык <...>, будучи воплощением определенного сознания, определенного типа мышления, сформировавшегося в определенной историко-социальной и духовной ситуации <...>. Но эта универсальная культура характерна *только* для конца XVIII – первой половины XIX века» [Фёдоров: 4–5]. В то же время в конце XIX – начале XX века в культуре фиксируется «возвращение» немецкого романтизма: «романтизм возвращается как опыт, в некоторых своих идеях и структурах соответствующий идеям и структурам модернизма, возвращается как аргумент и принцип, не как жизнь, а как наследие, пригодное для новой жизни <...> культура, будучи идеологическим феноменом, определяется не той или иной структурой, но её функцией, её идеологической ролью; и в этом смысле барокко и романтизм, не лишенные родства, представляют собой различные культуры» [Там же: 4, 6]. Аналогичным образом и



барокко – историчное, а не внеисторичное явление, проявившееся в конкретном месте и времени, что не мешает ему в отдельных своих формах (но уже не целостно) существовать и в дальнейшем, но только в ранге «опыта» и «аргумента».

Не поддерживая утопическую концепцию отождествления романтизма и барокко, мы считаем принципиально важным для нашего исследования замечание о том, что эти системы «не лишены родства». Этот труднооспоримый феномен узаконивает органическое единство «барочного» и именно «романтического» начал внутри одной стилевой системы. Так, восприятие романтиком Тютчевым традиций барокко объясняется с позиций выдвинутой в литературе теории о гомогенности «неправильных» или «вторичных» стилей [Лихачев 1998: 167], к которым относятся романтизм и барокко.

Отдельные аспекты барочного мировоззрения оказываются родственны и художественному мышлению Тютчева: «Непознаваемость подвижной, дисгармонической, хаотической действительности, в которой пребывает человек – “мыслящий тростник” (Б. де Паскаль), предоставленный житейским бурям, “атмосфера сомнения” (Ж.-П. Ренгар), в которую он погружен, вызывают жадный интерес к таинственному, волшебному, мистическому, которым заведомо нет окончательной разгадки». [Пахсарьян]. Показательно здесь, что описывающая восприятие человека барокко метафора Паскаля была заимствована и Тютчевым в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...».

Некоторую картину использования Тютчевым барочных тем и образов даёт рассмотрение стихотворения «Сны» («Как океан объемлет шар земной...»), само название которого отсылает к барочной эстетике. Увлечение эстетикой контрастов, движения, ощущение нестабильности человеческой судьбы, «смещение центра тяжести вовне», порождавшее смену масок, которые создает себе «я», характерные для литературы барокко, приводили к возникновению одной из всеобъемлющих барочных

тем – «жизнь есть сон» [Ходанен 1997: 4]. Принцип *жизнь есть сон*, вынесенный в заглавие пьесы Кальдерона, стал одним из основополагающих принципов для многих художников барокко [Никитина: 161]. И именно барочная гипнология во многом определяла в последующем соответствующую образность у романтиков.

Сон – объект интереса барочных поэтов [Софронова: 85], с помощью фигуры сравнения отождествлённый со стихией океана, являет собой то беспредельное, непознаваемое, подвижное начало, которое Тютчев не раз изображал в своих стихотворениях под именем Ночи. В «Как океан объемлет шар земной...» ночь также является важнейшим топосом, именно с её приходом, начинается движение стихии:

Настанет ночь – и звучными волнами

Стихия бьёт о берег свой (I, 110)

Далее в тексте происходит то, что уже описано для взаимодействия мотивной структуры барокко и романтизма: мотив сна «как бы притягивает к себе сеть других мотивов, характерных для культуры барокко» [Тертерян: 167]. В финале произведения с помощью столь характерного для барокко принципа отражения – его частным проявлением и является мотив сна – создается грандиозная картина «пылающей бездны». Она напоминает эффект, достигнутый в барочных дворцах, которые «озарялись сотнями огней, отраженных сотнями зеркал и умноженных этим до бесконечности» [Анциферов: 12]. Здесь же необходимо отметить само тяготение барокко к иллюминации, фейерверкам, непременно становившимся «апофеозом театрализованных действ», в которых воплощалось художественное мышление эпохи барокко [Котович: 35].

О пристрастии к отражению пейзажа как об особенности лирики Державина, перешедшей к Тютчеву, говорит в своей статье и Пумпянский. Встречается эта мысль и у других авторов: «Зеркала, которые постоянно встречаются у западных авторов XVII в., занимают в творчестве

Державина особое место» [Давиденкова: 13]. Пумпянский отмечает, что эта тема присуща обоим царскосельским стихотворениям поэта [Пумпянский: 44]. Любопытно здесь то, что, как отмечает Д.С. Лихачев: «царскосельские сады были по преимуществу садами голландского Барокко и поздней разновидности Барокко – Рококо» [Лихачев 1982: 303]. Напрашивается вывод, что проникнутые барочным стилем пейзаж и архитектура определенным образом программируют барочное же изображение их в литературе (у Тютчева – с помощью принципа отражения). Надо сказать, что эта особенность Царского Села «программировать» стиль своих литературных воплощений уже отмечалась для произведений А.С. Пушкина и М.Д. Деларю, посвященных статуе «Девушка с урной» (фонтан «Молочница»): «Оба эти стихотворения, воспевавшие статую, созданную в подражание античной скульптуре, написаны в античном размере» [Анциферов: 26].

Между тем, строки:

Тихо в озере струится

Отблеск кровель золотых... (II, 160)

– рисуют ситуацию, вряд ли возможную в реальности: строения с золотой крышей (это могут быть только золотые купола дворовой церкви Екатерининского дворца) находятся слишком далеко от Большого пруда, чтобы в нём отражаться. «Из-за значительных размеров (площадь 16 гектаров, глубина до 2,5 метра) пруд часто называют озером» [Музеи: 67]. Таким образом, в этих строках Тютчева мы обнаруживаем скорее дань риторике, готовому слову, которое (по выражению Михайлова), преграждая поэту путь к действительности, диктует появление образа, согласованного с принципом отражения.

Типичный для Тютчева образ фонтана [Орлов: 98], являющий собой аллегория познания, типичен и для садов барокко: «Барокко, как известно, стремилось внести движение в архитектуру, создать иллюзию движения («иллюзорность» типичная для Барокко) <...> Поэтому фонтаны, каскады,

водопады – типичное явление садов Барокко. Вода бьёт вверх и как бы преодолевает тем законы природы» [Лихачев 1982: 82]. Спор с законами природы стоит в центре лирического сюжета стихотворения «Фонтан»:

Лучом поднявшись к небу, он  
Коснулся высоты заветной –  
И снова пылью огнецветной  
Ниспасть на землю осужден.

<...>

Как жадно к небу рвешься ты!..  
Но длань незримо-роковая,  
Твой луч упорный преломляя,  
Свергает в брызгах с высоты... (I, 167)

Возможно, истоки этого образа следует искать именно в культурном пласте барокко. К слову, Лотман видит у Тютчева барокко в эмблематических образах и снова возвращается именно к фонтану: «Барокко у Тютчева. Это пласт аллегорической эмблематики, имеющий характерные признаки. Например, стихотворение “Фонтан”» [Лотман 1999: 299]. В то же время похожим образом построенный образ фонтана присутствует и в одном из ключевых текстов романтизма: романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»: «Он увидел как бы ключ, откуда бьёт неудержимый поток света, достигая свода и там дробясь неисчислимыми, огнецветными брызгами, сыплющимися вниз и скапливающимися в большой чаше, вернее, в озере <...>. Осмотревшись, увидел он, что лежит на мягкой траве около другого ключа, бьющего в воздух, чтобы в воздухе расточить себя» [Новалис: 9]. «ward er einen mächtigen Strahl gewahr, der wie aus einem Springquell bis an die Decke des Gewölbes stieg, und oben in unzählige Funken zerstäubte, die sich unten in einem großen Becken sammelten <...> Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin zu verzehren schien».

Особое внимание зеркальному эффекту в связи с поэтикой барокко уделяет в своей книге Ж. Женнет: «Иллюзорен отражённый образ или же реален? Что он: отражение или же двойник? Когда речь идёт о настоящем зеркале, это легко проверить, но отражение в воде с её заповедными глубинами более таинственно» [Женнет: 61]. Как указывает Женнет, в художественном осмыслении барокко мир предстаёт театром, в котором пьеса «в идеале может до бесконечности отражать сама себя. Уже не раз было замечено сходство такой композиции с тем, что в геральдике называется «щитком» [abîme] и порождает головокружительное чувство бесконечности» [Там же: 64]. Что примечательно, прямое значение слова abîme – ‘бездна’. В таком значении оно и встречается в одном из французских стихотворений Тютчева:

Car le moment qui vient pourrait comme un abîme  
S’ouvrir entre elle et moi. (I, 217)

‘Ибо грядущее мгновение может лечь, как разверстая бездна, между нею и мною’.

Если Тютчев, как и положено дипломату, был знаком с терминологией геральдики и эмблематики (из чего исходит и Лотман в цитирувавшемся выше отрывке из конспекта), они могли обогатить его представление о «бездне», сдвинув его ближе к тому барочному, которое можно наблюдать в его стихах:

Она, между двойною бездной,  
Лелеет твой всезрящий сон (I, 109)

«Сама по себе тема отражения – тема двойственная: отражение – это *двойник*, т.е. одновременно *другое* и *то же самое*. Эта амбивалентность в барочной мысли производит инверсию значений, делая тождественность фантастической (*Я – другой*), а инаковость – успокаивающей (*есть иной мир, но он похож на наш*)» [Там же: 67]. У Тютчева эта тема реализует себя с учётом всех указанных смыслов:

Как опрокинутое небо,

Под нами море трепетало... (I, 139)

В стихотворении «Последний катаклизм» у Тютчева можно усмотреть соединение мотива отражения с ещё одним характерно барочным мотивом: эсхатологическим. В произведениях, изображающих конец мира, художников барокко привлекала отметка на хроногенетической оси крайней точки, «откуда начинается возвратное движение. Человек проделывает замкнутый путь во времени; оно направлено от настоящего к будущему и вспять – к настоящему» [Смирнов: 338]. У Тютчева такой перспективно-ретроспективный взгляд имплицирован словом «опять», подчёркивающим циклическую организацию мирового времени:

Всё зримое опять покроют воды (I, 74)

Это четверостишие признаётся бесспорным шедевром и было признано таковым уже сразу после публикации, что для рецепции Тютчева совсем нехарактерно. Однако внимание к нему со стороны литературоведческой науки стоит счесть весьма умеренным. Так, А.И. Селезнев справедливо отмечает, что «к сожалению, не была проанализирована мысль этого стихотворного афоризма и даже не названа проблема, изложенная в нем достаточно определенно» [Селезнев: 56].

Из ученых, действительно подробно изучавших «Последний катаклизм», можно упомянуть, пожалуй, только М.М. Гиршмана, проведшего детальный анализ ритмической структуры по выработанной им методике. Анализ этот неоднократно был опубликован и сводится к постоянно подчеркиваемой Гиршманом важности концовок стихотворений Тютчева, а также к тезису, гласящему, что «если посмотреть, как построено это поэтическое высказывание, то обнаружится в нем четкая и нарастающая поэтическая двуплановость, и хотя в стихотворении нет каких-либо ярко выраженных словесных антитез, но всей совокупностью ритмических отношений его конец противопоставляем началу» [Гиршман: 43].

Остальные исследователи лишь мельком упоминают катрен в своих работах, как, например, В.Н. Касаткина, подытоживающая спор с критикой начала века: «Последний катаклизм» – стихотворение отнюдь не о торжестве хаоса, “мира бестелесного”, “царства теней”, не об исчезновении материи, а о победе водной стихии в итоге существования земли» [Касаткина: 28]. И.О. Шайтанов, посвятивший книгу анализу образа природы в творчестве Тютчева [Шайтанов], казалось бы, должен был уделить некоторое место и «Последнему катаклизму», экспозицию которого составляет «последний час природы». Однако Шайтанов и вовсе выпускает стихотворение из виду, не обращаясь к нему ни разу.

Тем не менее, это стихотворение, без сомнения, является одним из ключевых для понимания места Бога и природы в поэтической картине мира Тютчева.

Нельзя не согласиться с тонким наблюдением Гиршмана, что в последнем стихе улавливается исчезновение зримой «мнимости» и появление зрячей «сущности» («божьего лика») [Гиршман: 45]. Однако это появление случается уже после конца природы, после того как пробил её «последний час». Это означает, что Бог и природа в художественном мире Тютчева не тождественны. Обратное понимание взаимоотношения образов природы и Бога в поэзии Тютчева, идущее ещё от родоначальников научного тютчеведения – Л.В. Пумпянского, Н.Я. Берковского, Д.Д. Благого и некоторых других, – состоит в том, что Тютчев исповедует пантеизм, то есть растворенность Бога в природе, являемую поэтической образностью русского автора. «Пантеизм отселил религию в глубь природы. Верховное божество прежних религий получило новое имя и осмысление» [Берковский 1985: 171]. «Не то, что мните вы, природа...» и ряд других шедевров как будто подтверждают такое понимание. «Широким пантеизмом объясняется едва ли не вся его поэзия» [Брюсов: 195]. «Существенная особенность мировоззрения Тютчева – обожествление природы, пантеизм» [Ковтунова: 67]. Эти и другие

высказывания довольно характерны для исследовательских и научно-популярных работ о Тютчеве.

Однако в стихотворении «Последний катаклизм» мы можем наблюдать очевидное противопоставление природы и Бога: последний продолжает существовать, когда первая разрушается.

Мы уже говорили, что в своей монографии «Поэтическое открытие природы» И. Шайтанов не касается анализируемого стихотворения. Но в его книге высказана знаменательная мысль, имеющая первостепенное значение для интерпретации образной системы Тютчева вообще: «В этом и отличие поэта от философа в непосредственном переживании он не раз вступает в противоречие с собственными рациональными тезисами» [Шайтанов: 44]. Об этом же говорит и Лотман в своей статье «Поэтический мир Тютчева»: «Взгляд на творчество Тютчева как на единый текст в достаточной мере утвердился. Это положение следует, однако, согласовать с другим общеизвестным фактом: постоянным наличием в наследии поэта прямо противоположных решений одних и тех же вопросов» [Лотман 1996: 567].

Божий лик вечен и существует даже после природы. Если понимать этот образ всё же в рамках принятой трактовки, то в стихотворении проступит мифологический сюжет об умирающем вместе с природой и воскресающем для объединения всего сущего боге. В противном случае следует отказаться от однозначного видения Бога у Тютчева как сущности, растворённой в природе. Наиболее резко подобную позицию высказывает А.И. Селезнев: «Нет оснований сводить мировоззрение Тютчева (или какого-либо из периодов его развития) к пантеизму» [Селезнев: 174].

Один из принципиальных для стихотворения вопросов – это вопрос об участии Бога в происходящих событиях. Даже грамматически в тексте отсутствует деятель: «состав разрушится», «лик изобразится». Разрушение происходит само по себе в назначенный ему час. Бог при этом неуловим и не может быть «застигнут» в конкретном действии – разрушении мира, он



даже после конца мира лишь *изображается* своим ликом в водах. Остаётся неясным, в какой мере такой ход вещей согласуется с его волей.

Довольно важно, что Тютчев подробно структурирует этапы возникновения картины, которая устанавливается в финале: сначала «всё зримое» покрывают воды, играющие роль своего рода фона, а затем на них изображается Божий лик. Ключевые слова «лик» и «изобразится», а также порядок появления составных частей эсхатологического пейзажа могут указывать на то, что одним из источников образа выступает иконопись. «Лик в иконе – самое главное. В практике иконописания стадии работы так и разделяются на «личное» и «доличное». Сначала пишется «доличное» – фон, пейзаж (лещадки), архитектура (палаты), одежды и проч. В больших работах эту стадию исполняет мастер второй руки, помощник. Главный мастер, знаменщик, пишет «личное», то есть то, что относится к личности. И соблюдение такого порядка работы было важно, потому что икона, как и всё мироздание, иерархично». [Языкова: 20–21] Как мы видим, значимый порядок появления фона и лика в иконописи воспроизведён и у Тютчева. Насколько хорошо Тютчев был знаком с теорией и практикой иконописания, неизвестно, так что высказанное предположение обречено оставаться гипотезой. Но, будучи принято в таком виде, оно хорошо согласуется с чтением «изобразится», а не «отобразится» в последнем стихе, указывая на то, что в водной глади после всемирного потопа не отражается Бог, парящий в надмирной выси, как это пытался представить А. Белый: «светозарный бог <...> отражается в зеркальной зыби (в воде)» [Белый: 484]. Напротив, как это описывается для практики иконописи, «изображение, как бы уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности иконы: тем самым, иконописец как бы не создаёт изображение, а открывает его» [Успенский: 240].

При этом крайне интересно рисуется сам момент конца мира как «разрушение», распадение системы мира (русское слово «состав» калькирует греч. σύνταξις). Здесь угадывается «ритуальная протоситуация

главного годового праздника в архаичных мифопоэтических коллективах – распадение целостного самодостаточного космоса <...> и следующее за этим восстановление этой целостности из “очищенных” частей мирового <...> тела» [Топоров 1993: 57].

Итак, в отношении «Последнего катаклизма» было бы справедливо говорить только об эсхатологических мотивах, но не мотиве отражения, который часто усматривают в произведении исследователи.

Это же стихотворение открывает нам непоследовательность трактовок образа Бога и природы в разных текстах. Видимо, следует учитывать, что организующие художественный мир константы не подчиняются стройности философского взгляда, исполнены ассоциативности и не могут быть сведены к набору философских категорий. Этот фактор также необходимо принимать во внимание при построении модели мотивной структуры лирики Тютчева.

Что касается позиции самого Тютчева в аспекте приверженности стилям и направлениям, то биографически она не документирована. Принципиальная устранённость поэта от участия в литературной жизни исключает наличие каких-либо самоидентифицирующих высказываний на этот счёт. В то же время нам представляется возможным реконструировать взгляды поэта на основе имеющегося в поэтическом корпусе Тютчева стихотворения «Видение».

Стихотворение «Видение», на наш взгляд, демонстрирует попытку Тютчева определиться с литературной позицией, о чём сигнализирует появляющаяся в предпоследней строке тема творчества, воплощённая в образе тревожимой богами девственной души музы. Но особенно отчётливо такое авторское задание проступит, если вписать произведение в историко-литературный контекст. Ключевым для такой исследовательской операции становится заглавие. Ошибочная интерпретация, затемнявшая представление о месте этого стихотворения в творчестве Тютчева, гласила, что «видение» – это жанровая

характеристика ([Гаврилов], [Пинковский]). Между тем, главной функцией названия этого текста является указание на интертекстуальную связь, подсказка, какой текст Тютчев использует в качестве источника.

«Видение» Тютчева настолько мало общего имеет с жанровой традицией видений, что не представляется возможным охарактеризовать это стихотворение даже как результат эволюции жанровой формы. Согласно Б.И. Ярхо, наиболее важным жанрообразующим признаком видений, отличающим их от проповедей, чудесных путешествий и пророчеств, является образ ясновидца, которому в состоянии сна, галлюцинации или летаргии открывается истина, воплощенная в чувственных образах. Поэтому в отличие от обычных обманчивых снов, видения заключают в себе божественную правду об устройстве мира. В античности видения хотя и встречаются (Видение Эра у Платона и Сон Сципиона у Цицерона), но не получают распространения, в отличие от «материального» путешествия в загробный мир, как в XI песне «Одиссеи» или в VI песне «Энеиды». В соответствии со средневековой установкой на спиритуализм после падения античной культуры видения в количественном отношении значительно преобладают над фантастическими нисхождениями в загробный мир [Ярхо: 21–22]. Все эти признаки, необходимые для отнесения текста к классу видений, начисто отсутствуют в стихотворении Тютчева. Только образ «пророческого сна» появляется в самом финале, но он факультативен для всей схемы жанра и предстаёт в тютчевском «Видении» как объект описания, а не как состояние ясновидца, что для средневекового жанра, напротив, принципиально важно. Таким образом, стихотворение «Видение» не может восходить к европейской традиции видений напрямую.

На наш взгляд, более продуктивно, нежели искать истоки стихотворения в обширной литературе средневековых видений, было бы рассмотреть его на фоне русского поэтического текста с аналогичным названием, который, как мы предполагаем, стал текстом-источником,

отправной точкой для тютчевской литературной самоидентификации. Речь идёт о стихотворении М.Н. Муравьёва «Видение» (1770-е годы).

Помимо названия тексты Тютчева и Муравьёва связывает общность экспозиции:

В тот день, как солнцева горяща колесница,  
Оставив область Льва, к тебе, небесна Жница,  
Стремится перейти в прохладнейший предел,  
Как ратай точит серп и желтый клас созрел,  
Уж солнечны лучи вселенну освещали,  
А над главой моей сны легкие летали. [Муравьёв: 189.]

Оба стихотворения начинаются с картины движения колесницы по небесному своду. Правда, если у Муравьёва это вполне традиционная метафора солнца, то тютчевский образ весьма загадочен: ««Видение» Тютчева начинается парадоксом: живая колесница мироздания (целое!) катится в святилище небес (часть!)» [Гаспаров 2001: 27]. Всё это заставляет предположить более комплексный, а потому вторичный образ колесницы у Тютчева, с одной стороны, восходящий к экспозиции основного стихотворения-источника («Видения» Муравьёва), с другой, осложнённый дополнительными смыслами и отсылками. Попутно заметим, что среди других до сих пор не обозначенных источников «Видения», усложнивших образность стихотворения, можно указать на «Федра» Платона, где в *Phaedr.* 246e–247c развёртывается вполне родственная поэтической системе Тютчева картина движения сонма богов на пир по небесному своду: «Великий предводитель на небе, Зевс, на крылатой колеснице едет первым, всё упорядочивая и обо всём заботясь. За ним следует воинство богов и гениев, выстроенное в одиннадцать отрядов; одна только Гестия не покидает дома богов, а из остальных все главные боги, что входят в число двенадцати, предводительствуют каждый порученным ему строем <...> Отправляясь на праздничный пир, они поднимаются к вершине по краю поднебесного свода, и уже там их

колесницы, не теряющие равновесия и хорошо управляемые, легко совершают путь» μέγας ἡγεμὼν ἐν οὐρανῷ Ζεὺς, ἐλαύνων πτηνὸν ἄρμα, πρῶτος πορεύεται, διακοσμῶν πάντα καὶ ἐπιμελούμενος: τῷ δ' ἔπεται στρατιὰ θεῶν τε καὶ δαιμόνων, κατὰ ἑνδεκα μέρη κεκοσμημένη. μένει γὰρ Ἑστία ἐν θεῶν οἴκῳ μόνη: τῶν δὲ ἄλλων ὅσοι ἐν τῷ τῶν δώδεκα ἀριθμῷ τεταγμένοι θεοὶ ἄρχοντες ἡγούνται κατὰ τάξιν ἣν ἕκαστος ἐτάχθη. <...> ὑπουράνιον ἀψίδα πορεύονται πρὸς ἄναντες, ἥ δὲ τὰ μὲν θεῶν ὀχήματα ἰσορρόπως εὐήνια ὄντα ῥαδίως πορεύεται (246e–247b). Во-первых, строй колесниц *всех* богов может метонимически представлять собой мироздание в целом, а одна колесница мироздания вместо двенадцати колесниц – это вполне допустимая синекдоха при переосмыслении чужого слова. Во-вторых, важно здесь направление движения – на божественный пир (естественным образом он должен состояться в *святилище небес*), который, как мы знаем благодаря стихотворению «Цицерон», является для Тютчева весьма важным концептом. В-третьих, допущение гипотезы об отсылке к тексту Платона может объяснить «явления и чудеса» в ночном небе в начале «Видения». В том же самом отрывке Сократ у Платона говорит: «В пределах неба есть много блаженных зрелищ и путей, которыми движется счастливый род богов; каждый из них свершает свое, а [за ними] следует всегда тот, кто хочет и может, – ведь зависть чужда сонму богов» (247a). πολλὰ μὲν οὖν καὶ μακάριαι θεαὶ τε καὶ διέξοδοι ἐντὸς οὐρανοῦ, ὥς θεῶν γένος εὐδαιμόνων ἐπιστρέφεται πράττων ἕκαστος αὐτῶν τὸ αὐτοῦ, ἔπεται δὲ ὁ ἀεὶ ἐθέλων τε καὶ δυνάμενος: φθόνος γὰρ ἔξω θείου χοροῦ ἴσταται. ὅταν δὲ δὴ πρὸς δαῖτα καὶ ἐπὶ θοίνην ἴωσιν. Блаженные зрелища неба (μακάριαι θεαί), напоминающие и о «высоких зрелищах» «Цицерона», вполне могли подтолкнуть Тютчева к добавлению в экспозицию синонимичных «явлений и чудес».

Далее повествователю «Видения» Муравьёва открывается видение чудесной страны, в которой живут поэты:

...Здесь живут тобою чтимы музы.

Доколе сон свои с тебя не снимет узы,

Ты можешь в тайное жилище их войти. [Муравьёв: 190]

На материале пригрезившейся страны поэтов Муравьёв демонстрирует свою решительную определённую со спором древних и новых, а также занимает однозначную позицию в отношении классицистического канона:

«Здесь, – вождь мой говорил, – пииты всех народов.

Все современники верховные умы,

И новых с древними не знаем распри мы.

Расинов образ здесь зришь возле Еврипида,

С Эсхилом – Шекеспир неправильного вида,

Истолкователь мой со мною Буало,

И Попа к нам в союз бессмертье привело... [Муравьёв: 190–191]

Уравнивая в правах «правильных» и «неправильных» поэтов, поместив вместе древних и новых, Муравьёв отвергает всякие литературные конфронтации по этому поводу и утверждает принципиальное единство литературного ландшафта и эфемерность границ между направлениями:

Те, кои в жизнь свою внушались Аполлоном,

Все удостоены сим общим Пантеоном. [Там же: 191]

Так Муравьёв решал актуальные для его эпохи вопросы литературного метода и стиля. Используя экспозицию и название «Видения» Муравьёва, Тютчев, отталкиваясь от текста предшественника, осуществляет свои художественные задачи кардинально другими средствами, которые сами по себе служат ответом на вопросы литературной теории и практики. Разумеется, таким ответом может служить любое стихотворение автора на том или ином этапе его

творческой эволюции, но в данном случае, учитывая принципиальную декларативность, программность стихотворения Муравьёва, на которое явным образом ориентируется Тютчев, за его «Видением» можно подозревать известную долю сознательности в репрезентации своей литературной позиции. Таким образом, в случае рассмотрения тютчевского стихотворения в сопоставлении со стихотворением Муравьёва становится возможным уяснить принятые Тютчевым принципиальные художественные установки (в частности, в отношении интересующих нас стилей).

Во-первых, текст Тютчева, по обыкновению, гораздо короче: восемь строк против ста у Муравьёва. Эта обнаруживающаяся при сопоставлении диспропорция вызывает уже упоминавшуюся «барочную перенасыщенность компонентов различных порядков» [Чумаков 1999: 118]. Во-вторых, сразу бросается в глаза, что Тютчев отказывается от создания ясного последовательного повествования, и вместо этого наполняет как будто эскизную зарисовку энигматическими образами, ряд которых довершён синтаксическим построением на границе логичности: «Лишь Музы (подлежащее?) девственную душу (объект?) в пророческих тревожат боги снах: правильное осмысление – лишь в предпоследнем слове. Есть ли этот синтаксис – иконическое изображение непостижимости мира?» [Гаспаров 2001: 27]. Такая иконичность взамен развёрнутых описаний, от которых Тютчев отходит, двигаясь к обретению собственного стиля в середине 1820-х годов (ср. «Урания», где встречается тот же, что и у Муравьёва шаблон для характеристики Ломоносова: «Росский Пиндар» и «Пиндар россов»), по всей видимости, является в данном случае плодом рефлексии над смещением акцентов в собственной поэтике. В целом стихотворение характеризуется крайней затруднённой пониманием, принципиально чуждой поэтике классицизма. В-третьих, необходимо отметить, что оборот «в пророческих *тревожат* <...> снах» у Тютчева выраженно противопоставлен «легким снам» Муравьёва. «Муравьев

осуществляет первые подступы к созданию особого специфически-поэтического языка, суть которого не в адекватном отражении объективной для поэта истины, а в эмоциональном намеке на внутреннее состояние человека-поэта. Поэтический словарь начинает сужаться, стремясь ориентироваться на особые поэтические слова „сладостного“ эмоционального характера, нужные в контексте не для уточнения смысла, а для создания настроения прекрасного самозабвения в искусстве. Формируется тот поэтический словарь, который характеризует поэтику Жуковского и Батюшкова. <...> „Прохладный“, „прохладнейший“, „прекрасные“, „легкие сны“ <...> Характерно, что большинство слов новой семантики у Муравьева – эпитеты, прилагательные. Позднее эта система выдвинет эпитет на ведущее, определяющее стиль место, а ещё позднее Пушкину придется бороться против засилья эпитета, которому он сам отдал дань в 1810-е годы» [Гуковский 1938: 277–279]. Против «лёгкости» сна-видения Муравьева как поэтического «слова „сладостного“ эмоционального характера», нашедшего выражение в словаре Батюшкова и Жуковского, Тютчев выдвигает тревожащий душу сон, как о нём сказано в другом тексте, «болезненно-яркий». Этот болезненный оттенок образа сна у Тютчева, к сожалению, не отмечен в весьма ценной работе [Тильман: 189–198]. Между тем, тревожность и болезненность как ключевые эмоциональные характеристики и романтической, и барочной художественной парадигмы соотносятся для Тютчева с понятием творчества через образ сна Музы, а вернее, через по-барочному изощрённый «сон девственной души Музы».

Итак, ко времени создания «Видения» (1828) Тютчев осознанно отказывается от классицистической ясности, избирая близкую к барочной «непонятность», движется по пути компрессии текстового пространства, достигая таким образом концентрированной напряжённости образа, сопоставимой с напряжённостью поэтики барокко, и, наконец, сам процесс творчества оказывается в его сознании связан не с сентименталистской



лёгкостью Муравьёва, а с тревожностью и болезненностью – константами мироощущения барокко.

На уровне поэтики скорее, правда, типологическую параллель с конструктивным принципом барокко представляют тютчевские «двойчатки»: «устойчивая и постоянно – от начала до конца – повторяющаяся форма. Это 16 строк, группирующихся в 2 восьмистишия, их разделяет пробел» [Чумаков 1999: 118]. Композиционное взаимодействие строф здесь аналогично построению «Вертограда многоцветного» и «Рифмологиона»: «Имеется в виду двойная структура стиха, в первой части которого создаётся “фабула-образ”, который истолковывается во второй его части. Задача первой части состоит в кодировке, задача второй части – в расшифровке. На искусственную *obscuritas*, в семантической неясности которой разворачивается энигма, во второй части проливается свет» [Лахманн: 135]. Так, в «Цицероне» затемнённая экспозиция прямо реализуется в образе ночи, застигнувшей героя в пути. Вторая строфа декодирует образ, ставя его в историко-философский контекст.

Непосредственное соприкосновение Тютчева с культурой барокко нам хотелось бы рассмотреть на примере перевода стихотворения Микеланджело «Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso...» (см. след. параграф), но уже сейчас можно сделать ряд предварительных выводов. Культурное наследие барокко по-разному проявляет себя в лирике Тютчева, отзываясь как на мотивном, так и композиционном уровне. Культура в силу специфики барокко становится источником «готовых смыслов», лежащих в основу мотивной структуры Тютчева наравне с индивидуально-авторскими концептами, рассмотренными в предыдущей главе. Традиционно считается, что «риторическое слово для литературы XVIII в. на деле оказывается орудием громоздким и неудобным, ибо влачит за собой многовековой груз мертвых смыслов» [Аверинцев и др.]. На практике для Тютчева многие из этих смыслов оказываются живыми и

органично вплетаются в его художественную систему. Как можно заметить, в «выгодном» положении оказываются прежде всего те смыслы, которые родственны стилистической системе романтизма и достаются ей в наследство от барокко либо же типологически близки тому и другому стилю.

## 2.2. Перевод Тютчева из Микеланджело: риторическая стратегия

Современная наука располагает весьма небольшим количеством документальных свидетельств о высказываниях Тютчева, касающихся его поэтических пристрастий (один из таких редких случаев: [Тютчев о романе]). В этих условиях одним из важнейших источников информации об эстетических ориентирах становятся переводы, составляющие, как уже говорилось, примерно восьмую часть всего перечня созданных Тютчевым стихотворений. Нельзя игнорировать то, что сам факт выбора переводимого текста свидетельствует если не о близости творческих систем автора и переводчика, то (за исключением случаев, когда это нарочитая и декларируемая полемика, как в «Разговоре с Анакреоном» Ломоносова), по меньшей мере, о влиянии, то есть о восприятии художественных форм, обусловленном родственностью взглядов.

О.В. Орлов пишет, что «выбирая материал для переводов, Тютчев обращался преимущественно к творчеству романтиков (таковы  $\frac{3}{4}$  приведенных стихотворений)» [Орлов: 133]. Этот автор признаёт наличие барочных элементов лишь в неких «ученических», «второстепенных» произведениях Тютчева. С таким мнением никак нельзя согласиться, так как в этом случае пришлось бы отбросить того, в ком «умирал Ренессанс и рождалось барокко» [Вознесенский: 205], – Микеланджело Буонарроти. Перевод его стихотворения «*Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso...*» традиционно считается художественной удачей Тютчева, благодаря которой этот текст (единственный из переводных!) попал в I том издания 1966 года [Тютчев 1966: 164], куда было принято решение помещать только те переводные тексты, «которые могут выдержать сравнение с лучшими образцами оригинальной лирики поэта» [Там же: 317]. Этот переводческий опыт никак не может быть ученическим, так как обращение к нему состоялось уже в период Крымской войны (1855), когда Тютчеву было за пятьдесят. Кроме того, в творческом наследии Тютчева имеется

перевод небольшого четверостишия Якоба Бёме (I, 100), также выполненный Тютчевым в весьма зрелом возрасте (приблизительная датировка: 1860–1864). И, наконец, невозможно признать справедливым, что  $\frac{3}{4}$  всех переведённых Тютчевым стихотворений написаны романтиками: ни Шиллера, ни Гёте, на долю которых приходится немалая часть переводческих усилий Тютчева, к романтикам отнесены быть не могут.

Нам бы хотелось сосредоточить здесь внимание на переводе из Микеланджело. Именно этот текст, по нашему мнению, способен пролить свет на взаимодействие индивидуального стиля Тютчева и наследия стиля барокко, а также помочь уяснить некоторые узловые для рассматриваемой нами темы моменты. Во-первых, стихотворение «*Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso...*» («Отрадно спать – отрадней камнем быть...») Тютчев переводил *четыре* раза (один раз на французский язык и три раза на русский), что свидетельствует о чрезвычайно высокой значимости для него этого текста. К тому же анализ именно этого перевода удобен тем, что при сопоставлении с оригиналом и несколькими редакциями (которые большей частью отсутствуют для других подобных примеров) мотивная структура и динамика её становления должна предстать взгляду исследователя особенно прозрачной. Наконец, мы преследуем цель заполнить существующую в литературоведении лакуну и, по возможности, проследить творческие связи Микеланджело и Тютчева, до сих пор пристально не изучавшиеся исследователями. Пожалуй, единственное исключение – это краткое и не вполне внятное замечание о трудности понимания мотивов, двигавших переводчиком при многократной переделке текста [Андреев: 109].

Для начала следует уяснить место Микеланджело в контексте проблемы барокко.

Хотя «система формальных признаков, характеризующих искусство барокко <...> была разработана в художественных кругах Рима и Болоньи

на рубеже XVI и XVII веков» [Базен: 11], основания стиля формировались ещё внутри Ренессанса, вытекая из сложившихся в нем контрастов и противоречий. Микеланджело как раз был художником, с наибольшей выразительностью воплотившим те тенденции, которые станут основополагающими в эпоху барокко. Он явился ключевой фигурой перехода к новому стилю. С одной стороны, очевидные в произведениях художника «беспокойство», «колоссальная напряженность» являлись результатом «главного противоречия Ренессанса» – противоречия между «абсолютностью умозрительного идеала и относительностью реальных возможностей обычного человека» [Кривцун: 64]: «Обнаруживая несостоятельность эстетической возрожденческой программы, поставившей личность в центре всего мира, деятели Высокого Возрождения разными способами выражают эту потерю главной опоры в своем творчестве. <...> Каждая фигура его <Микеланджело – Б.О.> композиции представляет собою нечто замкнутое в себе, поэтому фигуры оказываются иногда настолько не связанными друг с другом, что разрушается цельность композиции» [Лосев: 434]. Микеланджело «перестает служить ренессансным кумирам. В его сознании они оказываются поверженными, как оказывается поверженным и главный кумир Ренессанса – вера в безграничную творческую силу человека, через искусство становящегося равным богу» [Лазарев: 98].

С другой стороны, динамическая композиция, неограниченное грандиозное пространство, массы людей вместо отдельных фигур (особенно в его последних работах) заставляют говорить о Микеланджело как об «отце барокко», как это делают Вёльфлин, Шмарзов, Ригль, Бринкман и др. [Губер: 168, 196]. Более того, очень широко трактующий барокко А. Чичерин видит присутствие этого стиля «в его чистом, величественном виде» уже непосредственно у самого Микеланджело [Чичерин: 158].

Но даже с учётом такого разнообразия мнений несомненно, что именно работы Микеланджело послужили для эстетики барокко отправным пунктом. Г. Вёльфлин говорит об этом излишне эмоционально, что тоже весьма демонстративно: «Никто, конечно, не будет делать лично Микеланджело ответственным за судьбу искусства средней Италии. Он был таким, каким должен был быть, и остается великим даже в искаженностях своего старческого стиля. Но его влияние оказалось ужасным» [Вёльфлин: 198].

Движение, динамика, возведенная в эпоху барокко в ранг непреложного критерия, требования [Пинский: 57], отчетливо просматриваются уже в так называемых «обнаженных» в Сикстинской капелле, но особенно ярко воплощены в поздней фреске «Страшный суд».

Столь характерное для барокко разочарование в реальных возможностях нормального человека [Там же: 55] также проявилось с наибольшей силой в предшествовавшую эпоху именно у Микеланджело: «Человеческий субъект, на котором, как это обычно думают, хотел базироваться Ренессанс, уже с самого начала трактуется у Микеланджело в тонах весьма неуверенных, слабых и далеких от всякого титанизма. <...> у Микеланджело личность, оставаясь личностным же образом противопоставленной всему космосу, уже ощущает беспредельный ужас собственного одиночества и бессилия перед этим космосом» [Лосев: 434–435].

Поэтическое творчество Микеланджело в ещё большей степени выразило все отмеченные тенденции.

Поэтическая деятельность Микеланджело приходится на поздние этапы его творчества, когда в его искусстве всё отчётливее проявляют себя черты барокко, и совпадает по времени со вторым периодом литературы Чинквеченто, характеризующимся глубоким кризисом классического ренессансного гуманизма [Хлодовский: 122]. Этот контекст особенно важен, так как при всём признании «бурной силы», «подавляющей

искренности» в поэзии Микеланджело традиционно видели «хромоту» и «беспомощность» [Дживелегов: 226]. И лишь изучение литературного барокко дало ключ к пониманию лирики Микеланджело: «Обнаружилось, что его уклонения от ренессансных норм были не проявлением неумелости, а выражением иных художественных стремлений» [Аникст: 120].

Тютчев мог прочесть стихи Микеланджело ещё в юношеском возрасте, в ходе обучения у С.Е. Раича, довольно известного знатока и переводчика итальянской поэзии, который, несомненно, познакомил воспитанника с лучшими её образцами. А также позже, когда с 1837 года некоторое время работал старшим секретарем Российской миссии в Турине.

В силу специфических историко-культурных обстоятельств в русской культуре укоренилась прочная традиция стихотворных художественных переводов, которую можно противопоставить сложившейся в некоторых других литературах традиции дословных прозаических способов передачи оригинального текста на ином языке [Илюшин: 244–145].

Рассмотрение подобного рода переводов имеет свою ценность, т.к. перевод – это всегда интерпретация. В связи с этим можно напомнить о вставшей перед В. Набоковым необходимости снабдить обширным комментарием то понимание «Евгения Онегина», которое он представил в своем переводе. Чем больше переводов мы знаем, тем больше открывается для нас граней словесного образа, созданного иноязычным автором. «Каждый перевод, сколь бы он ни был превосходен, проецирует многомерную сложность подлинника на плоскость, делает оригинал упрощённым и представляет его односторонне. Сопоставляя два или несколько переводов, читатель может получить как бы стереоскопическое изображение оригинала, увидеть его с разных сторон» [Гаспаров 2006: 5]

К настоящему моменту в культурном фонде накопился довольно обширный корпус переводов, которые зачастую многократно дублируют

друг друга. Так, стихотворение П. Верлена «Il pleure dans mon cœur...» насчитывает около десятка русскоязычных соответствий [Верлен]. Такое «поливариантное функционирование» (А.Н. Гиривенко) побуждает к выработке методики сопоставительного анализа складывающейся парадигмы переводных текстов.

Для сопоставления двух единиц требуется введение третьей, через которую они сравниваются [Топер: 177]. То же правило, на наш взгляд, действует и в случае сравнения большего числа элементов. Таким образом, наиболее целесообразным было бы представить тексты в виде некоего инварианта, попарное сравнение которого с каждым конкретным вариантом должно наиболее детально выявить различия в индивидуальном воплощении тех или иных фрагментов. Так как «интуитивно всегда создавалось, что инвариантом при переводе должен быть смысл» [Ревзин, Розенцвейг: 64], для этой цели, по нашему мнению, более всего подходит разработанная И.А. Мельчуком модель «Смысл $\Leftrightarrow$ Текст», дающая возможность формального описания и относительно объективного представления смысла данного текста. При этом интересующие нас «разные, но интуитивно равнозначные (синонимичные) тексты должны получать одинаковые или хотя бы эквивалентные семантические представления» [Мельчук: 5].

В нашей работе мы продемонстрируем возможность практического применения предлагаемой методики сравнения переводов на примере тютчевских переводов из Микеланджело. Дополнительный соблазн демонстрации модели именно на данном материале заключается в открывающейся возможности показать универсальность применения модели «Смысл $\Leftrightarrow$ Текст» вне зависимости от языка перевода, то есть не ощущая как препятствие для анализа наличие французского перевода интересующего нас стихотворения.



В настоящий момент нам доступно четыре автографа перевода «Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso...», эдиционная иерархия которых прояснена и не вызывает дискуссий среди специалистов.

Оригинал:

Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso,  
Mentre che'l danno e la vergogna dura;  
Non veder, non sentir m'è gran ventura;  
Però non mi destar, deh, parla basso [Микеланджело: 66].

Переводы Тютчева:

(1) Молчи, прошу – не смей меня будить –  
О, в этот век – преступный и постыдный –  
Не жить, не чувствовать – удел завидный –  
Отрадно спать, отрадней – камнем быть. (II, 76)

(2a) Мне любо спать – отрадней камнем быть –  
В сей век стыда и язвы повсемест<ной>  
Не чувствовать, не видеть – жребий лестный,  
Мой сон глубок – не смей меня будить...

(2б) Отрадно спать – отрадней камнем быть.

О, в этот век преступный и постыдный –  
Не жить, не чувствовать – удел завидный –  
Прошу: молчи – не смей меня будить.

(3) Oui, le sommeil m'est doux! plus doux – de n'être pas!

Dans ces temps de malheur et de honte suprême

Ne rien voir, rien sentir, c'est la volupté même!..

Craignez de m'éveiller... de grâce, parlez bas... (II, 288)

Текст (1) под заглавием «Сонет Микель-Анджело. (Перевод)» был опубликован в прижизненном издании стихотворений Тютчева 1868 г., и нет причин сомневаться, что именно в таком виде он отражает окончательную авторскую волю, а тексты (2a) и (2б) являются ранними подготовительными вариантами. При этом (2б) ближе к (1), чем (2a),

благодаря чему можно постулировать его срединное место между (2а) и (1) на хронологической шкале. Место (3) в этом ряду не вполне ясно (хотя все комментаторы указывают, что французский перевод был сделан Тютчевым раньше русских, документальных доказательств этому не приводится), но для нашего анализа этот фактор не принципиален.

Заглавие «Сонет», данное стихотворению при первой публикации обычно оценивается как ошибка редактора (в действительности стихотворение не имеет сонетной формы; ср.: «один из этих вариантов напечатан в 1868 г. И.С. Аксаковым, озаглавившим почему-то четверостишие “сонетом”» [Микеланджело: 167]) и опускается, так как, скорее всего, не принадлежит автору (отсутствует в автографе). Действительно, время, на которое падает пик творческой активности Тютчева, не очень часто обращается к сонету: «Следующая эпоха русской поэзии не оставляет этой формы, но и не проявляет к ней особенной любви» [Гроссман: 135]. Но само по себе то, что катрен при публикации назван «сонетом», нам кажется весьма показательным. Дело в том, что многие тексты Микеланджело действительно являют собой наброски к незаконченным сонетам: «Фрагментарность составляет особенность стилистики сборника поэтических творений Микеланджело» [Аникст: 125] и теоретически «Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso...» могло быть неоконченным сонетом. Но нам важно лишь отметить перекличку творческого принципа фрагментарности у Микеланджело и известный взгляд на поэтическую манеру Тютчева, упомянутую в первом параграфе первой главы.

Для сопоставления текстов была построена инвариантная модель «Смысл $\Leftrightarrow$ Текст», опирающаяся на теоретические труды И.А. Мельчука [Мельчук]. Сравнительные данные удобнее всего представить в виде таблицы. Приведём её фрагмент:

|                   |                                              |                                                  |                        |
|-------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------|
| Текст<br>\\Модель | <i>каузировать</i><br>→<br><i>звучать←не</i> | <i>время←быть<sub>з</sub></i><br>→ <i>плохой</i> | <i>воспринимать←не</i> |
|-------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------|

|      |            |                                            |                              |
|------|------------|--------------------------------------------|------------------------------|
| (1)  | Молчи      | век преступный<br>и постыдный              | Не жить, не<br>чувствовать   |
| (2a) | —          | век стыда и<br>язвы<br>повсеместной        | Не чувствовать, не<br>видеть |
| (2б) | Молчи      | век —<br>преступный и<br>постыдный         | Не жить, не<br>чувствовать   |
| (3)  | parlez bas | temps de<br>malheur et de<br>honte suprême | Ne rien voir, rien sortir    |

При сопоставлении инвариантной модели с текстами обращает на себя внимание то обстоятельство, что при всей общей точности передачи оригинала Тютчев в окончательном варианте (1) модифицирует его композиционное построение, вынося в препозицию фрагмент *не→каузировать→состояние бодрствования* и меняя его местами с *состояние сна←быть<sub>1</sub>→хорошо*. На наш взгляд, это объясняется индивидуальным тютчевским способом структурирования знаний. Как уже отмечали исследователи, Тютчев обращает повышенное внимание именно на момент динамического перехода из одного состояния в другое. Так, «в словаре поэта отсутствуют глаголы несовершенного вида, в значение которых входит сема *постепенности*, фиксирующая некоторую длительность в прохождении начального и конечного этапа сна» [Тильман: 190]. Поэтому фрагмент, репрезентирующий статичное состояние (*быть<sub>1</sub>→состояние сна*), оказывается для переводческого сознания не столь релевантным и, даже оказываясь в последней строке катрена, не завершает его, тем самым становясь в сильную позицию, а всего лишь предваряет конечную «ударную» сентенцию (ср. в связи с этим замечание о переводе: «Стихотворение, не переставая быть микеланджеловским, становилось тютчевским» [Андреев: 110]).

Особенно интересно расхождение в тексте-оригинале и французском переводе, с одной стороны, и русских переводах, с другой, в передаче фрагмента *каузировать→звучать←не*. В тексте Микеланджело заложен

смысл 'говорите так тихо, чтобы не разбудить меня'. Так это и переведено Тютчевым на французский: «Craignez de m'éveiller... parlez bas...». Но, попадая в русскую языковую среду, императивная форма уменьшения интенсивности действия *parla basso* 'говорите тише' превращается в требование абсолютного прекращения говорения: *молчи*. На наш взгляд, эта разница весьма показательна и прямым образом смыкается с проблемой риторичности как использования готового слова в поэзии Тютчева: «Такое готовое слово есть вообще все то, что ловит автора на его пути к действительности, все то, что ведет его своими путями или, может быть, путями общими, заранее уже продуманными, установившимися и авторитетными для всякого, кто пожелает открыть рот или взять в руки перо, чтобы что бы то ни было высказать» [Михайлов 1997: 117]. Для Тютчева «молчи» – это готовое слово, не раз реализовывавшее себя в его поэтических текстах, связанных с трагическим, болезненно-мучительным аффектом. Кроме перевода из Микеланджело форма обнаруживает себя в стихотворении «Silentium!» («Молчи, скрывайся и таи...»; слово *молчи* также замыкает каждую строфу), где речь идёт о трагической невозможности наладить контакт с другим, что приводит к выводу о добровольном (и оттого ещё более трагическом) одиночестве. Наиболее выразительно этот мотив звучит в стихотворении «Всё бешеной буря, всё злее и злей...», где создан тревожный эмоциональный фон, подкреплённый готическим сюжетом в духе Гейне и переводных баллад Жуковского. Строка «О милый, умолкни, о милый, молчи» (I, 147), стоящая в центре текста, призвана нагнетать напряжение в ожидании страшного финала. Другие дериваты корня *молч-*, употреблённые в стихах Тютчева, также дают основание для отнесения явления молчания к негативному коннотативному полю: «Молчанье мертвое тревожит» (I, 132) «Над вами светила молчат в вышине, // Под вами могилы – молчат и оне» (II, 25) «Стоял я молча в стороне // И пасть готов был на колени, – // И страшно-грустно стало мне...» (II, 89). Второе значение «молчания» в тютчевском

идиолекте – это синоним ожидания, что видно из того же «Всё бешеной буря, всё злее и злей...»: «Но оба, недвижны, молчали впотьмах», но уже следующий стих снова возвращает читателя к болезненному напряжению: «Над ними лежал таинственный страх...» (I, 147). Примеры молчания-ожидания: «В душном воздуха молчанье, // Как предчувствие грозы» (I, 135), «Молчит сомнительно Восток, // Повсюду чуткое молчанье... // Что это? Сон иль ожиданье...» (II, 148). Но за конкретной формой «молчи» закреплён «готовый» смысл, проявивший себя в тютчевском переводе. Характерно, что в окончательном варианте (1) императив «молчи» занимает место в сильной позиции в начале стиха, в отличие от подготовительного «Прошу: молчи...» (2б).

Совсем иная семантика прослеживается у Тютчева в отношении «тишины/тихого», который больше подходил бы для передачи итальянского *parla basso*. В тютчевских текстах «тихий» – это атрибут пейзажных характеристик, наследие элегической школы: «Туманная и тихая лазурь» (I, 126), «И тихих, теплых майских дней» (I, 134) – и в совсем редких случаях эпитет «тихий» появляется в связи с речью: «Дышали тихими, как лунный свет, речами» (I, 92), «Сладок мне твой тихий шепот» (II, 54). Как это ясно видно из контекста, «тихий» характеризует положительное, спокойное состояние, а «тихая речь» в концептуальной картине мира Тютчева, соотносимой с русским языком, практически отсутствует. Возможно, что одним из ключевых текстов традиции, повлиявшим на подготовку смыслов, связанных с тишиной, повлиял и Ломоносов: «Возлюбленная тишина, // Блаженство сел, градов ограда, // Коль ты полезна и красна!» Таким образом, в силу действующих в поэзии Тютчева готовых форм и смыслов «*parla basso*» не могло быть передано в русском переводе эквивалентным вариантом.

Во французском тексте (3) переводчик сохраняет большую близость тексту Микеланджело: *de grâce, parlez bas*. Как отмечал ещё А.А. Потебня, «Ф.И. Тютчев служит превосходным примером того, как пользование тем

или другим языком дает мысли то или другое направление» [Потебня: 165]. Французский исторически ближе языку оригинала, и здесь переводчику предоставляется возможность осуществить межъязыковое перефразирование этимологически родственными средствами (ср. также *veder – voir, sentire – sentir*). О важности внутренней формы слова для Тютчева мы писали в § 1.2. Так «*parla basso*» становится «*parlez bas*».

Наблюдаются также расхождения при передаче фрагмента *время←быть<sub>3</sub>→плохой*. Первоначальный вариант «век стыда и язвы повсеместной» слишком далёк от оригинала («когда длятся зло и позор»), поэтому переводчик находит другое решение. У Микеланджело используется лексема со значением «позор» (*vergogna*), Тютчев же употребляет прилагательное *постыдный*, которое «ведет себя сходно с прилагательным *позорный*, но <...> выражает категоричное этическое осуждение (ср.: *постыдное малодушие*) и часто употребляется несколько патетически» [Булыгина, Шмелев: 220–221]. Патетический регистр вполне согласуется с ораторским стилем стихотворения. Во французском переводе риторичность задана уже инициальной частью текста в восклицании *oui* («да»). Оно же позволяет подчеркнуть диалогический характер стихотворения. «*Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso...*» написано Микеланджело в ответ на послание Джованни Строцци, в котором его автор, восхищенный скульптурным изображением Ночи, установленным Микеланджело на надгробье Дж. Медичи, говорит о том, что стоит лишь окликнуть статую, и камень оживёт. Желанием Тютчева сохранить патетику стиля можно объяснить и замену лексемы *любо*, принадлежащей неуместному в данном случае разговорному стилю, на *отрадно*.

Сама организация пространства в капелле Медичи, послужившей поводом для поэтического диалога, представляет собой существенный шаг в сторону барокко: «По-видимому, все сделано с тем расчетом, чтобы фигуры казались в пространстве колоссальными. <...> Впечатление должно было получиться подавляющее. Эти приемы воздействия уже не

имеют ничего общего с облегчающей красотой Возрождения» [Вёльфлин: 190]. Стихотворение Микеланджело, как мы видим из истории его создания, составляет сюжетное, идейное и, следовательно, стилистическое единство с усыпальницей Медичи. Таким образом, его вполне можно рассматривать в контексте жанра эпитафии: «Литературная эпитафия часто близка к «titulus»‘у стихотворной надписи, поясняющей портрет или бюст или являющейся введением к ученому труду, с той разницей, что первая не имеет связи с памятником изобразительного искусства» [Хоментовская: 30]. Кроме того, что «Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso...» «поясняет» скульптурное изображение Ночи, с жанром эпитафии этот текст объединяет традиционная для эпитафии [Там же: 75] форма обращения к путнику. Более того, среди характерных примеров эпитафий есть тексты по своему содержанию очень близкие к стихотворению Микеланджело:

quisquis es, si pius, platynam

et suos ne vexes, anguste

iacent et soli volunt esse

‘Кто бы ты ни был, если ты благочестив, не трогай Платину и его близких, они лежат тесно и желают быть одни’ [Там же: 157].

Вообще жанр эпитафии должен был быть близок Тютчеву в силу своей краткости (краткость нужна в эпитафии, чтобы прохожий успел прочесть надпись [Там же: 82]). Характерно, что среди тютчевских переводов есть ещё одна эпитафия: «Lines written in an album, at Malta» Байрона. «Интерес Тютчева именно к этому байроновскому стихотворению, возможно, вызван компактностью формы последнего» [Толстогузов 2000: 280].

Эпитафия является одним из главных этапов формирования в культуре готового смысла, когда «смерть приветствуется как избавление от бед, как вечный сон и покой» [Хоментовская: 126]. Этот комплекс мотивов (фрагмент мотивной структуры) встречается и в оригинальном стихотворении Тютчева:

Хотел бы я, чтобы в своей могиле,  
Как нынче на своей кушетке, я лежал,  
Века бы за веками проходили,  
И я бы вас всю вечность слушал и молчал. (II, 245)

В своём переводе Тютчев модифицирует и фрагмент *воспринимать*←*не*. В двух первых по времени вариантах ((3) и (2а)) он передан предикатами *чувствовать* и *видеть*, относящимися к семантическому полю восприятия. В дальнейшем ((1), (2б)) Тютчев расширяет смысловой горизонт, употребляя ядерный для другого семантического поля (поле биологического бытия) глагол *жить*, тем самым актуализируя смысл обоих полей.

Эта обращенность Тютчева в «экзистенциальную» тему заметна и во французском переводе. Категория существования там оказывается важной настолько, что под её влиянием полностью редуцируется центральный для скульптора Микеланджело образ камня (*plus doux – de n'être pas!*).

В эпистолярной Тютчева сохранилась его собственная интерпретация строк Микеланджело: «Есть стихи Микеланджело, где говорится следующее о том времени, когда он жил:

Mentre che il danno e la vergogna dura,  
Non sentir, non pensar è gran ventura,

что означает по-русски: пока глупцы царствуют и управляют, умные люди должны бы молчать» [Тютчев 1966: 407]. Любопытно, что при цитировании Тютчев допускает ошибку, заменяя *veder* ‘видеть, смотреть’ на *pensar* ‘думать, мыслить’ и меняя их с *sentir* местами. То есть для него *мыслить* оказывается более значимым атрибутом существования, чем *видеть*, что, по всей вероятности, соотносится с представлением о человеке как о «*мыслящем* тростнике» (рассуждения Паскаля на эту тему также формируют пласт культуры барокко). Ещё один пример реализации такого фрагмента мотивной структуры: «Разумный гений человека» (I, 194). «Мыслить» и «чувствовать», стоящие рядом, для Тютчева обнимают



понятие бытия человека, как это видно из стихотворения «Итак, опять увиделся я с вами...»: «Где мыслил я и чувствовал впервые» (I, 204). Следует в связи с этим снова вернуться к тексту письма и обратить внимание на то, что отрицание существования (*Non sentir, non pensar*) интерпретируется Тютчевым как молчание: «умные люди должны бы молчать», что подтверждает приведённую выше догадку о соотнесённости «молчания» и негативного коннотативного ряда, в данном случае создаваемого отрицанием существования в век, когда «глупцы царствуют и управляют».

Как мы видим, характерные для барокко мотивы сна, смерти находят отражение в переведенном Тютчевым тексте. Сама аллегорическая фигура Ночи, послужившая поводом к написанию стихотворения и от лица которой ведется речь, отсылает к эмблематике барокко и одновременно напоминает о характерно тютчевской теме ночи. Очевидно, именно индивидуально-тютчевские ассоциации, связывающие в его сознании фигуру Микеланджело и то, что мы теперь идентифицируем как барочные мотивы, обратило внимания Тютчева-переводчика на этого поэта.

В ходе разбора перевода мы показали, как установки готового слова заставляют поэта видоизменять оригинальные мотивы, передавая их по-русски более далёкими семантически, но в большей степени вписывающимися в собственно тютчевскую мотивную структуру, условными эквивалентами. Это позволяет назвать тютчевскую стратегию, которую он использует при переводе текста Микеланджело, риторической, а риторика как культура готового слова предстаёт одним из оснований оформления мотивной структуры в лирике Тютчева. Важнейшим этапом культуры, повлиявшим на создание как используемых Тютчевым готовых смыслов, так и самого принципа мотивной структуры, стала эпоха барокко.

Как свидетельствует материал, представленный в первой и второй главах нашего исследования, связи между мотивами в мотивной структуре лирики Тютчева могут быть как традиционными, приготовленными

культурой и переданными через риторику, так и индивидуально-авторскими, нетривиальными. Эпоха словесного традиционализма не оставляет своего влияния на Тютчева и сосуществует в качестве одного из основных источников его поэтики наравне с антириторическими тенденциями XIX века. «С романтизмом кончается долгая пора господства риторического “готового слова”, заранее заданных форм, жанров, стилистических средств поэзии. Отныне писатель начинает овладевать и пользоваться словом как вольным, несвязанным орудием воспроизведения, анализа и познания действительности, отданным в его распоряжение» [Аверинцев и др.: 34]. Формирование творческой индивидуальности Тютчева приходится на этот перелом, отдаваясь во внутренней организации его лирики двойственностью. С одной стороны, мы можем наблюдать прямое заимствование из фонда готовых смыслов, с другой, формирование индивидуальной сети мотивов, которые приобретают заданный смысл благодаря внутрисистемным соотношениям, мотивирующим их появление в тексте и проясняющим их значение. Второе явление (подробно рассмотренное нами в первой главе) можно считать преобразённым наследием традиционной словесности, самого её принципа выстраивать взаимодействие реальности и художника через посредство слова, через риторическую концептуализацию действительности, с той разницей, что концептуализация оказывается в малой степени продиктована сложившейся системой кодирования, и создаётся поэтом заново, исходя из индивидуального опыта.

## **Глава III. Мотивная структура во французских и русских стихотворениях Тютчева**

### **3.1. Лексикографические методы исследования поэзии Тютчева на французском языке**

Особым статусом в общем корпусе лирики Тютчева обладают его стихотворения, написанные на французском языке. Как принято считать, они отличаются от остального наследия не только формой художественного воплощения, но и самой сутью поэтической мысли. А.А. Потебня обращал внимание на то, что Ф.И. Тютчев подаёт превосходный пример, «как пользование тем или другим языком дает мысли то или другое направление» [Потебня: 165]. В более широком контексте сходным образом звучит замечание Г.О. Винокура: «Но писатель может писать в разных случаях по-разному, и тогда разные виды его языка могут служить для биографии приметами различных его жизненных манер или душевных состояний. Так, например, Тургенев в своих письмах к Виардо переходит с французского языка на немецкий, когда касается более интимных предметов» [Винокур: 238]. В этом положении можно найти основание для выделения французских стихотворений поэта в особую группу текстов, так и не ставших до сих пор предметом пристального изучения.

На наш взгляд, одной из актуальных задач тютчеведения является понимание механизма, заставлявшего Тютчева в отдельных случаях избирать французский язык для выражения художественной идеи; когда, с одной стороны, образный ряд диктует воплощение в системе координат французского языка, с другой, сама структура языка модифицирует поэтический код на этапе прохождения от идеи к тексту. Конечной целью такого изучения должно стать надёжное правило распределения поэтических задач между русской и французской языковой средой.

Проникновение в этот сложнейший и тончайший процесс возможно с помощью анализа лексики. Помимо этого лексический пласт предоставляет самый актуальный материал для воссоздания мотивной структуры. Всякий мотив в лирике исключительно тематичен, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно мотивна по своей природе, и мотивы как предикаты темы разворачивают её через действие – конечно, применительно к лирическому субъекту [Силантьев: 87].

Носителем темы в поэтическом тексте является слово [Баевский: 192]. Эта точка зрения была обозначена в свое время в работах В.М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского и некоторых других литературоведов, авторитет которых в нашей науке не позволяет сомневаться в базисности указанного тезиса для современного понимания поэтических процессов. В связи с этим можно вспомнить хотя бы высказанное в статье о Тютчеве категоричное мнение Тынянова: «Нет темы вне стиха, так же как нет образа вне лексики» [Тынянов: 380].

Проблема изучения тютчевского словаря поднимается давно. «Как поэты видят природу? Краски зрения их – изобразительность слова: эпитет, метафора и т.д. Необходимо их знать; необходима статистика; необходим словарь слов Баратынского, Пушкина, Тютчева» [Белый: 480]. Несколько десятилетий спустя сходные мысли высказывал А.А. Николаев: «Нужны не только работы о тютчевских способах преобразования семантики поэтического слова, – нужен словарь поэтического языка Тютчева, который стал бы ключом к правильному пониманию текста его стихотворений, путеводителем по ним, являясь в то же время удобной формой аккумуляции и хранения накопленного опыта чтения этих текстов и необходимейшим пособием для их дальнейшего критического изучения и лингвистической подготовки к печати. Принимая во внимание всю важность такого пособия, сотрудники Музея-усадьбы Мураново им. Ф.И. Тютчева, руководимого К. Пигарёвым, приступили в 1974 году к созданию

такого словаря» [Николаев 1977: 246.]. Но эта работа так и осталась незавершённой. Можно назвать ещё несколько не претендующих на общедоступность и широкий охват лексики работ (например, «Формальный тезаурус языка поэзии Ф.И. Тютчева» [Тильман 1999]), но этим, к сожалению, пока ограничивается набор справочных материалов о словарном фонде Тютчева. В настоящее время работа по составлению русскоязычного поэтического словаря Тютчева ведется на базе кафедры русского языка Брянского государственного университета им. академика И.Г. Петровского [Голованевский].

Обращалось внимание и на перспективность изучения именно французского словника тютчевского наследия: «Исторической реальностью является франкоязычная русская поэзия, как и философская и политическая литература, в том числе славянофильская, например, трактаты Тютчева. Интересной задачей могло бы стать изучение французского словаря основных понятий этой литературы и переосмысления этих понятий разными авторами» [Иванов 1993: 8].

Подобные настойчивые напоминания базируются на следующих общих соображениях. В процессе создания текста происходит отбор лексических (и вообще языковых) средств из всей суммы потенциально возможных в языке. Выбранная в конечном счете лексема являет нам свой особый статус для данной поэтической картины мира. И тем больше смысловой и функциональный вес языкового средства, чем меньше текстовое пространство, на котором оно употреблено. Последнее положение особенно актуально для тютчевских французских стихотворений.

Все отобранные поэтом языковые средства складываются в определённую идиоструктуру, выступающую на фоне общей структуры языка. Традиционно иерархия такой структуры устанавливается благодаря словарям-частотникам, количественно выявляющим наиболее важные для автора лексемы.

Существует несколько исследований, посвящённых анализу частотности лексики Тютчева. Последняя работа на эту тему [Егоров], уже классическим трудом стала статья [Bilokur 1970]. Итогом работы Б. Билокура стал словарь-конкорданс русскоязычной поэзии Тютчева с указанием частотности [Bilokur 1975]. Но в нашем случае результаты количественного подсчёта были бы нерелевантными, так как общий объем словника дошедших до нас французских стихов поэта ограничивается примерно 400 лексемами и подавляющее количество знаменательных слов имеет частоту употребления, равную 1.

Тем не менее, именно словарь мог бы дать наглядный материал для интерпретации, но это должен быть словарь другого типа – авторский идеографический словарь.

Идеографические относятся к системным словарям, то есть к таким, которые призваны отражать системный характер языка и в частности его словарного состава [Васильев: 151, 154]. Таким образом, идеографический словарь – наиболее адекватная форма репрезентации системности лексики, формирующей идиостиль поэта. «Поэтический идиолект есть поэтический язык, в котором вербализовано индивидуально-художественное мышление о мире» [Ревзина: 23].

Примером того, что это высказанное выше положение о словарном методе как действенном способе проникновения в механизм тютчевской мотивно-тематической структуры, справедливо, может служить вышедший в Курске «контрастивный словарь» лексики Тютчева и Фета [Бобунова, Хроленко 2005]. Несмотря на все недочеты, он демонстрирует возможность сопоставительного анализа поэтических систем двух поэтов и вычленение особенностей функционирования в них конкретных тем-мотивов.

Контрастивный словарь двух курских авторов хотя и не решает всех насущных задач, но делает внушающую оптимизм попытку преодолеть чувствительную пустоту. Не ограничиваясь простым заполнением лакуны,

М.А. Бобунова и А.Т. Хроленко стремятся подать материал аналитически, строя свой словарь как контрастивный. Контрастивный метод уже успел стать традиционным в описании языковых систем, и закономерной, хотя и не новой [Фоменко: 152], представляется идея его применения на материале подсистем идиолектов. Авторы давно и плодотворно занимаются лексикографией русского фольклора [Бобунова, Хроленко 2000], [Бобунова 200], [Бобунова 2002], [Бобунова 2003]. Разработанная на материале устного творчества методика и положена в основу концепции словаря, который с определёнными оговорками как раз может быть отнесён к идеографическим.

К упомянутым выше недочётам издания следует отнести некоторую небрежность введения. Из него читатель не узнает о количестве словарных статей, останется неосведомленным, почему авторы избирают тот, а не другой путь, придерживаются этой, а не иной концепции, и т.д. Например, останавливает внимание выбор материала для лексикографического анализа. Имена Тютчева и Фета смотрятся рядом как будто вполне естественно, привычно, как это представлено в школьной программе. Тем не менее, весомых оснований считать похожими их поэтические системы (за исключением, разве что, расхожего стереотипа, сложившегося ещё среди современников поэтов [Кузьмина: 165]) нет. И словарный материал, как будет видно ниже, только подтверждает такой взгляд. С тем бóльшим сожалением приходится констатировать, что авторы не утруждают себя подробным обоснованием выбора поэтов для контрастивного анализа, ограничиваясь лишь скупой репликой о том, что Тютчев и Фет жили «в одно время, под одним небом» [Бобунова, Хроленко 2005: 4]. Это основание выглядит несколько сомнительным, особенно если вспомнить, что Тютчев около 20 лет своей жизни провел за границей. А ведь всего двумя абзацами выше говорится, что контрастивный метод «особенно эффективен применительно к родственным языкам». Чем, по мнению авторов, родственны идиолекты Тютчева и Фета, остается непоясненным.

То же относится и к обоснованию примененных в работе методик доминантного и кластерного анализа, сжатия конкорданса и аппликации словарных статей, за более подробным описанием которых, по всей видимости, нужно обращаться к предыдущим трудам авторов.

Словарная статья представляет собой заглавное слово, количество его употреблений, минимальный контекст, в котором встречается слово, и синтагматическую часть. Другие структурные элементы (дефиниция, словоизменительные варианты, участие в устойчивых поэтических приемах и пр.) используются факультативно. Заглавные слова объединены в кластеры, которые понимаются как «совокупность слов различной частеречной принадлежности, семантически и / или функционально связанных между собой» [Бобунова, Хроленко 2005: 16]. Соответственно, словарь делится на разделы, соответствующие кластерам: «Мир природы» («Небесная сфера», «Атмосферные явления», «Вода и водные пространства», «Растительный мир», «Мир живой природы»), «Человек телесный», «Время», «Цвет». Такое представление служит наглядности описания тех или иных фрагментов поэтической картины мира авторов.

Концептуальным ядром словарных статей выступает синтагматическая часть, фиксирующая «все текстовые связи слова в пределах стихотворной строки или смежных строк» [Там же: 9]. Именно эта часть и призвана вскрыть сущность сходства и различия использования слова в двух анализируемых поэтических системах. Так, если у Тютчева слово *кустарник* [Там же: 88] сочетается с атрибутом (*мелкий, мертвый*) и выступает как субъект при глаголе в личной форме (<есть>, *стелется*), то у Фета нет случаев сочетания с атрибутом, зато присутствует сочинительная связь с субстантивом (*кустарник и птичка, кустарник и холм*) и варианты, когда глагол управляет существительным (*осветить кустарник, узреть кустарник*). Вот пример двух сопоставленных словарных статей для Тютчева и Фета на слово *колени* [Там же: 137]:



**Колено (3)** Когда порой так умиленно, С такою верой и мольбой Невольно клонишь ты *колено* Пред колыбелью дорогой («Не раз ты слышала признание...») **Vo:** <быть> по колени 1, клонить колено 1, пасть на колени 1.

**Колено (8)** Пропаду от тоски я и лени, Одинокая жизнь не мила, Сердце ноет, слабеют *колени*, В каждый гвоздик душистой сирени, Распевая вползает пчела (Пчёлы) **A:** косматое 1 **Pron:** мое 1, твое 1 **Vs:** сгибаться 1, слабесть 1 **Vo:** <быть> на коленях перед вами 1, играть на твоих коленях 1, молиться на коленях 1, преклонить / преклонять колена 2, слагать на коленях руки 1.

Таким образом, наибольшей эффективности достигал бы такой составленный по предложенной методике контрастивный словарь, в котором большинство образующих статьи слов у двух сравниваемых авторов совпадало. На нем можно было бы проследить системность сочетаемости лексики у разных авторов, построив определенную модель и интерпретировав результаты. Словарь М.А. Бобуновой и А.Т. Хроленко демонстрирует иную картину, при которой сравнивать приходится больше сами факты словоупотребления. Особенно показателен в этом смысле кластер колоративов. Из 57 лексем цвета, описанных в этом разделе, только 16 являются общими для обоих поэтов. Это: *багровый, багряный, белеть, белый, бесцветный, голубой, желтый, зеленеть, зеленый, зелень, златой, золотистый, золотить, красный, лазурный, лазурь*. Очевидно, что их вероятная встречаемость в поэтическом языке той эпохи значительно выше, чем у таких в большей степени характеризующих стилевую индивидуальность лексем, как *бесцветно-бледный* (Фет) или *бледно-зелёный* (Тютчев). И вот этих последних здесь ощутимое меньшинство. В целом на 431 слово из словаря Тютчева и 651 из словаря Фета только 309 обнаруживают себя у обоих поэтов. В такой ситуации ценность разработанной системы описания сочетаемости слова существенно снижается.

Эти цифры лучше всего свидетельствуют о том, что составители словаря не рассчитывали представить в нём весь объем лексического фонда Тютчева и Фета. Отбор описываемого материала тоже никак не оговаривается во введении и в то же время интуитивно понятен: это наиболее значимые слова, относящиеся (пользуясь известной моделью Р.

Халлига и В. фон Вартбурга [Hallig, Wartburg]) к понятийным категориям «Вселенная» и, частично, «Человек» («Человек как живое существо»), из раздела «Человек и Вселенная» взята только категория «Время». То есть это те слова, которые играют определяющую роль при создании пейзажной и близкой к ней любовной лирики. Таким образом, в стороне остаются философские и политические стихи Тютчева, что вполне закономерно, ведь только в контексте «лирики природы» и возможно его сколько-нибудь корректное сопоставление с Фетом.

Тем не менее, можно только согласиться с авторами в том, что реализованный тип словаря выглядит весьма перспективным. Это видно даже из эпизодических, но крайне иллюстративных фрагментов, представляющих выводы из описанного материала: «Атрибутивные, субстантивные и особенно глагольные связи анализируемого существительного свидетельствуют о том, что лексема *ночь* в творчестве Фета часто используется в составе олицетворения (*немая ночь*; *чело ночи*; *ночь одевается*, *ночь хочет подслушать*), что не очень характерно для стихотворений Тютчева» [Бобунова, Хроленко 2005: 14]. Такие лингвопоэтические данные, безусловно, дополняют наши представления об образах *ночи* в поэзии Тютчева и Фета.

Хотя в целом словарь дает достаточно адекватное представление о лексике двух поэтов, всё же не может не вызывать сожаления, что в качестве источника текстов Тютчева, по которым составлялся словник, было выбрано издание [Тютчев 1980], в настоящее время уже не самое полное и авторитетное. Отсюда и некоторые неточности в указанном количестве словоупотреблений в статьях. Так, наши собственные подсчеты (по [Тютчев 2002–2005]) показывают, что слово *глаз* (*глаза*) встречается в текстах Тютчева не 16 раз [Бобунова, Хроленко 2005: 132], а 20 (не считая *глазеть* и *глазок*), *восток* не 14 раз [Бобунова, Хроленко 2005: 21], а 19 и т.д. Различия данных словаря с действительностью не критичны и укладываются в некоторую погрешность, но всё же о них следует помнить

тем, кто будет обращаться к этому справочнику. Думается, что ценность этого лексикографического труда выросла бы, если бы авторы использовали признанные академические издания [Тютчев 1987]; [Тютчев 2002–2005]. Туманным остается и отношение лексикографов к словам, употребленным только в черновых редакциях стихотворений, не включенных текстологами в канонизированный вариант издания: на каких основаниях они не учтены в словаре?

В общем, можно заключить, что авторами проделана большая и ценная работа по систематизации тезаурусов поэтов, результаты которой уже позволяют делать некоторые выводы о художественном мире и поэтическом языке Тютчева и Фета. Отмеченные нами недочеты, скорее всего, вызваны широтой взгляда лексикографов, стремящихся применить актуальные методики на возможно более разнообразном материале.

Тем не менее, за пределами внимания М.А. Бобуновой и А.Т. Хроленко осталась стихи Тютчева, написанные на французском языке.

Выбор между языками продиктован в первую очередь индивидуальным представлением Тютчева о том или ином языке и соответствии этого индивидуального представления языка поставленной творческой задаче.

Чтобы разобраться в том, чем являлся для Тютчева французский язык как язык репрезентации художественных образов, необходимо произвести моделирование того фрагмента французской языковой картины мира поэта, который был актуализирован в его французских стихотворениях. Такое моделирование возможно в форме идеографического словаря.

Сама по себе французская языковая картина мира биографического Ф.И. Тютчева была намного шире фрагмента, нашедшего воплощение в стихах, написанных на французском языке. Тютчев знал французский язык в совершенстве, писал на нем письма (большинство из известных ныне 1300), политические статьи, общался в семье и обществе, поэтому не будет большой натяжкой приравнять по широте его языковую картину мира и

картину мира носителя французского языка. В связи с этим особенно интересным представляется рассмотреть, какие элементы этой общей (объективной) языковой картины мира реализовались именно в поэтических текстах. То есть словарь должен наглядно показывать разницу между фоновой, общей языковой картиной мира и той её частью, которая была задействована Тютчевым в процессе репрезентации художественной идеи. Это частный случай противопоставления поэтического языка «стандартному литературному языку как языку официального быта» [Шапир: 9]

Словарь, призванный дать структурированный материал для дальнейшего анализа, был нами составлен. Он воплощает в себе все приведенные выше теоретические положения.

В словаре представлена градация лексики в её системности на шкале значимости-индифферентности слов по отношению к французской поэтической картине мира на общем фоне французского языка. Так в форме словаря оказывается актуализирована специализация поэтического языка как языка духовной культуры: «Языки духовной культуры были выделены из языкового континуума с целью выражения особой, небытовой семантики» [Там же: 12].

В качестве фоновой нами взята французская языковая картина мира, кодифицированная в идеографическом словаре Р. Халлига и В. фон Вартбурга [Hallig, Wartburg], где, по словам Ю.Н. Караулова, «сознательно ставятся знаки равенства между структурой словаря и картиной мира» [Караулов: 247].

Наш идеографический словарь французских стихотворений Ф.И. Тютчева построен в форме реестра выделенных Халлигом и Вартбургом семантических категорий, в ячейки которого записываются регистрируемые у Тютчева слова. Таким образом, наглядно демонстрируется (в том числе и графически), какие из этих ячеек являются пустыми, а какие – узловыми для Тютчева в его французской поэтической

картине мира. «Структура идеографического словаря составляет, особенно в своей инвариантной части, один из компонентов “картины мира”, а именно статический её компонент, который включает принципы членения лексического состава данного языка и отражает наиболее общие, доминантные грамматические категории, определяющие его структурный тип» [Караулов: 259].

Словарь, построенный на указанных принципах, помимо решения задач, обозначенных А.А. Николаевым, может дать ценный материал для исследования французско-русского билингвизма у поэтов XIX века.

Словарь имеет трехчастную структуру. В первой (*алфавитной*) части приведен полный список слов, фиксируемых во французских стихотворениях Тютчева, с указанием на источник – стихотворение и номер стиха. «0» указывает на заглавие.

В словаре не нашла отражения лексика стихотворения «*De son crayon inimitable...*», которое доказательно не атрибутировано Тютчеву, и сомнительные в смысле авторства варианты издания 1900-го года в стихотворении «*Des premiers ans de votre vie...*». Остальные стихотворения и их варианты в словаре представлены.

Для удобства все стихотворения пронумерованы в соответствии с хронологическим порядком их создания. Например:

**ABÎME** – VI, 4;

Лексемы даны в начальной форме. В случае если их форма в тексте не соответствует начальной, после начальной приводится употребленная форма:

**SOMMEILLER** – **sommeillait** III, 8;

В тех случаях, когда слово образует регулярную частотную форму (множественное число существительных, прилагательных, причастий путем присоединения **-s**; женский род прилагательных и причастий с помощью присоединения **-e**), делается только краткая грамматическая помета: **pl** – форма множественного числа; **f** – форма женского рода:

**RÉCIT** – pl VIII, 4;

**OUVERT** – f XI, 2;

Если слово употребляется несколько раз в разных формах, сначала дается указание на текстуальную локализацию начальной формы, а затем остальных:

**FAÎRE** – III, 1; **fait** III, 32; **se faire** XVIII, 4; **fasse** XIII, 1;

В статье, посвящённой слову, употребленному в одной строке несколько раз, после номера стиха в скобках указывается количество употреблений:

**TROP** – VI, 8 (2); XVI, 1;

Для слов, имеющих во французском языке омонимы, уточняется частеречная принадлежность:

**VERS** – preposition I, 4; XV, 2;

**VERS** – substantif XV, 3;

Центральной для словаря является та часть, где производится категоризация слов по модели, предложенной Халлигом и Вартбургом (*идеографическая*). Структура словаря Халлига и Вартбурга приводится полностью. В тех случаях, когда её компоненты не актуализированы (то есть нет слов, относящихся к данному семантическому полю), наименование категории печатается обычным шрифтом. Если данная смысловая ячейка у Тютчева заполнена, то следует выделение:

### **3. Le raisonnement**

Так графически показывается разница между фоновыми знаниями во французском языке и теми, которые имеют значение для поэтической картины мира Ф.И. Тютчева. Позднейшие понятийные категории, которые не могли быть известны Тютчеву (телефон, телевидение, авиация),

отмечаются отдельным знаком «\*». В этой части не указывается форма, в которой слова появляются в тексте, и частеречная принадлежность.

Основной критерий отнесенности слова к тому или иному фрагменту языковой картины мира – наличие указаний на этот счет в словаре Халлига и Вартбурга (с поправкой на те потенции, которые реализованы в контексте). Трудности возникают, когда интересующая нас лексема отсутствует среди приведенных в «Системе понятий». В таких случаях следует учитывать, что немецкими лексикографами представлена лишь *модель* категоризации лексики французского (и по большому счету любого другого) языка. Действуя по этой модели, можно в принципе проследить семантическую отнесенность любого знаменательного слова. Для чистоты представления материала такая «лексикографическая самодеятельность» отделена с помощью курсива от «канонизированного» распределения, предложенного Халлигом и Вартбургом.

### **bb) La réalisation**

**ACCOMPLIR** – III, 29;

**AISÉMENT** – II, 1;

В третьей части максимально наглядное представление французской языковой поэтической картины мира Ф.И. Тютчева дано с помощью моделей в форме деревьев.

Выдержки из словаря даны в приложении.

Такая понятийная модель дает наглядное представление о том, какие элементы французской языковой картины мира нашли воплощение в поэтическом творчестве Тютчева, а, следовательно, являются значимыми именно для художественного мира текстов. Сам по себе метод идеографического моделирования применим к другим авторам и текстам, но в случае с французскими стихотворениями Тютчева кажется наиболее результативным по сравнению с другими методами, так как в словаре наглядно отражаются значимые и нерелевантные для поэтической картины

мира Тютчева мотивы, функционирующие в рамках одного замкнутого корпуса текстов.

Таким образом, давно назревшая необходимость составления словарей поэтической лексики приобретает особенную актуальность в случае обращения к анализу мотивной структуры и стихотворений, написанных на французском языке. Для представления лексического фонда последних наиболее адекватной является форма идеографического словаря. Этот словарь и послужил почвой для аналитических построений следующего параграфа, в котором предпринимается попытка сопоставления мотивной структуры французской и русской частей лирики Тютчева.



### **3.2. Соотнесённость мотивной структуры в русских и французских стихотворениях Тютчева**

Всё сформулированное выше естественным образом приводит к вопросу о соотношении поэтических систем, реконструируемых для русскоязычной и франкоязычной поэзии Тютчева. Представляется актуальным выяснить, распространяются ли на французские стихи те же законы диалектического единства, которые были описаны для русскоязычной поэзии. Следует ли говорить о разных отношениях между эквивалентными элементами этих поэтических систем?

Вероятно, с полной доказательностью решить эти вопросы так и не удастся. На пути исследователя встаёт неразрешимая проблема недостаточной репрезентативности материала. Несопоставимы объёмы текстов в том и другом случае: около 400 стихотворений на русском и всего 18 на французском, среди которых только два превышают размером две строфы. Отчасти этим, вероятно, обусловлено то, что специальных работ, посвященных стихотворениям Тютчева, написанным на французском языке практически нет. Исследователи ограничиваются мимоходными и, большей частью, мимлётно-голословными замечаниями о том, что во французских стихах Тютчев исповедует те же поэтические принципы, что и в русских (Лотман) либо же наоборот считают, что при переходе на французский мысль Тютчева движется в совершенно ином направлении (Потебня). Целостный и, насколько это возможно при современном состоянии источников, полный анализ до сих пор не был осуществлён. Некоторые наброски к такому анализу попытаемся сделать мы.

В качестве самоограничения уместно повторить слова Ю.М. Лотмана, высказавшего справедливые опасения, касающиеся слишком смелого подхода к лирике Тютчева: «Язык – любой, в том числе и тютчевский, –

гетерогенен и не представляет собой единой, расположенной в одной плоскости, системы. Угроза «доорганизовать» его в процессе описания, приписать ему большую жесткость, чем та, которая ему присуща, – угроза вполне реальная. <...> Все сказанное заставляет относиться с большой осторожностью к собственным выводам, понимая неизбежную их относительность» [Лотман 1996: 568]. Сознвая всю сложность поставленной задачи, мы все же осмелимся сделать ряд наблюдений над корпусом французских текстов Тютчева.

На первый взгляд, в жанровом отношении французские стихотворения сопоставимы с русскими: небольшая длина (средний объём: 7,6 строк) как будто ставит их в один ряд с постулированными на русскоязычном материале «фрагментами». Кроме того, наличие переводного текста также позволяет говорить о сопоставимости внутренней организации корпуса русских и французских стихотворений: среди первых переводы присутствуют аналогичным образом (см. § 3.1). Это внешнее сходство позволяет обратиться и к анализу уровня мотивов. Как показывает опыт уже упоминавшегося выше контрастивного словаря, наибольшей эффективности достигало бы такое применение контрастивного метода, при котором сопоставляемые элементы совпадали бы на первичных уровнях сравнения.

Р.Г. Лейбов обратил внимание на переключку основообразующего мотива стихотворения «Que l’homme est peu réel, qu’aisément il s’efface!..» с катреном:

Бесследно все – и так легко не быть!

При мне иль без меня – что нужды в том?

Все будет то ж – и выюга так же выть

И тот же мрак – и та же степь кругом. (II, 226)

из стихотворения «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» [Лейбов 2000]. Это наблюдение согласуется и со словами Ю.М. Лотмана о том, что «центром в мироощущении Тютчева» будет чувство

существования/несуществования», приводящего в пример то же французское стихотворение [Лотман 1999: 280].

Но гораздо более репрезентативно было бы проверить на французском материале выводы, сделанные на основе анализа именно русскоязычных стихотворений.

«Обращает на себя внимание устойчивая связь темы Севера у Тютчева с темами Петербурга и камня: ср. в стихотворении “Глядел я стоя над Невой...” (1844, 150): “О Север, Север-чародей, Иль я тобою околдован? Иль в самом деле я прикован К гранитной полосе твоей?”» [Лейбов 2000: 55]. Действительно, сходным образом воспроизведённый фрагмент мотивной структуры мы можем наблюдать в стихотворении «Un ciel lourd que la nuit bien avant l'heure assiège...»:

Et des filets de poussière de neige  
Tourbillonnent sur des quais de granit...

<...>

Le pôle attire à lui sa fidèle cité... (I, 202)

‘И нити снежной пыли кружатся на набережных из гранита... <...> полюс <ещё одно значение: *господин, повелитель*> влечёт к себе свой верный город’.

Несколько характеристик, не оставляющих сомнений в том, что речь в стихотворении идёт о Петербурге (*ciel lourd* ‘тяжёлое небо’, *Un fleuve, bloc de glace* ‘Река, ледяная глыба’, *Le pôle* <...> *sa fidèle cité* ‘Полюс <...> его верный город’), дополнены предстающим в образе полюса Севером и камнем – гранитом: *quais de granit*.

В том же стихотворении обнаруживает себя знакомый по «Весенней грозе» образ «нитей», в которых воплощаются атмосферные осадки:

Гремят раскаты молодые,  
Вот дождик брызнул, пыль летит,  
Повисли перлы дождевые,  
И солнце нити золотит... (I, 60)

Et des filets de poussière de neige... ‘И нити снежной пыли...’.

Но в данном случае в центре внимания Тютчева не дождь, а снег.

Надо заметить, что, как показывает языковой материал, к семантической категории «погода и ветра» относятся, в основном, слова либо с нейтральной пейзажной семантикой (‘воздух’, ‘ветер’), либо приуроченные к зимнему состоянию природы (‘лёд’, ‘снег’; см. Приложение). Единственное исключение *orageux* ‘бурный, грозовой, беспокойный, шумный’, которое должно ассоциироваться с летней грозой, тем не менее, употреблено именно по отношению к снежной буре.

Это позволяет сделать вывод о тяготении французского Тютчева к изображению зимнего времени. Вообще категория времени чрезвычайно важна для Тютчева, она являет самую лексически наполненную ячейку в построенном реестре. Даже вклинивающееся в общий ряд *printemps* ‘весна’ не меняет общей картины, так как количество «зимних» слов всё равно преобладает: *frimas*, *hiver* ‘зима’. «Конкретные детали пейзажной картины – “ревущая река”, “поблекшие леса”, туманы “над долом, над холмами” – теряют в ней чувственно-осязаемую природу именно в силу своей обычности, повторяемости» [Вацуро: 40]. Нужно отметить, что характеристика «туманный» (*vapoureux*) также присутствует во французской поэтической картине мира Тютчева.

«С таким метафорическим смыслом “увядания, умирания” осенние мотивы неоднократно появлялись на Западе и Востоке ещё в эпоху средневековья», однако в XIX веке особенно ясен «специфически элегический характер этой метафоры именно как элемента жанрового языка» [Там же]. Слова, обозначающие осень у французского Тютчева не встречаются, зато чрезвычайно важным мотивом становится мотив увядания (*defleurir*).

В нашем словаре это слово отнесено к категории «человеческая жизнь вообще», а не к «растительная жизнь», потому что контекст его употребления в этом смысле довольно однозначен:

L'homme, race éphémère et qui vit sous la nue,  
Qu'un seul et même instant voit naître et défleurir

‘Человек, эфемерное племя, живущее под небесами, которое в один и тот же миг рождается и отцветает’.

Характерно, что и то и другое семантическое поле у французского Тютчева довольно наполнены. Второе, впрочем, почти только за счёт «Un rêve», но сам по себе корень *fleur* (‘цвет-’) для Тютчева продуктивен, встречается даже совсем словообразовательно близкий глагол *refleurir* ‘зацветать заново’. То есть цветение у французского Тютчева присутствует и в конкретном, и в метафорическом звучании. Попутно заметим, что [Бобунова, Хроленко 2005] даёт возможность проследить, насколько растительный мир у Тютчева обобщённое фетовского, то есть рисуется с гораздо меньшей конкретностью: авторами выделено 120 лексем, относящихся к семантической категории растительного мира, у Фета и только 55 у Тютчева.

Ближайшее русское соответствие *defleurir* «отцветать» также актуализирует оба значения:

Букет цветов? Но флора отцвела (I, 11)

Цветы отцвели (I, 127)

и в то же время:

А сам так быстро отцветаю (II, 254)

Отцветших весен бытия (I, 183)

Таким образом, влияние сентиментальной поэтики проникает равно и в русскую, и во французскую поэтику Тютчева.

Этому второму (и вторичному) значению, в котором употреблено *defleurir*, отыскивается любопытная параллель со словом «бледный»:

И наша жизнь стоит пред нами,

Как призрак на краю земли,  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали...

И дальше в том же тексте:

И новое, младое племя

Меж тем на солнце *расцвело* <выделено нами – Б.О.>

Такое положение вещей заставляет описать отношения соответствия между русскими и французскими лексемами-образами как отношения между единицей с одной стороны и кластером из нескольких слов с другой. То есть не приходится говорить об однозначном соответствии русского слова французскому, исключая другие возможные варианты.

Вторая строфа «Vous, dont on voit...» (1850) оказывается своеобразным откликом на «Бессонницу» (не позднее 1829), её можно счесть «переводом» на французский язык картины, созданной в более раннем стихотворении. Разница в том, что речь идёт уже не о «племени»-поколении, а о всей человеческой расе (интересно, что редактором издания Тютчева в «Библиотеке поэта» в 1957 году *race éphémère* переведено как «племя преходящее»). Другие примеры бледности в русских стихах Тютчева – это большей частью знаки эмоционального состояния, которые трудно связать с тем, что уходит, отжив свой век, отцветая: «Вкруг бледного, умильного лица». Исключение составляет строка «И, бледных, преждевременно одряхших» (<Из «Путевых картин» Гейне>).

Третья группа эпитетов, связанных с «бледностью» – это пейзажные характеристики («Небо бледно-голубое»). Но выбор *defleurir* для «Vous, dont on voit...» нужно, по всей видимости, искать в противопоставлении с *naitre*, которое предлагает контекст. Естественный антоним для *naitre* – *mourir* ‘умирать’. Тютчев избирает другой глагол и ход его мыслей можно попытаться реконструировать. Во-первых, *naitre et mourir* весьма банальная фраза, введение глагола из другого ряда позволяет избежать

тривиальности. Во-вторых, возможно, что Тютчеву был нужен компонент значения протяжённости по аналогии с тем, как в «Бессоннице» умирание выражено глаголом несовершенного вида «бледнеет». Можно сделать предварительный вывод о том, что процесс умирания в изображении Тютчева будет обладать качеством протяжённости, а рождение – одномоментности, грамматически выраженной в совершенном виде. В русском языке слово «родиться» действительно не имеет компонента значения протяжённости. В форме несовершенного вида «рождаться» будет означать действие, совершаемое множеством субъектов. Возможна фраза «дети рождаются», но невозможна «\*он рождается». Иная ситуация наблюдается для глагола «умереть–умирать»: один субъект возможен здесь для обеих форм.

Грамматические отношения длительности во французском языке обычно передаются с помощью разветвлённой системы времён, и в инфинитиве не выражены. Тем не менее, семантический компонент «одномоментности» для этого глагола заложен в культуре, как, например, это разъясняется Лукрецием в поэме «О природе вещей»: «пока мы живы – нет смерти; пришла смерть – нет нас». Иной подтекст у глагола *defleurir*, который подразумевает постепенное умирание. Видимо, оно и интересовало Тютчева при отборе слова для этого фрагмента текста.

Особый интерес в анализе соотнесённости русского и французского Тютчева может представлять «билингва» – анализировавшееся в § 2.2 стихотворение Микеланджело, которое Тютчев перевёл два раза: по-французски и по-русски. Разница между этими переводами может бросить свет на разницу в поэтических системах русскоязычной и франкоязычной поэзии Тютчева.

Основными мотивами этого стихотворения являются мотивы сна и молчания, не раз обращавшие на себя внимание исследователей при анализе уже собственно тютчевских оригинальных текстов. Видимо, этот комплекс мотивов, в котором Тютчев узнал давно интересующие его темы,

сподвиг на переводческую работу. Естественно, что в русскоязычной лирике Тютчева образ молчания завоевал особенное внимание благодаря стихотворению «Silentium!», в котором суггестивное «молчи» повторяется в каждой строфе. Поэтому даже не привлекая данные подсчета частотности слов, обозначающих те или иные реалии семантического поля «язык», можно постулировать отмеченность именно второго члена в оппозиции «говорение – молчание» в русскоязычной поэзии Тютчева, так как текстов, специально посвященных говорению у Тютчева не наблюдается. И опять-таки уместным оказывается привлечение данных идеографического словаря языка французских стихотворений Тютчева, распределяющего всю представленную во французской поэзии Тютчева лексику по семантическим категориям. Оказывается и представляется очень важным, что среди слов, вошедших в семантическое поле «язык» во франкоязычных стихотворениях отсутствуют слова, обозначающие ‘молчание’. То есть, как уже отмечалось, считается, что в стихах на русском языке понятие молчания занимает центральное место, а во французских стихотворениях оно эксплицитно не представлено.

Ещё более любопытные данные дает нам вышеупомянутая билингва. Как мы уже видели, в русском тексте Тютчев употребляет привычное ему слово «молчи»: «Молчи, прошу, не смей меня будить...». Есть и другие редакции этого перевода, в которых слово повторяется: «Прошу: молчи – не смей меня будить». Но во французском переводе призыв выражен совершенно иначе: *de grâce, parlez bas*, то есть «ради милости, говорите тише», а не *\*ne parlez pas*, то есть не «не говорите» или, положим, *\*silence!* – эмфатическим призывом к тишине. В русскоязычной поэзии такой резкий призыв к молчанию у Тютчева обычен: «О милый, умолкни, о милый, молчи» (I, 147). При этом французский перевод в большей степени соответствует итальянскому оригиналу, а в случае с русским можно говорить об определенной вольности переводчика, по всей видимости, отражающей особенности его собственной языковой и художественной



картины мира, заставляющей перекраивать исходный текст. Это подтверждается представлением о том, что как русскоязычный автор Тютчев отдавал предпочтение «молчанию» перед говорением. Во французских стихах Тютчев мог обойтись даже «тихим говорением», не отрицая факта речи как такового. Таким образом, можно сделать предположение, что русский язык был для Тютчева в большей степени «языком молчания», чем французский. По крайней мере, такие выводы позволяет сделать анализ поэтических текстов. Однако их нельзя считать окончательными, они нуждаются в перепроверке на материале языка французских писем поэта, дошедших в достаточном количестве. Правда, для такого анализа нужно будет сделать не кажущееся очевидным предположение, что в поэтических и бытовых текстах действуют одни и те же законы.

Основания для разграничения у Тютчева русского и французского языков как языков молчания и говорения можно обнаружить и в его биографии. Не секрет, что большую часть коммуникации в течение первой половины жизни (служба за границей, светское общение в аристократической среде) Тютчев был вынужден осуществлять именно на неродных ему языках, среди которых французский был преобладающим. Русский язык, таким образом, становился маркированным языком, практически не применявшимся в бытовом общении, и потому мог в гораздо большей степени ассоциироваться с молчанием, чем повседневный французский.

Итак, французские стихотворения, как и русская часть лирического корпуса, обладают известным внутренним единством, что подтверждает семантический анализ слов, в которых реализуются эти стихи. Тютчев последовательно изображает зимнее время. Подчёркнутая лексически сентиментальная бледность становится здесь смыслообразующим началом и обладает сходными мотивными связями с аналогичным мотивом в русских стихах.

Таким образом, можно говорить о французских стихотворениях не как об отдельном в поэтическом смысле конгломерате лирических произведений, каким-то образом противостоящем русскоязычным творениям поэта, а как об обладающей внутренней цельностью полноправной части общего фонда созданного Тютчевым. Общие законы построения мотивной структуры остаются неизменными для образной системы, созданной на разных языках, но французские стихотворения в силу своего малого объёма и особого (в языковом смысле) статуса реализуют только некоторую маркированную часть общей системы.

## Заключение

В нашем исследовании мы попытались через призму мотива рассмотреть разные уровни организации поэтического материала в корпусе лирики Тютчева.

В ходе работы удалось установить, что мотивы проявляют себя в лирике Тютчева крайне многообразно, вступая в сложные отношения друг с другом, порождая неожиданные коннотации и приращения смыслов.

Выяснилось, что французские стихотворения не представляют собой отдельного в поэтическом смысле корпуса лирических произведений, каким-то образом противостоящего русскоязычным творениям поэта, а являются обладающей внутренней цельностью полноправной частью общего фонда созданного Тютчевым. Это позволило нам, с одной стороны, констатировать общность принципов организации и даже отдельных фрагментов мотивной структуры для русских и французских стихотворений Ф.И. Тютчева, а с другой, поставить вопрос о дистрибуции мотивов между двумя поэтическими системами.

Взятый изолированно тютчевский мотив не всегда полностью раскрывает всю смысловую глубину образа, обнаруживающую себя только во многомерных всязах с другими мотивами в рамках общей мотивной структуры.

Мотивная структура у Тютчева последовательна, она обладает несомненной внутренней цельностью и упругими ассоциативными связями, обусловленными структурой внутреннего мира автора.

В контексте всего творчества некоторые ассоциативно далекие друг от друга мотивы оказываются в сознании Тютчева близки. Вступая во взаимодействия они рожают неожиданные сочетания и разрушают инерцию восприятия. Таковы мотивы славы, бессмертия и молчания,

которые, сталкиваясь в тексте, порождают особый угол зрения, сопряженный с воспоминаниями об античном культурном наследии.

Единство мотивной структуры может быть обусловлено не только авторской волей, но влиянием стиля и диктуемой им литературной традиции. Таковы традиционные мотивы барокко, неизменно появляющиеся в тютчевских стихах на обозримом текстовом отдалении друг от друга.

Наконец, «точечный» лексический анализ дает представление о сложности и единстве мотивной структуры даже в пределах небольшого корпуса текстов, каковым предстают восемнадцать стихотворений, написанных на французском языке.

Ближайшие перспективы выбранного направления исследования, по нашему мнению, могут состоять в привлечении позитивных данных, которые могли бы служить серьезной основой для построения модели мотивной структуры лирики Тютчева.

В частности, машинная обработка текста могла бы подсказать частотность совместной встречаемости слов-мотивов в лирических текстах, что означало бы увязывание в одну семантическую сеть. Здесь требуется оговорка: что к подобным исследованиям нужно подходить аккуратно, тщательно выверяя критерии задаваемых компьютеру параметров обсчета, но в целом результаты могли бы быть, по меньшей мере, любопытными.

Новые данные относительно мотивной структуры Тютчева, проявленной на лексическом уровне, могут появиться после окончания работы над Поэтическим словарём Ф.И. Тютчева. Есть основания полагать, что будущие тютчеведы, которые смогут иметь под рукой такой важный инструмент проникновения в смыслы, как словарь, окажутся в более выгодном положении, чем представители современной науки. Это даёт надежду, что в обозримом будущем исследование мотивной

структуры тютчевской лирики будет вестись гораздо интенсивнее и успешнее.

## Литература

### Источники

1. *Вергилий* – Вергилий П. М. Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1971.
2. *Верлен* – Верлен П. Песня без слов // Иностранная литература. – 1995. – №7. – С. 120–131.
3. *Гоголь* – Гоголь Н.В. Собрание сочинений в восьми томах. – Т. 7. – М., 1984.
4. *Гомер* – Гомер. Одиссея. – М., 2000.
5. *Данте* – Данте Алигьери. Новая Жизнь. Божественная комедия. – М., 1967.
6. *Жуковский* – Жуковский В.А. Собрание сочинений в четырёх томах. – Т. 2. – М.–Л., 1959.
7. *Ломоносов* – Ломоносов М.В. Сочинения. – М., 1987.
8. *Маркс, Энгельс* – Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии. – [М]., 1948.
9. *Микеланджело* – Микеланджело. Жизнь. Творчество. – М., 1964.
10. *Муравьёв* – Муравьёв М.Н. Стихотворения. – Л., 1967.
11. *Новалис* – Новалис. Генрих фон Офтердинген. – М., 2003.
12. *Палаузов* – Палаузов С.Н. Письмо Погодину М. П., 3/15 августа 1850 г. // Ф. И. Тютчев. – М., 1989. – Кн. II. – С. 246. – (Лит. наследство; Т. 97).
13. *Погодин* – Тютчев в дневнике и воспоминаниях М. П. Погодина / Вступ. ст., публ. и коммент. Л. Н. Кузиной // Ф. И. Тютчев. – М., 1989. – Кн. II. – С. 7–29. – (Лит. наследство; Т. 97).
14. *Пфеффель* – Карл Пфеффель о Тютчеве / Вступ. ст., публ. и коммент. К. В. Пигарёва // Ф. И. Тютчев. – М.: Наука, 1989. – Кн. II. – С. 30–37. – (Лит. наследство; Т. 97).
15. *Тургенев* – Тургенев И.С. Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева // Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 12 т. – Т. 11. – М., 1956. – С. 163–167.

16. *Тютчев 1966* – Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. – Т. 1. – М., 1966. – (Лит. памятники).
17. *Тютчев 1980* – Тютчев Ф.И. Сочинения в двух томах. – Том 1. – М., 1980.
18. *Тютчев 1987* – Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Н. Я. Берковского; Сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева. – Л., 1987.
19. *Тютчев 2002–2005* – Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. – М., 2002–2005.
20. *Тютчев о романе* – Тютчев о романе «Евгений Онегин»: (Запись Н. П. Жандра) // Ф. И. Тютчев. – М., 1989. – Кн. II. – С. 482–483. – (Лит. наследство; Т. 97).
21. *Тютчева* – Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров. – М., 2000.
22. *Цицерон 1972* – Цицерон М.Т. Три трактата об ораторском искусстве. – М., 1972.
23. *Цицерон 1985* – Цицерон М.Т. Философские трактаты. – М., 1985.
24. *Шиллер* – Шиллер Фр. Собрание сочинений в 7 т. – Т. 1. Стихотворения. Драмы в прозе. – М., 1955.
25. *Racine* – Racine J. Phèdre. Texte integral. – Paris, 1995.
26. *Cicero 1902* – M. Tulli Ciceronis Rhetorica. M. Tullius Cicero. A. S. Wilkins, 1902.
27. *Cicero 1917* – M. Tullius Cicero. M. Tvlli Ciceronis Orationes: Divinatio in Q. Caecilivm. In C. Verrem Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Gvlielmvs Peterson Rector Vniversitatis MacGillianae. William Peterson. Oxford. e Typographeo Clarendoniano, 1917
28. *Homer* – Homer. The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes. – Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd., 1919.
29. *Schiller* – Gedichte von Friederich Schiller. Erster Theil. Leipzig: Crusius 1800.

30. *Vergil* – Vergil. Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil. J. B. Greenough. Boston. Ginn & Co., 1900.

### **Статьи, монографии, справочные издания**

1. *Аверинцев* – Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.
2. *Аверинцев и др.* – Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 3–38.
3. *Аксаков* – Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. – М., 1886.
4. *Альми* – Альми И.Л. Три воплощения темы хаоса в русской лирике 30–х гг. 19 в. (Пушкин, Баратынский, Тютчев) // Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. – Кн. 2. – Владимир, 1999. – С. 220–224.
5. *Андреев* – Андреев В. Возвращение в жизнь // Звезда. – 1969. – №6. – С. 94–147.
6. *Аникст* – Аникст А.А. Четвертое призвание Микеланджело // Поэзия Микеланджело. – М., 1992. – С. 119–142.
7. *Анциферов* – Анциферов Н.П. Пригороды Ленинграда. Города Пушкин, Павловск, Петродворец. – М., 1946.
8. *Арутюнова* – Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Языки речевых действий. – М., 1994. – С. 106–117.
9. *Баевский* – Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – М., 2001.
10. *Базен* – Базен Ж. Барокко и рококо. – М., 2001.



11. *Белевцева* – Белевцева Н. П. Книги, принадлежавшие Тютчеву // Ф. И. Тютчев. – М.: Наука, 1989. – Кн. II. – С. 631–649. – (Лит. наследство; Т. 97).
12. *Белый* – Белый А. Из книги «Поэзия слова» Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология. – М., 2001. – С. 480–485.
13. *Берковский 1985* – Берковский Н.Я. Ф.И.Тютчев // Берковский Н.Я. О русской литературе. – Л., 1985. – С.155–199.
14. *Берковский 2001* – Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб., 2001.
15. *Бобунова 2001* – Бобунова М.А. Единицы фольклорной лексикографии (в словаре языка былины). – Курск, 2001.
16. *Бобунова 2002* – Бобунова М.А. О словаре языка фольклора // Русский язык в школе. – 2002. – № 4. – С. 92–94.
17. *Бобунова 2003* – Бобунова М.А. Онежские былины: Частотный словарь. – Курск, 2003.
18. *Бобунова, Хроленко 2000* – Бобунова М.А., Хроленко А.Т. Словарь языка русского фольклора: Лексика былинных текстов. – Курск, 2000.
19. *Бобунова, Хроленко 2005* – Бобунова М.А., Хроленко А.Т. Тютчев и Фет: опыт контрастивного словаря. – Курск, 2005.
20. *Бочаров* – Бочаров С. Тютчевская историософия: Россия, Европа и Революция // Новый мир. – 2004. – №5. – 184–190.
21. *Брюсов* – Брюсов В.Я. Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 6. – М., 1975. – С. 193–208.
22. *Булыгина, Шмелёв* – Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Грамматика позора // Логический анализ языка: Языки этики. – М., 2000. – С.216–234.
23. *Бухштаб* – Бухштаб Б. Русские поэты. – Л., 1970.
24. *Вайман* – Вайман С. Тютчевское // Вайман С. Неевклидова поэтика: Работы разных лет. – М., 2001. – 427–455.

25. *Васильев* – Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. – М., 1990.
26. *Вацуро* – Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». – СПб., 1994.
27. *Веселовский 1904* – Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – СПб., 1904.
28. *Веселовский 2004* – Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 2004.
29. *Вёльфлин* – Вёльфлин Г. Классическое искусство: Введение в изучение Итальянского Возрождения. – СПб., 1999.
30. *Виницкий* – Виноцкий И. Теодиссея Жуковского: гомеровский эпос и революция 1848–1849 годов // Новое литературное обозрение. – 2003. – №60. – С. 171–193.
31. *Винокур* – Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959. – С. 229–256.
32. *Вознесенский* – Вознесенский А.А. Мой Микеланджело. Мемориал Микеланджело // Иностранная литература. – 1975. – №3. – С.204–214.
33. *Габитова* – Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. – М., 1978.
34. *Гаврилов* – Гаврилов А.К. «Видение» Ф.И. Тютчева: История жанрового переосмысления // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1989. – С. 41–56.
35. *Гамкрелидзе, Иванов* – Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. – Тбилиси, 1984.
36. *Гаспаров 1996* – Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М., 1996.
37. *Гаспаров 2000* – Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». – М., 2000.

38. *Гаспаров 1997* – Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – Т. 2. – М., 1997. – С. 332–361.
39. *Гаспаров 2001* – Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М., 2001.
40. *Гаспаров 2006* – Гаспаров М.Л. О новом переводе «Ада» Данте, выполненном В. Г. Маранцманом // Данте Алигьери. Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай. – СПб.: Амфора, 2006. – С.5–8.
41. *Гиршман* – Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. – М., 1981.
42. *Голенищев-Кутузов* – Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971.
43. *Голованевский* – Голованевский А.Л. «Поэтический словарь Ф.И. Тютчева» и его место в русской поэтической лексикографии // Поэтическое наследие Ф.И. Тютчева: Литературоведение, лингвистика, методика. – Брянск, 2003. – С. 9–15.
44. *Грачева* – Грачева И.В. Мотив звезд в лирике Ф.И. Тютчева // Рус. Словесность. – 2004. – № 2. – С. 26–30.
45. *Гроссман* – Гроссман Л. Поэтика сонета // Проблемы поэтики. – М. – Л., 1925. – С. 115–140.
46. *Губер* – Губер А. Микельанджело. – М., 1953.
47. *Гуковский 1938* – Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. – Л., 1938.
48. *Гуковский 1947* – Гуковский Г.А. Некрасов и Тютчев. (К постановке вопроса) // Научный бюллетень Ленинградского университета. – 1947. – IV. – 16–17. – С. 52–53.
49. *Давиденкова* – Давиденкова А. Державин и барокко // Гаврила Державин 1743–1816. Симпозиум, посвящённый 250-летию со дня рождения. – Нортфилд, Вермонт, 1995. – С. 10–22.
50. *Данилевский 1969* – Данилевский Р.Ю. «Молодая Германия» и русская литература (из истории русско-немецких отношений первой половины XIX века). – Л., 1969.

51. *Данилевский 2005* – Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Шиллера. К двухсотлетию со дня смерти поэта // Русская литература. – 2005. – № 4. – С. 3–20.
52. *Дживелегов* – Дживелегов А. Микельанджело. 1475–1564. – М., 1957.
53. *Динесман 1999* – Динесман Т.Г. О датировках и адресатах некоторых стихотворений Тютчева // Летопись жизни и творчества Ф.И. Тютчева. Кн. 1. 1803 – 1844. – М., 1999. – С. 277–290.
54. *Динесман 1999a* – Динесман Т.Г. Тютчев в Мюнхене (к истории дипломатической карьеры) // Тютчевский сборник: 2. – Тарту, 1999. – С. 121–201.
55. *Динесман 2004* – Динесман Т.Г. Ф.И. Тютчев. Страницы биографии (К истории дипломатической карьеры). – М., 2004.
56. *Егоров* – Егоров Б. Частотный словарь лексики Тютчева и его поэтическое мировоззрение // Тютчевский сборник: К двухсотлетию со дня рождения поэта. – Kraków, 2004. – С. 13–19.
57. *Женнет* – Женнет Ж. Работы по поэтике. – Т. 1. – М., 1998.
58. *Живов* – Живов В.М. Язык и культура в России XVIII в. – М., 1996.
59. *Жирмунский* – Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.
60. *Звегинцев* – Звегинцев В.А. Структуральная лингвистика и теория экономии А.Мартине // Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях (проблемы диахронической фонологии). – М., 1960. – С. 5–23.
61. *Иванов 1980* – Иванов Вяч. Вс. Происхождение древнегреческих эпических формул и метрических схем текстов // Структура текста. – М., 1980. – С. 59–80.
62. *Иванов 1993* – Иванов Вяч. Вс. Русская диаспора, язык и литература // Диапазон. – 1993. – №1. – С. 7–14.

63. *Иванов 1999* – Иванов Вяч. Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Том 1. – М., 1999. – С. 13–140.
64. *Илюшин* – Илюшин А.А. Перевод художественный // Введение в литературоведение. – М., 1999. – С. 240–245.
65. *Казанович* – Казанович Е. Из мюнхенских встреч Ф.И. Тютчева (1840-е гг.) // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. – Л., 1928. – С. 125–171.
66. *Канунова* – Канунова Ф.З. «К русскому великану» Жуковского и «Море и утес» Тютчева (об общественной и историко–культурной концепции поэтов) // Время и текст. Историко–литературный сборник. – СПб., 2002. – С. 220–228.
67. *Караулов* – Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М., 1976.
68. *Касаткина* – Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. – М., 1978.
69. *Квятковский* – Квятковский А. П. Афоризм // Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М., 1966. – С. 54.
70. *Кляус и др.* – Кляус Е.М., Погребысский И.Б., Франкфурт У.И. Паскаль. – М., 1971.
71. *Кнабе* – Кнабе Г.С. Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. – Таллинн, 1990. – С. 252–285.
72. *Ковтунова* – Ковтунова И.И. Федор Тютчев // Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. – М.: Азбуковник, 2003. – С. 61–75.
73. *Кожин* – Кожин В.В. Пророк в своем отечестве Федор Тютчев. – М., 2002.
74. *Козлик* – Козлик И.В. В поэтическом мире Ф.И. Тютчева. – Ивано-Франковск, 1997.
75. *Козырев* – Козырев Б. М. Письма о Тютчеве / Примеч. М. Л. Гаспарова и А. Е. Тархова // Ф. И. Тютчев. – М.: Наука, 1988. – Кн. I. – С. 70–131. – (Лит. наследство; Т. 97).

76. *Королева* – Королева Н.В. Тютчев и Пушкин // Пушкин: Исследования и материалы. – М.; Л., 1962. – Т. 4. – С. 183–207.
77. *Костенич* – Костенич К. <Адаму Мицкевичу> // Ф. И. Тютчев. – М., 1988. – Кн. I. – С. 173–175. – (Лит. наследство; Т. 97).
78. *Костов* – Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». – Хельсинки, 2001.
79. *Котович* – Котович Т.В. Карнавал как принцип художественного мышления эпохи барокко на Беларуси. Паратеатральные формы жизни и быта // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – №2. – С. 23–38.
80. *Кривцун* – Кривцун О.А. Эстетика. – М., 2001.
81. *Кузьмина* – Кузьмина И.А. Письма А.А. Фета П.И. Бартенева (к истории перевода стихотворения Ф.И. Тютчева «Des premier ans de votre vie...») // Русская литература. – 2001. – №4. – С. 165–169.
82. *Лазарев* – Лазарев В.Н. Микеланджело // Микеланджело. Жизнь. Творчество. – М., 1964. – С. 7–122.
83. *Лахманн* – Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. – СПб., 2001.
84. *Левин* – Левин Ю.И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. – Таллинн, 1990. – С. 142–206.
85. *Лейбов 1999* – Лейбов Р.Г. Тютчев и Жуковский. Поэзия утраты // Тютчевский сборник. – II. – Тарту, 1999. – С. 31–47.
86. *Лейбов 2000* – Лейбов Р.Г. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. – Тарту, 2000.
87. *Летопись I* – Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 1: 1803–1844. – М; Мураново, 1999.
88. *Летопись II* – Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 2: 1844–1860. – М; Мураново, 2003.
89. *Ли Су Ен* – Ли Су Ен. «Бездна безымянная» в философской лирике Ф.И. Тютчева // Русская литература. – 2001. – № 4. – С. 162–164.

90. *Лихачёв 1982* – Лихачев Д.С. Поэзия садов. – Л., 1982.
91. *Лихачёв 1998* – Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. – СПб, 1998.
92. *Лосев* – Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
93. *Лотман 1970* – Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
94. *Лотман 1996* – Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
95. *Лотман 1999* – Лотман М.Ю. Русская философская лирика. Творчество Тютчева [неавторизованный конспект лекций] // Тютчевский сборник. – Тарту, 1999. – С.272–317.
96. *Лукичева* – Лукичева З.В. Тема весеннего обновления в поэзии Ф.И. Тютчева // По новым программам. 5 класс. Сборник статей в помощь учителю литературы. – Череповец, 1994. – С. 11–20.
97. *Макушкина* – Макушкина С.Ю. Мотивная структура «Одиссеи» в переводе Жуковского (к постановке проблемы) // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы юбил. конф., посвящ. 100-летию Том. гос. пед. ун-та и 70-летию филол. фак. Том. гос. пед. ун-та (2-3 нояб, 2000 г.). – Томск, 2001. – С. 12–16.
98. *Малыгина* – Малыгина Н. Роман Платонова как мотивная структура // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М., 1999. – С. 212–222.
99. *МАС* – Словарь русского языка. – Т. 2. – М., 1958.
100. *Мельчук* – Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл $\Leftrightarrow$ Текст». Семантика, синтаксис. – М., 1974.
101. *Милюгина* – Милюгина Е.Г. От космизма барокко к романтическому космизму // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 8. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С. 14–18.
102. *Михайлов 1997* – Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997. – С. 564 – 595.

103. *Михайлов 2000* – Михайлов А.В. Обратный перевод. – М., 2000.
104. *Морозов* – Морозов А. Ломоносов и барокко // Русская литература. – 1965. – №2. – С.70–98.
105. *Музеи* – Музеи и парки Пушкина. – Л., 1972.
106. *Мурьянов* – Мурьянов М.Ф. О сложных прилагательных у Пушкина и Тютчева // *Philologica*. – 1997. – Т. 4. – № 8/10. – 145–151.
107. *Мыльник и др.* – Мыльник В.В., Титаренко Б.П., Волочиенко В.А. Исследование систем управления: учебное пособие для вузов. – М., 2003.
108. *Неклюдов* – Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996). – М., 2004. – С. 236–247.
109. *Непомнящий* – Непомнящий И.Б. «О, нашей мысли обольщение...» (О лирике Ф.И. Тютчева). – Брянск, 2002.
110. *Неусыхин* – Неусыхин А.И. Тютчев и Гёльдерлин // Ф. И. Тютчев. – М.: Наука, 1989. – Кн. II. – С. 542 – 547. – (Лит. наследство; Т. 97).
111. *Никитина* – Никитина Е.Э. Мотив барокко «жизнь есть сон» в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып.4. – С.161–166.
112. *Николаев 1977* – Николаев А.А. Наука о Тютчеве. Состояние. Очередные задачи // Вопросы литературы. – 1977. – №3. – С. 227–251.
113. *Николаев 1979* – Николаев А.А. Художник – мыслитель – гражданин // Вопросы литературы. – 1979. – № 1. – С. 116–158.
114. *Николаев 1987* – Николаев А.А. Примечания // Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. – Л., 1987. – С. 359–425.
115. *Новиков* – Новиков В. Мне скучно без... // Знамя. – 2005. – №1. – С. 187–189.
116. *Новинская, Руднев* – Новинская Л.П., Руднев П.А. Художественное пространство в лирике Ф.И. Тютчева как форма выражения авторского сознания. Статья 1 // Проблема автора в художественной литературе. – Устинов, 1985. – С. 75–81.



117. *Орлов* – Орлов О.В. Поэзия Тютчева. – М., 1981.
118. *Осват, Ронен* – Осват А., Ронен О. Камень веры (Тютчев, Гоголь и Мандельштам) // Тютчевский сборник II. – Тарту, 1999. – С. 48–55.
119. *Павлова* – Павлова Н.С. Роман как лирический цикл // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение. – М., 2003. – С. 244–255.
120. *Пахсарьян* – Пахсарьян Н.Т. Барокко // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 70–74.
121. *Пигарёв 1962* – Пигарёв К.В. Жизнь и творчество Тютчева. – М., 1962.
122. *Пигарёв 1966* – Пигарёв К.В. Примечания: [Тютчев. Лирика. Т. 2] // Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. – М., 1966. – Т. 2. – 1966. – С. 325–435. – (Лит. памятники).
123. *Пинковский* – Пинковский В.И. Тютчев в контексте европейской поэзии от иенских романтиков до французских сюрреалистов (в аспекте жанра «видение») // Тютчевский сборник. – Биробиджан, 1998. – С. 13–19.
124. *Пинский* – Пинский Л.М. Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. – М., 2002.
125. *Пожидаева* – Пожидаева Н.В. Образ Рима в лирике Ф. Тютчева и традиция русской поэзии начала XIX века // Традиции в контексте русской культуры. Выпуск XI: Межвузовский сборник научных работ. – Череповец, 2004. – С. 47–51.
126. *Полищук* – Полищук Я. Мотив смерти в поздней лирике Тютчева // Тютчевский сборник: К двухсотлетию со дня рождения поэта. – Krakow, 2004. – С. 93–101.
127. *Потебня* – Потебня А.А. Язык и народность // Потебня А.А. Мысль и язык. – Киев, 1993. – С. 158–185.

128. *Прийма* – Прийма Ф.Я. Тютчев и Фольклор // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти ак. В.В. Виноградова. – Л., 1971. – С. 167–174.
129. *Проскурин* – Проскурин О. Две модели литературной эволюции: Ю.Н. Тынянов и В.Э. Вацуро // Новое литературное обозрение. – 2000. – №42. – С. 63–77.
130. *Пумпянский* – Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. 1803 – 1928. – Л., 1928. – С.9–57.
131. *Пустовойт* – Пустовойт К.Г. Мотивы Горация в лирике Ф.И. Тютчева. – М., 1992.
132. *Ревзин, Розенцвейг* – Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. – М., 1964.
133. *Ревзина* – Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта. М., 1998.
134. *Рогацкина* – Рогацкина М.Л. «В сиреневые сани усядусь поскорей...»: Мотивная структура лирики О. Мандельштама 1937 г // Современные методы анализа художественного произведения. – Смоленск, 2002. – С. 160–176.
135. *Руднев* – Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1997.
136. *Русанова* – Русанова Н.Б. Эпитеты Державина // XVIII век. – Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – Л., 1969. – С. 92–102.
137. *Савельева* – Савельева О.М. Из античной поэзии // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского. – М., 1985. – Т. 1. – С. 523–531.
138. *Селезнев* – Селезнев А.И. Лирика Ф.И. Тютчева в русской мысли второй половины XIX – начала XX века. – СПб., 2002.
139. *Сигал* – Сигал Н.А. Из истории русских переводов «Федры» Расина // Русско-европейские литературные связи. – М.; Л., 1966. – С. 454–462.
140. *Силантьев* – Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М., 2004.

141. *Словарь иностранных слов* – Современный словарь иностранных слов: толкование, словоупотребление, словообразование, этимология. – М., 2000.
142. *Словарь-указатель* – Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2003.
143. *Смирнов* – Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М., 1979. – С. 335–361.
144. *Созина* – Созина Е.К. Архетипические мотивы А.С. Пушкина в произведениях Ф.И. Тютчева и А.И. Герцена // Пушкин в меняющемся мире. – Курган, 1999. – С. 141–145.
145. *Софронова* – Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М., 1982. – С. 78–101.
146. *Таборисская, Штейнгольд* – Таборисская Е.-М., Штейнгольд А.М. Тема сна и смерти в лирике Лермонтова и Тютчева: (К проблеме творч. индивидуальности) // Жанр и творческая индивидуальность. – Вологда, 1990. – С. 75–87.
147. *Тарасов* – Тарасов Б. Н. Тютчев и Паскаль (Антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии) // Русская литература. – 2000. – № 3. – С. 52–74.
148. *Тертерян* – Тертерян И.А. Барокко и романтизм: к изучению мотивной структуры // Iberica. Кальдерон и мировая культура. – Л., 1986. – С. 163–178.
149. *Тильман* – Тильман Ю.Д. Культурные концепты в языковой картине мира (поэзия Ф.И. Тютчева): Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1999.
150. *Толстогузов 1998* – Толстогузов П.Н. Тютчев – переводчик Сартр. III 29 Горация // Тютчевский сборник: Межвузовский сборник научных трудов. Биробиджан, 1998. – С. 20–41.
151. *Толстогузов 2000* – Толстогузов П.Н. Тютчев и Байрон // Новое видение культуры мира в 11 веке. New Vision of World Culture In 201

Century / Материалы Международной научной конференции в рамках Дней славянской письменности и культуры. – Владивосток, 2000. – С. 279–282.

152. *Толстогузов 2004* – Толстогузов П.Н. Поэтика обращений в лирике Тютчева // Л.Н. Толстой и Ф.И. Тютчев в русском литературном процессе. – М., 2004. – С. 105–120.

153. *Топер* – Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М., 2001.

154. *Топоров 1990* – Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. – Таллинн, 1990. – С. 32–107.

155. *Топоров 1993* – Топоров В.Н. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. – М., 1993. – С. 5–112.

156. *Тынянов* – Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – СПб., 2001.

157. *Успенский* – Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995.

158. *Фёдоров* – Фёдоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. – М., 2004.

159. *Фоменко* – Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику. – Тверь, 2003.

160. *Фрейберг* – Фрейберг Л.А. Тютчев и античность // Античность и современность. – М., 1972. – С. 444–456.

161. *Хализев* – Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2002.

162. *Хлодовский* – Хлодовский Р.И. [Литература Чинквеченто.] Общая историческая и идейно-эстетическая проблематика. Смена стилей. Периодизация // История всемирной литературы. – Т.3. – М., 1985. – С.117–124.

163. *Ходанен 1997* – Ходанен Л.А. Мотивы и образы «сна» в поэзии русского романтизма // Русская словесность. – 1997. – №1. – С.2–8.

164. *Ходанен 2004* – Ходанен Л.А. «Мысль изреченная есть ложь...»: мотив молчания и безмолвия в стихотворении Ф.И. Тютчева «Silentium» // Рус. словесность. – 2004. – №2. – С. 5–11.
165. *Хоментовская* – Хоментовская А.И. Итальянская гуманистическая эпитафия: её судьба и проблематика. – СПб., 1994.
166. *Чернышева* – Чернышева М.А. О художественной целостности лирики Тютчева // Лирическая и эпическая поэзия XIX в. – Л., 1976. – С. 52–63
167. *Чичерин* – Чичерин А.В. Ритм образа. Стилистические проблемы. – М., 1980.
168. *Чумаков 1998* – Чумаков Ю.Н. Пир поэтики: Стихотворение Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...» // Русские пиры. СПб, 1998. – С. 123–167.
169. *Чумаков 1999* – Чумаков Ю.Н. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева // *Studia metrica et poetica*. Сборник статей памяти П.А. Руднева. – СПб., 1999. – С. 118–130.
170. *Шайтанов* – Шайтанов И.О. Ф.И. Тютчев: поэтическое открытие природы. – М., 1998.
171. *Шапир* – Шапир М.И. Поэзия в ряду языков духовной культуры // Шапир М.И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. – М., 2000. – Кн. 1. – С. 9–35.
172. *Шарыпина* – Шарыпина Т.А. Концепция античности в эстетических исканиях Гёте и Гауптмана на рубежах переломных эпох // *Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили*. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтезовские чтения». Серия «Symposium». – Выпуск 26. – СПб., 2002. – С.196–198.
173. *Эйгес* – Эйгес И. Р. Афоризм // *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*: В 2-х т. – М.; Л., 1925. – Т. 1. А–П. – Стб. 80–82.
174. *Эйхенбаум* – Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. – Л., 1924.

175. *Яблоков* – Яблоков Е.А. Мотивная структура рассказа Андрея Платонова «Неодушевленный враг» // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9, Филология. – 1999. – № 6. – С. 55–65.
176. *Языкова* – Языкова И.К. Богословие иконы. – М., 1995.
177. *Якимова* – Якимова Л.П. Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». – Новосибирск, 2003.
178. *Якобсон* – Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.
179. *Ярхо* – Ярхо Б.И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск четвертый. – М., 1989. – С. 21–55.
180. *Bilokur 1970* – Bilokur B. Statistical Observations on Tjutcev's Lexicon // The Slavic and East European Journal. – Vol. 14. – No. 3 (Autumn, 1970). – P. 302–316.
181. *Bilokur 1975* – Bilokur B. A concordance to the Russian poetry of Fedor I. Tiutchev. – Providence, 1975.
182. *Conant* – Conant R. The Political Poetry and Ideology of F. I. Tiutchev. – Ann Arbor, 1983.
183. *Gerhardt* – Gerhardt D. Tjutčev als Duellant // Wiener slawistischer Almanach – 1982. – Band 10. – S. 79–101.
184. *Greenberg* – Greenberg M. Baroque bodies: Psychoanalysis and the culture of French Absolutism. – Ithaca, London, 2001.
185. *Gregg* – Gregg R. A. Fedor Tiutchev: The evolution of a poet. – N. Y.; L., 1965.
186. *Hallig, Wartburg* – Hallig R., Wartburg von W. Begriffssystem als Grundlage für Lexikographie. – Berlin, 1963.
187. *Han* – Han P. A Baroque Marriage: Phedre's «Declaration» and Theramene's «Recit» // South Atlantic Bulletin. – Vol. 39. – No. 4 (Nov., 1974). – P. 83–87.
188. *Liddel, Scott* – A Greek-English Lexicon compiled by H.G. Liddell and R. Scott. – Vol.II. – Oxford, 1940.

189. *Platner* – Platner S. M. A Topographical Dictionary of Ancient Rome. – London, 1929.

190. *Pratt* – Pratt S. Russian metaphysical romanticism: The poetry of Tiutchev and Boratynskii. – Stanford, 1984.

191. *Rydel* – Rydel Ch. A. Questions of genre in Tiutchev's lyrics // Canad. Amer. Slavic Studies. – Irvine (Cal.), 1995. – Vol.29. – № 3 / 4. – P. 331–352.

## Приложение

### A. Вселенная

#### I. Небо и атмосфера

##### а) Небо и небесные тела

*CIEL* – IV, 1; VII, 7; VIII, 8

*CRÉPUSCULE* – IV, 7

*ÉTOILE* – VII, 3

*HORIZON* – I, 4

*MONDE* – IV, 5; IV, 6

*NUE* – VII, 5

*PÔLE* – IV, 8

##### б) Погода и ветра

*AIR* – V, 4

*BRISE* – VIII, 15

*EOLE* – V, 2

*GLACE* – IV, 2

*NEIGE* – IV, 3

*ORAGEUX* – IV, 6

*VAPOREUX* – VIII, 8

*VENT* – III, 2

### II. Земля

#### а) Форма и вид

*ABÎME* – VI, 4

*DÉSERT* – XV, 1

#### б) Воды

##### 1. Внутренние воды

*FLEUVE* – IV, 2

*FLOT* – VIII, 10

*RIVE* – VIII, 9

##### 2. Море

*FLOT* – VIII, 10

*MER* – IV, 5; XV, 2

#### с) Почва и её составляющие

*POUSSIÈRE* – IV, 3

#### д) Ископаемые

*GRANIT* – IV, 4

#### е) Металлы

### III. Планеты

#### а) Растительная жизнь вообще

*FANER* – III, 3

*FEUILLE* – III, 3

*FEUILLET* – III, 6

*FLÉTRIR* – III, 26



**FLEUR** – III, 3; III, 14; III, 17; III, 25; III, 28; XII, 7  
**FLEURIE** – VIII, 9  
**ECCLORE** – XII, 2  
**REFLEURIR** – III, 28; III, 32  
**TIGE** – III, 13; III, 27

**b) Деревья**

1. Общее

**2. Лес, лесные деревья и другие деревья, которые используют для заготовки дров и т.д.**

**BOULEAU** – XII, 8

**FORÊT** – XII, 2

**3. Фруктовые деревья**

aa) Общее

**bb) Деревья в частности фруктовые**

**ORANGER** – XII, 7

**IV. Животные**

**a) Четырёхногие**

1. Общее

**2. Домашние животные**

**CHIENNE** – XVIa 3

3. Небольшие животные, живущие рядом с человеком

4. Полевые и лесные животные

5. Животные, живущие в горах

6. Животные, живущие вблизи воды

7. Животные, не встречающиеся в Европе

**b) Птицы**

**1. Общее**

**AILÉ** – V, 3

2. Полевые и лесные птицы

3. Хищные птицы