

Ф. И. ТЮТЧЕВ

С. Л. ФРАНК

Космическое чувство в поэзии Тютчева

Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.
И. В. Гёте*

I

Всякая попытка изложить, в ряде отвлеченных мыслей, мирозерцание поэта, выразить прозаически его поэтическую сущность наталкивается на трудность, лежащую в существе поэзии как таковой. В поэзии не существует содержания, отделимого от формы. Всякое поэтическое творение выражает некоторое целостное сознание или чувство, которое изливается из души поэта и воспринимается нами как органическое целое, как неразъединимый — и лишь в этой неразъединимости утверждающих свою сущность — комплекс образов, мыслей, слов, душевных движений, ритма и созвучий. Что и как поэтического творчества, темы поэта и его стиль лишь в своем единстве образуют его «сущность», его «мирозерцание». Отсюда, казалось бы, следует, что «изложить» это мирозерцание иначе, чем это сделал сам поэт, значит не уловить самого существенного в нем или значит вместо самого мирозерцания дать обрывки и клочки, которые так же мало похожи на слагающееся из них целое, как мало сумма цветковых пятен похожа на картину или механически, без «выражения» подбираемый ряд звуков, — на музыкальную мелодию. Шутливое определение Толстого: «критика — это то, что глупые

* Воздавать я хвалу Живому хочу,
Возжелавшему огненной смерти.

Гёте И. В. Западно-восточный диван. I, 18: «Блаженная тоска» (нем.). — Ред.

люди пишут об умных», с этой точки зрения оказывается — если под «критикой» разумеется именно прозаическое воспроизведение сущности поэтического творения — в известном смысле вполне объективным суждением. Не потому, конечно, чтобы все критики, как люди, были глупы, а все поэты «умны», — как это выражено во внешней форме этого суждения, — а потому, что «критика» сама по себе, по своей внутренней природе, имеет пределы более узкие, чем поэзия, и не может «вместить» в себя, «выразить» последнюю, т. е., по-видимому, не может исполнить своего назначения. Поэзия как таковая «умнее» прозы — она богаче, содержательнее прозы, более приближается к абсолютной полноте и конкретности самого бытия. Точнее говоря: отвлеченные, «прозаически» выраженные мысли не дают нам самого предмета, самой истины; они суть, по гениальному сравнению Платона, только мостки, орудия приближения к истине, тогда как поэзия дает самую жизнь в ее совершенной конкретности; поэзия вообще не нуждается в «мыслях», ибо имеет в себе самой, имманентно, свой предмет и не должна косвенно, обходными путями приближаться к нему.

И все же «критика», в смысле прозаического изложения идейного содержания поэтического произведения или поэтической природы, продолжает существовать и не может быть истреблена никакими соображениями. И нельзя сказать, чтобы ее существование было плодом одного лишь недомыслия. Правда, есть много, слишком много таких изложений, в которых верны и хороши только их поэтические цитаты. Из других, однако, мы все же научаемся тому, что мы не могли или не умели сами непосредственно узнать из художественных творений. И вообще, худо или хорошо такая «критика» выполняет свое назначение, во всяком случае, мы непосредственно сознаем, что она имеет какое-то назначение, выполняет какую-то нужную и осуществимую цель. Эта цель ясна: для того чтобы понять, опознать художественное впечатление, нужно уловить и запечатлеть его в понятиях. Потребность удержания, фиксирования, осмысления всех впечатлений и переживаний есть неистребимая, органическая потребность человеческого духа. Но как возможно ее удовлетворение, если сущность поэтического творения невыразима иначе, как в его же собственной поэтической форме? Не равносильно ли это стремление желанию поймать и запереть луч света или схватить руками раду-гу? Не должна ли самая сущность поэтического творения как бы вечно ускользать от захвата отвлеченной мысли, проскальзывать между пальцами, как неуловимая стихия света и воздуха?

Ясное сознание своеобразия поэтического выражения и непосредственной неуловимости его для отвлеченной мысли не дает еще права сразу, без оговорок, дать утвердительный ответ на эти вопросы и признать бессмысленность всякой попытки «разобраться» в художественном творении. Соотношение здесь более сложное, чем это может казаться с первого взгляда. Поэтическое произведение, как мы указали, дает целостное переживание, в котором что и как, содержание и стиль, слиты в неразрывное органическое единство. Но именно постижение всей органичности этого единства, из которого ближайшим образом уясняется трудность и неосуществимость до конца всякого «опознания» художественного творения, дает вместе с тем и ключ к частичному разрешению этой трудности. Это единство содержания и стиля означает не только то, что лишь оба эти момента *совместно* образуют сущность поэтического творения; оно имеет гораздо более глубокий смысл. Оно означает, что обе эти категории как отдельные, отличимые и противоположаемые друг другу моменты вообще не существуют в поэзии; или же, поскольку мы вправе пользоваться этими категориями, между ними должно быть признано то соотношение, что каждая из них в себе самой носит и включает другую. Поэтическое единство состоит в том, что стиль художественного произведения «гармонизирует» с его «*содержанием*»; но гармония возможна вообще только между однородными моментами, между явлениями одного порядка. Таким образом, эта гармония стиля и содержания означает, что в художественном творении все совместно есть и стиль, и содержание. Стиль художественного творения, его «*как*», например, в поэзии неуловимые оттенки впечатления, даваемого ритмом, созвучиями, подбором слов, принадлежат сами *к смыслу* творения, к тому, что *оно* хочет сказать. Но, с другой стороны, то, что в узком смысле может быть противопоставлено стилю художественного творения, как его «содержание», именно его «*что*», его тема, мысли и данные, в нем содержащиеся, должны быть так подобраны и соединены, чтобы сами собой давать впечатление некоторого «*как*», т. е. чтобы сами иметь стиль или *быть стилем*. Вся вообще противоположность между субъективным и объективным моментом, между содержанием самого предмета и формой, в которой сознание улавливает, переживает и воспроизводит его, вся эта противоположность лежит за пределами художественного переживания и противоречит его природе. Художественное переживание есть всегда предметное чувство, единство, в котором погашено различие между субъектом и объектом, в котором

нет отдельно объективных вещей и субъективных эмоциональных реакций на них, а есть только одно целостное, субъективно-объективное создание, нечто новое, объемлющее и чувства, и представления, и вырастающее из их взаимопроникновения. «Вещи», объекты, содержания художественного переживания не существуют как бы в холодной объективности, независимо от проникающего и связующего их общего чувства или впечатления. Но это «чувство» или «впечатление», с другой стороны, тоже не существует как нечто только субъективное, как «душевное переживание», которое искусственно, в виде произвольной иллюзии, переносится поэтом на вещи, «вкладывается» в них и как бы извне обрамляет и разукрашивает их. Напротив, оно вырастает из самих объектов, оно дано вместе с ними и неотделимо от них. Именно органическое единство «субъективного» и «объективного», эмоционального, как и интеллектуально-предметного, что в художественном сознании и творении ведет к тому, что каждое из них служит как бы выразителем и заместителем целого. Художественное творение подобно геометрической фигуре, каждая часть которой таит в себе закон целого и укажет на это целое. Его можно символически мыслить, например, в виде конуса, вершина которого есть точка эмоционального слияния пучка лучей, а основание — объективная сфера, захваченная этим пучком. Направление лучей уже предопределяет, что́ будет ими захвачено, на что они направлены; и, с другой стороны, объективная сфера, захваченная лучами, сама собою указывает на высшую точку, в которой эти лучи сливаются и которая создает единство *формы*, этого геометрического комплекса.

Эта последняя сторона дела, т. е. то обстоятельство, что элементы содержания — даже независимо от «стиля» в узком смысле слова — в их своеобразном сочетании сами слагаются в некоторый стиль, сами имеют в себе уже нечто иное, кроме самих отвлеченных элементов, именно невыразимую отдельно *конкретную* сущность, некоторый живой, т. е. поэтический облик или «стиль», — это обстоятельство открывает переход над пропастью, отделяющей «поэзию» от отвлеченного мирозерцания. Иначе говоря, сама эта противоположность между невыразимой конкретной жизненностью поэзии и холодной отвлеченностью системы объективных идей страдает недостаточностью, грубостью, упрощенностью, присущими всем отвлеченным противопоставлениям. Художественная интуиция жизни и идейное постижение суть разнородные органические типы духовной жизни, между которыми, как между всеми органическими типами,

существуют переходные ступени, опирающиеся на непрерывное единство всего органического. Никакое философское мирозерцание, строяемое из отвлеченных элементов, не существует без некоторого единого интуитивного центра; всякий истинный, т. е. не смутно и лишь словесно мыслимый, а адекватно созерцаемый, комплекс «идей» не только *имеет* вообще «стиль», конкретную физиономию, но и имеет его своей основой и последней сущностью, т. е. вырастает прямо из потребности, через посредство комбинации идей, передать некоторое живое целое, некоторое художественное впечатление бытия. С другой стороны, всякое поэтическое переживание несет в себе некоторую идейно-кристаллизующую силу, действует как притягательный центр, вокруг которого неизбежно располагается известная комбинация идейного содержания. Поэтому между художником и мыслителем существует органическое духовное сродство, в силу которого все подлинные и великие представители каждой из этих двух форм творчества не только как личности, в большей или меньшей степени сочетают в себе оба духовных начала, но и имеют в себе именно их внутреннее единство, ибо оба рода творчества истекают в конечном итоге из одного источника, разветвлениями которого они являются. Поэтому существуют и духовные типы, к которым вообще затруднительно применить одну из двух этих категорий. Так, среди гениев, причисляемых к «мыслителям», например, Платон в такой же мере заслуживает наименования художника, как, с другой стороны, среди художников Гёте или Достоевский имеют право считаться мыслителями. В известной мере оба начала, повторяем, всегда даны совместно, но в приведенных случаях их совместность и внутреннее единство проявляются особенно резко и ясно: духовное творчество здесь даже и преимущественно не выливается в одно из двух возможных русл, а сразу течет по обоим, постоянно перекрещивающимся и сливающимся воедино рукавам, и невозможно определить, что здесь служит целью и что — средством: хочет ли творец в качестве поэта комплексом идейного содержания выявить, воплотить стиль своего художественного бытия, или же в качестве мыслителя средствами художественного изображения высказать свое идейное восприятие жизни.

Если оставить в стороне эти редкие случаи, интересующие нас здесь главным образом своим показательным значением, и сосредоточиться на ярко и более односторонне выраженных типах чисто художественных, поэтических натур, то в этом отношении, именно по степени близости их к идейному творчеству, можно

было бы различать два типа поэтических натур. У одних — которых мы хотели бы, несколько изменяя обычное словоупотребление, назвать чисто лирическими поэтами — художественная сущность, общий стиль поэтического творчества выражается главным образом в формально-музыкальной стороне творчества, в неуловимом со стороны своего содержания поэтическом колорите. Художественная субстанция такого поэта не нуждается или почти не нуждается для своего воплощения в особом, характерном *содержании*, в определенном объективном материале или определенной идейной группировке элементов бытия. Для него, напротив, все объективное, все, относящееся к *содержанию* и потому выразимое в мыслях, есть только безразличный сырой материал, приобретающий художественную форму исключительно в субъективной лирико-музыкальной энергии самого художника. Типом таких поэтов можно было бы признать, например, Пушкина. Конечно, и в этих случаях безразличность содержания имеет свой предел; стиль творчества и здесь до некоторой степени преуказует грани содержания. Но содержание определяется здесь скорее отрицательно, чем положительно: художественная энергия поэта отбрасывает от себя, как неподходящие к ней, некоторые содержания, тогда как в том, что она берет и на что направляется, трудно подметить и выявить с некоторой удовлетворительной определенностью, без расплывчатой общности, характерные идейные черты. Про Пушкина, примерно, можно было бы сказать, что он любит и видит в бытии преимущественно момент жизнерадостной ясности, примиримости всех контрастов и конфликтов в спокойной гармоничности естественной связи вещей. Но как бедны, как малосодержательны такие определения по сравнению с невыразимым и вместе с тем вполне определенным лирико-музыкальным колоритом этого поэта! То, что он нам говорит и дает своей поэзией, есть, следовательно, в значительной мере его «*как*», его собственная художественная энтелехия¹; эта энтелехия сама по себе есть, конечно, определенное «*что*», но это «*что*» невыразимо по своему содержанию, не выявимо никакими, даже тончайшим образом ограниченными, понятиями.

В противоположность поэтам такого типа — причем и эта противоположность, конечно, допускает ряд многообразных переходных ступеней — другой тип поэтов выражает своеобразие своего художественного переживания не только в невыразимом музыкальном колорите своего творчества, но и в характерном подборе и формировании определенного объективного материала

ла. Художественная энтелехия таких поэтических натур проявляется не только в специфическом характере света, который они бросают на жизнь, но и в том, что этот свет падает на определенные стороны жизни и вырисовывает определенные ее картины. Такие поэты имеют свой собственный, органически истекающей из их художественной природы угол зрения на жизнь; художественная энергия их разряжается и находит себе удовлетворение только вскрытием, обнаружением в глубинах бытия определенных содержаний, которые являются как бы объективным отражением субъективного стиля художника. Правда, эти содержания никогда не имеют для художника ценности сами по себе, т. е. просто как комплексы отвлеченных определенностей; поскольку он вообще художник, они нужны ему только как элементы или средства, соучаствующие в воплощении невыразимого в отвлеченных мыслях поэтического стиля. Но именно в качестве таких элементов они необходимы и являются неотъемлемой принадлежностью его поэтической сущности. Такая поэтическая натура удовлетворяет свой художественный инстинкт, только найдя в самой природе, в объективном бытии, отголосок своих стремлений, выявляя и включая в свою поэтическую жизнь родственные себе элементы объективного содержания. Подобно тому как стиль всякой личности вообще проявляется не только во внутреннем своеобразии ее переживаний, но и в характерном подборе элементов внешней среды, начиная с платья и обстановки и кончая книгами, умственной средой, выбором занятий, друзьями и т. п., так и поэтическая натура именно в своем художественном творчестве нуждается в извлечении и привлечении к себе из внешнего мира всего, ей соответствующего, — нуждается в некоторой приспособленной к ней внешней атмосфере, в которой только и может дышать ее художественная душа. Поэтому из глубины художественного инстинкта вырастает здесь определенное идейное содержание, идейная картина мира и жизни: поэт именно в силу потребности выразить до конца себя самого и свою чисто поэтическую сущность становится мыслителем и прозорливцем. Он — мыслитель, конечно, не в том смысле, чтобы его поэзия исчерпывалась выражением определенных мыслей — никакая поэзия не может не перестать быть поэзией, служить средством для выражения отвлеченных мыслей; дело обстоит как раз наоборот: не поэзия выражает здесь мысли, а мысли выражают поэзию. Но именно возможность — и необходимость — выразить свою поэтическую сущность, свой стиль, через мысли, через определенную группировку черт бытия, приводит к тому, что

эта поэзия имеет неотъемлемое от своей сущности, органически слитое с ней идейное содержание. Отсюда именно для читателя, для личности, отраженно, через восприятие поэтического творения, соучаствующей в таинственном процессе художественного выражения жизни, открывается возможность до известной степени отдать себе отчет в художественном стиле через воспроизведение его идейных элементов, содержания адекватной ему картины мира. Постигание художественной сущности может быть достигнуто здесь двумя путями: непосредственно — интуитивно, или чисто художественно, через поэтическое заражение, через инстинктивное уловление того единого центра, из которого исходит пучок лучей, формирующих картину жизни, и косвенно, через воспроизведение содержания самой сотворенной здесь картины жизни, через такую группировку ее элементов, которая сама собой намечает линии, ведущие к художественному центру. Первый путь образует, конечно, основу восприятия художественного творения, и только один ведет к полному и адекватному его восприятию; но он, будучи как бы повторением самого непостижимого процесса художественного творчества, невыразим и непередаваем. Второй путь никогда не доводит до конца, дает только приблизительную схему, а не живую полноту; но уже в самой этой схеме в неполном, неразвернутом виде содержится намек на этот невыразимый центр, и ценность этого пути состоит в том, что он дает знание, т. е. имеет общеобязательное и всем доступное значение. Путь этот становится неправомерным и приводит к ложным по существу результатам только там, где не отдают себе отчета в его конечной цели и в ограничениях, ею налагаемых. Где критик, вместо того чтобы через подбор и уловление идейных элементов приближаться к предметному чувству поэта, сознавая всю непосредственную невыразимость этого чувства прозаическими средствами, хочет исчерпать существо поэтического содержания какими-либо идеями, каким-либо «миросозерцанием», — там всякому зрячему воочию видна внутренняя несостоятельность этой попытки, неизбежность, с которой такое изложение становится не только упрощением, но и искажением своего предмета. Поскольку же мы с самого начала отдаем себе отчет в методических предпосылках такой попытки, сознаем и ее цель, и степень осуществимости этой цели, она не только не заключает в себе ничего ложного, но и образует ценнейшее орудие идейного обогащения, ибо означает извлечение из недр поэзии идейных сокровищ, которые как бы лишь потенциально, т. е. без возможности непосредственного употребления, в них таятся, —

использование неисчислимой духовной силы поэтических гениев для расширения общего кругозора жизни.

Эти соображения казались нам необходимыми в качестве предисловия к попытке разобраться в идейном содержании поэзии Тютчева. Мысли, намеченные нами в общей форме, об отношении между поэзией и идейным постижением жизни, приобретают особенно выпуклое значение в применении к поэзии Тютчева. Тютчев принадлежит к числу немногих поэтов, соединяющих величайшую яркость и обрисованность объективно-эпического момента поэзии, ее идейного содержания, с исключительной силой и богатством лирико-музыкального ее элемента. Он, с одной стороны, явно приближается к типу поэтов-мыслителей; его художественное творчество есть непосредственно проникновение в глубины объективного бытия, интуитивное озарение содержания самого объекта; и потому в отношении Тютчева особенно сильна потребность разобраться в его идейном богатстве, особенно притягателен соблазн выразить его поэзию как «философское мирозерцание». С другой стороны, Тютчев обладает изумительным, совершенно исключительным (даже по сравнению с Пушкиным) богатством лирико-музыкального стиля; многообразие и тонкость его ритмики, всякого рода созвучий, подбора слов с их непередаваемым эмоциональным колоритом столь же неотъемлемо принадлежит к внутренней сущности его поэзия, как и ее объективное содержание; и в этом отношении на нем особенно ясно обнаруживается, что поэтическая сущность неисчерпаема до конца ни в каком «мирозерцании», и что уяснение содержания поэзии должно направляться не на построение из этого содержания философской системы, а лишь на уловление в нем схематических контуров и граней целостного предметного чувства*.

II

Первая и самая общая черта, определяющая содержание поэзии Тютчева, состоит в том, что его предметное чувство носит космический характер. В этом определении заключено двоякое. С одной стороны, его предметное чувство *реалистично, объективно*. Всякое художественное переживание, как уже было указано, само по себе возвышается над противоположностью меж-

* Тенденцией вложить в поэзию Тютчева слишком отвлеченно и доктринально выраженное философское мирозерцание страдает известная статья Вл. Соловьева, которая образует ценное начало в изучении духовного богатства поэзии Тютчева.

ду субъектом и объектом, внутренним настроением восприятия и внешними его предметами: оно с самого начала есть единство: субъективного и объективного моментов, внутреннего и внешнего мира; в нем личность чувствует себя в вещах и вещи в себе, или, точнее, не сознает ни вещей, ни себя, а лишь одно духовное целое, которое, не вмещаясь ни в какое ограниченное «я», вместе с тем полно трепета живой жизни, пропитано душевностью и духовностью. Где нет этого единства, там нельзя уже говорить о поэтическом творении или переживании. Но если обе стороны — субъективная и объективная, душевное настроение и предметное содержание — во всяком поэтическом переживании суть неотделимые моменты органического целого, то все же поэт может характеризовать это целое преимущественно чертами то одного, то другого порядка. Единство художественного сознания может ощущаться поэтом так, что весь мир он чувствует в себе, что все явления природы откликаются на его настроения и служат ему средством для выражения его души, то, наоборот, так, что *себя* он чувствует *в мире*, что все чувства и настроения он сознает сразу, как проявления космической природы объективного бытия как такового. Поэзия первого типа есть поэзия субъективная или идеалистическая, поэзия второго типа есть поэзия объективная или реалистическая. В первом случае поэт ищет и находит всюду свои чувства, свое настроение, и весь мир становится грезой, игрой образов, все назначение которой состоит в том, что через нее должна излиться душа поэта. Во втором случае, поэт как бы бескорыстен: он ищет не себя, а душу самого мира. Целостная художественная жизнь воспринимается им как жизнь самой природы, самих вещей, и даже там, где *темой* художественного изображения служат явления личной внутренней жизни, они воспринимаются и описываются как проявления в душе человека жизни и чувства космоса. В Тютчеве с особенной, исключительной силой выражено это последнее направление. Его интересует только объект, природа, мир; вся жизнь воспринимается им в категориях объективного, космического порядка. Природа есть для него сама по себе комплекс живых сил, страстей и чувств («не то, что мните вы, природа, не слепок, не бездушный лик — в ней есть любовь, в ней есть свобода, в ней есть душа, в ней есть язык»²), а отнюдь не мертвый материал, который повинуетя воле художника и в его руках служит послушным средством выражения его собственных чувств. И, с другой стороны, сама душевная жизнь человека ощущается им как область, входящая в порядок объективного бытия и подчиненная космическим силам. Так, душа

«бьется на пороге двойного бытия»; так, порыв светлой, духовной радости есть не что иное, как проникновение самой стихии неба в душу человека («как бы эфирною струею по жилам небо протекло»³), про душевно-мертвых людей говорится: «лучи к ним в душу не сходили, весна в груди их не цвела»⁴; любовное признание есть «золотое солнце», исторгающееся из груди девушки; страстное томление девушки есть рождающееся в ней сгущение атмосферы перед грозой, и слезы, выступившие на ее ресницы, — «капли дождевые зачинающей грозы»; последняя, старческая любовь есть вечерняя заря на уже потухшем небе. Все это у Тютчева не «образы», не символические приемы выражения душевных настроений, а восприятие их подлинной космической природы. В отношении таких художников, как Тютчев, особенно ясно обнаруживается ложность той распространенной эстетической теории, по которой художественное переживание осуществляется через особый процесс «одушевления» объектов, через инстинктивное перенесение на них личных чувств художника... Эта теория ложна в отношении всякого поэтического переживания, независимо от того, к какому из намеченных здесь типов оно принадлежит; и субъективная, идеалистическая поэзия совсем не находит свои объекты сначала бездушными, чуждыми настроения, и лишь потом, особым искусственным приемом, включает их в свою душу и расцветивает своими чувствами; напротив, поэтическому сознанию сразу и совершенно непосредственно дан живой и одушевленный мир, дано предметно-эмоциональное единство. Но там, где поэт ощущает это единство как объективное бытие, где он с самого начала живет в душе мира и себя самого сознает лишь звеном и проявлением этой объективной духовной жизни, — там говорит еще об особом процессе «одушевления», о перенесении личных чувств на внешний мир, значит, спутывать все карты и вместо непредвзятого описания подлинной природы переживания строить теорию, исходные посылки которой противоречат фактическим данным художественного сознания. Скорее здесь можно было бы усмотреть обратный процесс: не одушевление космоса, а, так сказать, *космизацию* души, перенесение на личную жизнь категорий космического порядка. Непосредственность, с которой такой художник сознает жизненность и одушевленность объективного мира как такового, — с которой он сразу живет в духовной стихии мира и в себе самом, в своей внутренней жизни, сознает лишь проявление той же стихии, — эта непосредственность мистического реализма есть такой же самоочевидный факт, как и, например, априорность, объектив-

ность математического знания; и этот факт должен служить исходной точкой теории искусства, а не насильственно искажаться в угоду предвзятых теорий.

Но космический характер поэзии Тютчева не исчерпывается еще ее объективизмом или реализмом; для него существенно также и то, что предметное чувство Тютчева направлено всегда на природу, как *целое*, и что каждое отдельное проявление жизни есть для него символ великого космического целого. Правда, в известном смысле это есть также черта, присущая всякой поэзии как таковой. Поэзия, не допуская ничего отвлеченного, тем самым не ведает *обособленных частей*; всякое ее творение есть не только микрокосм, замкнутое самодовлеющее целое, но именно в качестве микрокосма оно таит в своем малом мире всю бесконечность целого; оно есть истинная Лейбницева монада⁵, которая на свой лад и со своей точки зрения отражает всю вселенную. Где мы имеем исчерпаемую, ограниченную совокупность определений, где за выявленным комплексом черт не ощущается безграничная полнота невысказанного иного, где перед нами только законченный, мертвый неорганический продукт, а не живое зерно, в котором мы непосредственно ощущаем присутствие великих возможностей, точку приложения неисчерпаемых целостных сил бытия, — там уже не может быть речи о художественном творении. И если таково свойство всякого подлинно художественного выражения жизни, то объективная, реалистическая поэзия тем самым вынуждена быть космической, т. е. невыразимое целое, на которое всегда намекает, которое дает чувствовать всякое искусство, должно быть для нее *объективным целым* — космосом. Однако и здесь остается возможность различия, определяемая степенью осознанности и выявленности этого начала целостности, присущего всякому искусству. Это начало может оставаться совершенно невыявленным, неоформленным, как бы просто неизбежным придатком, на который не направлено внимание художника и который появляется сам собою как естественный результат художественного овладения частностью, как неподвижная награда за него; целостный фон картины может оставаться невырисованным и слагаться сам собою из взаимодействия обрисованных частных черт. В этом смысле возможно — и для художественного темперамента, по некоторым основаниям, даже более естественно — чисто импрессионистическое искусство, которое сознательно сосредоточивается на преходящем, на деталях, которое наслаждается именно многообразием различных определений и только в них и через них бессознательно

живет в целом. В противоположность этому другое основополагающее направление в искусстве, которое в особом, символическом смысле можно было бы назвать *пленэризмом*, стремится с самого начала обрисовать общую атмосферу, целостную космическую стихию, объемлющую все отдельные предметы и образы; в настроения каждого мига и каждой черты оно пытается отгадать и наметить душу мира, духовную нить, связующую жизнь частного с жизнью целого. Соотношение здесь, в области искусства, совершенно таково же, каково в области отвлеченной мысли: соотношение между специально-научным и философским исследованием, между взором специалиста-естествоиспытателя и взором мыслителя. И в области научной мысли всякая частная черта постижима до конца лишь в связи с целым; мир складывается не из обособленных, самодовлеющих атомов, а есть взаимодействующая система, каждая часть которой определяется ее ролью в целом; поэтому во всяком понятии, во всяком суждении о любом отрывке бытия скрыты допущения о природе целого. Однако внимание может быть направлено либо только на частное, так что связь с целым лишь молчаливо подразумевается и остается неисследованной, либо же прямо на общее и целое, на те категориальные связи, которые объединяют многообразные клетки и молекулы в органическое единство вселенского бытия. И научное постижение, которое в конечном итоге всегда опирается на знание целого, может либо игнорировать эту свою основу и лишь бессознательно ею пользоваться, либо прямо направляться на нее. Ту роль, которую философия выполняет в царстве науки, в царстве поэзии выполняет космическая или, что то же самое, религиозная поэзия. Конкретное впечатление жизни в ее целом, бесконечной вселенской основы бытия, — впечатление, которое бессознательно *имеется* во всяком поэтическом переживании, и, как невысказанный намек, сопровождает всякое художественное восприятие частных проявлений жизни, — это впечатление космическая поэзия делает предметом восприятия, художественным центром, вокруг которого располагаются все частные поэтические идеи.

Это космическое направление, которое проникает всю поэзию Тютчева и превращает ее в конкретную, художественную *религиозную философию*, проявляется в ней, прежде всего, в характере общности и вечности ее тем, предметов ее художественного описания. Вряд ли найдется другой поэт, который в такой мере, как Тютчев, направлял свое внимание прямо на вечные, непреходящие начала бытия. Времена года, день и ночь, свет

и тьма, хаос, море, любовь, душа, жизнь и смерть, человеческая мысль — все это служит у Тютчева предметом художественного описания не в их отдельных, случайных, частных проявлениях, а в их общей, непреходящей стихийной природе, все это изображается, говоря платоновским языком, не в отраженных случайных подобиях, а в вечной идеальной сущности. Но и там, где поэзия Тютчева не направлена непосредственно на общее, отдельное переживание, ставится в связь с общим, в нем тотчас же вскрывается вечная сторона жизни. Это либо достигается прямым указанием, как, например, когда в словах «зыбь та великая, зыбь та морская!», обращенных к картине беспокойного моря, нам дается прямо почувствовать вечный, стихийный характер этой картины, или когда картина грозы тотчас же изъясняется как проявление великих демонических сил природы; либо же к тому же результату приводят смелые, загадочные связи, с помощью которых разнородные частные явления объединяются в целостные группы, в которых мы опять-таки ощущаем вечные идеи, великие общие стороны космического бытия. Такие комбинации эпитетов, как «румяное восклицание утренних лучей», «поющие деревья», «гремящая тьма», «звучные волны ночи», «сны, играющие на просторе под магической луной» и т. п., суть у Тютчева не символические средства для выражения мгновенных, импрессионистически воспринятых впечатлений, а приемы классификации явлений, превращения разрозненных, как бы лишь случайно встретившихся моментов в необходимые, внутренне-согласованные обнаружения общих и вечных начал. Именно потому, что поэзия Тютчева есть, так сказать, не простое описание внешнего вида вещей, а проникновение в их космическую глубину, вскрытие, в многообразии внешних явлений, немногих основных и общих сил бытия, ему необходимо наметить эти общие силы смелым, — с точки зрения внешнего впечатления, парадоксальным — объединением частных проявлений в широкие стихийные единства.

III

Художник, взор которого направлен на *объективную* картину вещей и притом в ее целостной сущности, — художник, предметное чувство которого есть для него жизнь и чувство самого бытия в его единстве, — такой художник неизбежно должен быть *пантеистом*. Религиозный мыслитель, чуждый художественного восприятия жизни, может искать и находить высшую духов-

ную основу бытия *позади* внешней картины вещей, так что эта картина может быть для него *только* преградой, которая должна быть преодолена, покрывалом, которое должно быть сорвано и отброшено, чтобы за ним был обнаружен чистый лик Божества. Но и религиозно-художественное восприятие может быть, в отношении внешнего мира, чисто трансцендентным, когда центр его лежит в идеальной области личного сознания: тогда образное содержание художественного восприятия переживается тоже лишь как путеводный знак, ведущий к невыразимому и невоплотимому духовному началу, открываемому в глубинах *внутренней* душевной жизни. В противоположность этому, там, где религиозное начало как бы воочию выступает перед художественным взором в картине внешнего бытия, там сама природа есть откровение Божества, и религиозное сознание принимает характер *пантеизма*⁶.

Не нужно, однако, упускать из виду, что намеченная противоположность религиозно-художественных восприятий по самой своей природе относительна и не только допускает, но и требует переходных ступеней. Чистый пантеизм, совершенное вмещение Божества в пределы внешнего, непосредственно видимого мира, столь же немислим, т. е. в такой же мере перестает уже быть религиозным сознанием, как и чистый дуализм, совершенная потусторонность Божества и отъединенность его от мира. Религиозное сознание есть всегда проникновение вглубь бытия, непосредственное переживание последней и общей его основы; в качестве такового оно всегда должно совмещать в себе, в отношении своего предмета, имманентность с трансцендентностью. Оно, с одной стороны, есть проникновение в глубь бытия, т. е. выходение за пределы чисто внешней поверхности вещей; центр бытия не может уже сам лежать на периферии, единство не может само быть тождественным с внешним множеством и внешней раздробленностью бытия. В формуле пантеизма $\mu\alpha\upsilon \kappa\alpha\iota \epsilon\nu$ (всё есть единое. — Ред.) последний момент — сознание всего именно как единого — уже сам собою означает некоторый синтез, некоторую переработку «всего», сведение его к новому, высшему, точнее, глубинному началу, которое, проявляясь во «всем», само по себе не тождественно всему и не исчерпывает своей природы одним только экстенсивным своим проявлением. Пантеизм в грубом, буквальном своем смысле, т. е. признание абсолютного, двустороннего тождества между всем миром, просто как таковым, или всей совокупностью вещей, и божественным началом, вряд ли когда-либо встречался в истории философии и религии

и, вероятно, существовал только в воображении его противников. По самому существу дела объединение бытия в Боге означает всегда включение внешнеприродного бытия в более широкую и глубокую сферу, которая им самим не исчерпывается; природа, будучи откровением Божества, тем самым есть лишь его *символ*; и пантеистическое мироощущение есть лишь сознание теснейшей, неразрывной связи между внешним и внутренним, проявлением и проявляющимся, сознание имманентности трансцендентного начала.

С другой стороны, религиозное сознание есть непосредственное *обладание* Божеством, его наличность, близость к самому земному бытию. Поэтому в обратном порядке та же неизбежная связь выступает в дуализме: сколь бы отрешенным, далеким, внемирным и противоположным миру ни представлялось Божество, сама доступность его сознанию предполагает в известном смысле его имманентность, его сродство с миром воплощенного, тварного бытия. В самом мире должны быть черты, указующие на Божество, ведущие к нему, и эти нити, ведущие от низшего к высшему, от близкого к далекому, немислимы иначе, как в виде лучей, доходящих в мир от самого Божества. Если в пантеизме явления земного мира, именно в качестве откровений Божества, должны мыслиться как его символы, намечающие, но не исчерпывающие Его сущность, то, с другой стороны, в дуализме необходимые символы Божества в земной жизни, вне которых Оно было бы недоступно, суть тем самым Его откровения и проявления в самом внешнем бытии. И если в отвлеченных *системах*, вырисовывающих картину бытия через комбинацию ее отдельных черт, каждый из указанных мотивов религиозного сознания может выступать в отдельности и своей резкостью и яркостью как бы заслонять противоположный, то в конкретно-художественном религиозном сознании, воспринимающем целое в неразделимом, общем впечатлении, оба начала — и имманентность, и трансцендентность Божества миру — должны присутствовать совместно, и речь может идти лишь о бóльшем или меньшем преобладании каждого из них.

Эти общие соображения необходимы для того, чтобы предвзятые характеристики и ходячие термины не спутали для нас непосредственно вырисовывающейся картины религиозного мирознания Тютчева. Не раз ставился вопрос, каким образом явственный пантеизм Тютчева сочетался у него с столь же очевидной и вполне искренней православно-христианской верой; ниже мы постараемся показать, что это сочетание есть не меха-

ническая комбинация в одном лице художественного чувства поэта с традиционным религиозным сознанием человека, не так называемая «двойная бухгалтерия», а вполне органический, внутренне-целостный плод его метафизического чувства. Пока для нас достаточно отметить, что глубокий, непосредственный пантеизм, которым отмечена поэзия Тютчева, есть — в согласии с подлинным существом пантеизма — не просто поклонение внешнему и видимому как таковому, а прозревание в самом видимом невидимого высшего духовного начала. Точнее говоря, сама противоположность между внешним и внутренним, видимым и невидимым, с этой точки зрения исчезает: «nichts ist innen, nichts ist aussen, denn was drinnen, das ist draussen»⁷. Внешнее и видимое в такой же мере есть только символ невидимого внутреннего, в какой последнее, будучи непосредственно прозреваемо, как бы проступает наружу, выявляется в самом видимом, внешнем, земном бытии. С одной стороны, в самой природе Тютчев видит проявления божественного духа: земля и небо, весна и осень, ночь и день, гроза и тихая ясность — все говорит о высшем, таинственном, живом и духовном или, точнее, все это сразу и есть эти невидимые силы; для этого сознания не существует ничего только телесного, поверхностного, мертвого. С другой стороны, столь же мало существует и чисто духовное в его абсолютной противоположности телесному и отрешенности от него; или, по крайней мере, высшей силы, красоты, духовности духовное достигает именно в своем воплощении:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-земля!
Духов бесплотных сладострастья,
Твой верный сын, не жажду я,
Что пред тобой утечи рая,
Пора любви, пора весны?..⁸

Таковы общие черты, характеризующие пантеизм Тютчева, именно в качестве пантеизма: повсеместная, органически неизбежная и непосредственно ощущаемая явственность всего внутреннего и глубинность, таинственность всего явного, как бы имманентность всей трансцендентной сущности и связь с трансцендентным всей имманентной картины жизни.

Но пантеизм есть лишь общее обозначение, под которым может скрываться большое многообразие конкретных типов мирознания; это есть, скорее, фон, чем своеобразное содержание

индивидуальной картины мира. Пантеист Гёте как-то заметил, что всякая религия, выдающая лишь одного Бога, по самому существу своему безжизненна, недраматична: ибо где есть только одно лицо, там нет места для драматического развития. И действительно, единство есть скорее формальное, чем материальное определение бытия: если связность, целостность жизни истекает из ее единства, то вся *жизненность* ее, все ее *конкретное содержание* мыслимы лишь на основе ее многообразия. В этом отношении также должен быть прежде всего устранен общий предрассудок в отношении пантеизма. Подобно тому, как пантеизм не есть совершенное растворение Бога в мире, так он не есть и совершенное уничтожение всех противоположностей в основе бытия. История мысли, напротив, показывает нам, что как вообще, монистическое миропонимание почти всегда сочетается с допущением производных двойственностей в пределах единства, так и, в частности, пантеизм часто слит с мотивами дуалистического порядка. Глубочайший дуализм орфического учения⁹, впервые вскрывший противоположность между душой и телом, был развит на почве пантеистического мирознания; пантеизм Гераклита, Парменида, пифагорейцев, Эмпедокла¹⁰ насквозь проникнуты дуализмом. И вообще, быть может, характернейшая черта всей античной мысли до сократо-платоновской философии, как и позднейшей античной мистики на почве платонизма, есть это сочетание пантеизма с глубоким, резким, часто трагически-безнадежным дуализмом, — все равно, обозначается ли этот дуализм как противоположность между духовным и телесным, или светлым и темным началом, между формой и хаосом, или любовью и враждой. Дело в том, что бытие имеет не одно, а много измерений: и если в одном направлении мысль прозревает и утверждает его единство и это единство полагает в основу своего миропонимания, то это не мешает ей в других направлениях проводить резкие грани.

Этот античный дуалистический пантеизм невольно приходит на ум, когда вдумываешься в мироощущение Тютчева. Тютчев — пантеист, поскольку в мире не существует для него разрыва между только телесным и духовным, между мертвым и живым, поскольку единая божественная жизнь проникает собою без остатка все сущее, и всякая индивидуальная обособленность является лишь призрачной, лишенной метафизической опоры. Но как только мы обратимся к самому содержанию этой «божески-всемирной жизни», мы в нем находим глубочайшую двойственность, проникающую для Тютчева все мироздание.

Сравним сперва два описания пантеистического слияния личного сознания со всеединым. Одно из них дано в стихотворении «Весна», другое — в изумительных изображениях сумерек и ночи.

Игра и жертва жизни частной,
 Приди ж, отвергни чувств обман,
 И ринься бодрый, самовластный
 В сей животворный океан!
 Приди, струей его эфирной
 Омой страдальческую грудь,
 И жизни божески-всемирной
 Хотя на миг причастен будь!¹¹

Причастность, «хотя на миг», божески-всемирной жизни есть для человеческого сознания излечение «страдальческой груди» свежестью и светлостью божественной стихии, возрождение от гнета и тоски к бодрости и ясности весенней природы. Теперь послушаем другое описание, казалось бы, того же самого процесса слияния с всеединым:

Тени сизые смешались,
 Цвет поблекнул, звук уснул;
 Жизнь, движенье разрешились
 В сумрак дальний, в зыбкий гул...
 Мотылька полет незримый
 Слышен в воздухе ночном.
 Час тоски *невыразимой!*
 Все во мне — и я во всем¹².

Или в другом месте:

О, *страшных* песен сих не пой
 Про древний хаос, про родимый!
 Как жадно мир души ночной
 Внимает повести любимой!
 Из смертной рвется он груди
 И с беспредельным жаждет слиться...
 О, *бурь* заснувших не буди;
 Под ними хаос шевелится...¹³

Каким образом слияние с всеединством, которое смывает эфирной струей всю тоску одинокой человеческой души, может

само быть «часом невыразимой тоски»? Почему ужас объемлет душу именно тогда, когда душа жаждет слиться с беспредельным, и это слияние ощущается как погружение души в темный хаос? Почему ночь, срывающая покров, который отделяет нас от всеединства мира, «страшна» нам, почему ночью человек стоит, «как сирота бездомный», «перед этой бездной темной», тогда как дневной покров, *отделяющий* человека от «таинственного мира духов», есть «земнородных оживленье, души болящей исцеленье» («День и ночь»)? Каким образом эти чувства ужаса и тоски может навевать тот «животворный океан» всемирно-божеской жизни, который только что описывался как спасение от призрачной отрешенности «частной жизни»?

Очевидно, в всеедином таятся две коренным образом различные стихии — светлая и темная; причем эти последние обозначения у Тютчева — как и в некоторых древних космологиях — должны пониматься одновременно и в *буквальном*, и в *переносном* смысле. Древний Парменид различал свет и тьму, как бытие и не-бытие; мертвецы, как бы загнанные в стихию не-бытия, «видят тьму и слышат молчание». Эта способность «видеть тьму и слышать молчание» в особой мере присуща художественному чувству Тютчева, двойственность светлого и темного образует, как у Рембрандта, основную черту его картины мира. Эта черта общеизвестна; достаточно лишь отметить некоторые своеобразия ее выражений у Тютчева. С одной стороны, двойственность эта универсальна, проникает собою все бытие; ее основными символами служат день и ночь, которые, однако, лишь резко всего выражают, но отнюдь не исчерпывают ее. «Светлое» и «темное» суть именно метафизические начала, а не эмпирические качества явлений; поэтому *физические* свет и тьма суть только одно из их проявлений. Метафизически «светло» все, что радостно, легко, свежо, бодро, весело, благоуханно; «темно» все злое, дикое, душное, гнетущее, страшное, хаотичное. Поэтому эпитет «светлый», «золотой», «эфирный» и им противоположные, обозначающее у Тютчева темное начало, применяются к самым разнородным — с эмпирической точки зрения — явлениям: «золотой рассвет небесных чувств твоих», «золотой юг», юность — «время золотое», «эфирною струею по жилам небо протекло», любовное признание — «солнце золотое», игра глаз — «пламенно-чудесная», «золотые сны», «светлая мечта», «лучи в душе», «светлая весна», весна и любовь золотят мечты души» и т. п.; и обратно: «ночь греха», «угрюмый, тусклый огонь желанья», прошлое — «темное жерло». С особенной выразительностью многообразное,

хотя внутренне единое, впечатление тьмы изображено в описании Альп ночью:

Сквозь лазурный сумрак ночи
Альпы снежные глядят,
Помертвелые их очи
Льдистым ужасом разят;
Властью некой обаянны,
До восшествия зари
Дремлют, грозны и туманны,
Словно *падшие цари*.
Но восток лишь заалееет —
Чарам гибельным конец...¹⁴

В этих стихах мы имеем, таким образом, два противоположных и враждебных друг другу начала. Но, с другой стороны, — и в этом обнаруживается общая пантеистическая основа этой двойственности — эти начала оба божественны, прекрасны, привлекательны. Ужасающий душу хаос есть вместе с тем «родимый», в «чуждом, неразгаданном ночном», перед которым человек стоит, как «сирота бездомный», он все же «узнает наследие родовое». Ночь, эта темная бездна, уничтожающая все светлое и живое, есть все же «святая ночь». Всепроникающий контраст и вечная борьба между светом и тьмой только потому значительны и существенны, что оба начала вмещаются в божественно-всеенское бытие, в борьба разыгрывается в ее пределах.

Космическое чувство Тютчева влечет его к метафизическому миропониманию, подобному воззрениям Якова Бёме и Шеллинга, усматривавшим хаос, темное, бесформенное, роковое начало в пределах самого Божества; вселенское бытие *внутренне* двойственно, ибо двойственность принадлежит к самому всеединству, взаимосвязана в нем так, как день и ночь, восток и запад в своей разделенности и враждебности связаны между собою в природе.

Но смысл темного, «ночного» начала для Тютчева этим не исчерпывается: в целом ряде мест он показывает нам его особую, исключительную значительность. Темная стихия страсти, «угрюмый, тусклый огонь желания» есть «сильней очарованье», чем светлая, «пламенно-чудесная» игра глаз. Если день «отраден и любезен», то ночь — «*святая*». Про два проявления того же темного начала, про самоубийство и любовь, говорится, что «в мире нет четы прекрасней, и *обаянья* нет ужасней, ей предающего сердца». Невыразимо-тоскливый час слияния в сумерках

души с миром завершается гармонией более полной и сильной, чем та, которую дает погружение в животворный океан светлого, «эфирного» мира:

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!¹⁵

Вдумываясь в эти настроения и символы, мы начинаем угадывать подлинное значение темного, ночного начала: это есть начало *уничтожения*, бездны, хаоса, сквозь которые необходимо пройти для достижения полного, подлинного слияния с беспредельным; «невыразимая тоска» и ужас, охватывающее душу при встрече с этим началом, суть тоска и ужас смерти, уничтожения. Но в них и через них человек достигает и блаженства самоуничтожения и самоотрешения; вот почему эта стихия обладает «ужасным обаянием», вот почему она манит нас больше, чем светлое начало. Путь, ведущий к слиянию с беспредельным, есть путь *трагический*: он идет через страсть и тьму, через искушения и «ужасные обаяния». Человек должен почувствовать себя бездомным сиротой перед лицом темной бездны, должен ощутить ужас, хаос для того, чтобы ясно постигнуть призрачность своей отрешенной «частной жизни»: начало тьмы есть как бы грозный лик Божества, перед которым рассеиваются обманы повседневной, обыденной жизни. Ужас бездны, безграничной глубины, над которой живет человек, есть первая форма, через которую открывается беспредельное; и только погружение в эту бездну, только смерть и уничтожение ведут к истинной жизни. Обаяние греха, тьмы, страсти, темного начала во внешне-внутренней космической жизни свидетельствует, что злая, ужасная, враждебная человеку стихия хаоса вместе с тем не просто противоположна светлостному началу — иначе она не влекла бы нас к себе, — а есть как бы лишь неадекватная, соответствующая ограниченности и отрешенности человеческого существования, форма проявления божески-всемирной жизни; и соприкосновение, слияние с этой стихией дает блаженство самоуничтожения, вне которого нет возрождения. Этот мотив, столь характерный для поэзии Тютчева,

выражает в космической форме глубокую морально-метафизическую идею — мысль, что зло и грех суть не противоположности добра и святости, а ступени к ним, что в основе обоих начал лежит одна и та же сущность — *страсть*, разрывающая призрачные, стеснительные пути ограниченного, чисто личного, замкнутого существования. Свет и радость дают нам непосредственно почувствовать разлитое в природе божественное начало; но лишь через соприкосновение с тьмой, ночью, хаосом мы сознаем всю глубину пропасти, отделяющей божественную космическую жизнь от нашей призрачной человеческой жизни, постигаем опасность, трудность этого предстоящего нам перерождения и вместе с тем всю неодолимую силу нашего влечения к нему.

IV

Но дуалистический пантеизм в изложенной его форме еще не исчерпывает собою космического чувства Тютчева, не выражают его вполне адекватно. Символы дня и ночи, света и тьмы обозначают как бы лишь части космоса в его вертикальном разрезе: обе лежат в одной плоскости, разделяя между собою мир как бы на восток и запад. Но космос имеет у Тютчева еще одно измерение, в котором именно, как бы через горизонтальный разрез, полагается различие между *высшим* и *низшим*. Аналогия, впрочем, здесь неполная: переход от первой двойственности ко второй, более значительной, более приближающей нас к невыразимому центру мироощущения Тютчева, совершается у него непрерывно, через постепенное преобразование символов первой двойственности. Эта вторая двойственность, которой уже явственно присуще различие по ценности, т. е., которая сознается Тютчевым как двойственность между высшим и низшим, «небесным» и «земным», выражается у него тоже в космических, стихийных символах, достигаемых именно через очищение и преобразование символов первой двойственности.

Прежде всего, наряду с множеством мест, где дневное и ночное, светлое и темное, резко противопоставляются друг другу, мы встречаем у Тютчева и характерные места, в которых они сближаются между собою. Так, «*полдень мгlistый*» изображается как час, когда «*всю природу, как туман, дремота жаркая объемлет*» («*Полдень*»). В стихотворении «*Снежные горы*» светлость «*ледяных высей*», играющих «*с лазурью неба огневой*», противопоставляется не ночной тьме, а «*мгле полуденной*», в которой почил «*дольний мир*». Жалкое и вместе вещее безумие ца-

рит не в мире ночи, как следовало бы ожидать, а напротив, «под раскаленными лучами», «в пламенных песках». Точно так же мечта о «прохладе светлых луговин», о лазурном гроте и росистой пыли фонтана предносится «тому, кто в летний жар и зной» бредет, как «бедный нищий» (вспомним человека как «бездомного сироту» перед лицом ночи!). И если «день» есть царство духоты, мглы, тяжести, то, наряду с этим, ночь есть совсем не место успокоения. Ночью «мы упадаем не в дремоту, а в утомительные сны»; ночь полна таинственных голосов, ночь — царство бури, «гремящая тьма». С другой стороны, «ночь» и «день» иногда как бы вдруг меняются, в символическом смысле, своими местами: мечты и чувства должны жить в человеческой душе, как «звезды ясные в ночи» — «их заглушит наружный шум, дневные ослепят лучи». Мирная темнота «итальянской виллы» внезапно нарушается вторжением в нее «злой жизни с ее мятежным жаром». Наибольшей остроты это чувство достигает в строках:

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, клики
Младого, пламенного дня!
О, как лучи его багровы,
Как жгут они мои глаза!
Ночь, ночь, о, где твои покровы,
Твой тихий сумрак и роса?¹⁶

Между этим новым противопоставлением дня и ночи и приведенным выше их сближением имеется лишь кажущееся противоречие; и такое же, лишь кажущееся, противоречие имеется между прежним употреблением понятий дня и ночи как символов светло-радостного и темного устрашающего начала, и этим новым их употреблением. Мы имеем здесь совершенно новое направление космического чувства, идущее как бы по другому измерению. Основными символами этой новой двойственности служат уже вообще не день и ночь, а понятия «тишины, успокоения, прохлады» и «зноя, шума, мятежности». С этой точки зрения ночь и день то сближаются между собой, поскольку в обоих царит одна мятежная и душная атмосфера, то снова, но уже в ином смысле, чем прежде, противопоставляются, поскольку ночь есть именно освобождение от «пронзительности» пламенного дня. Но точнее, адекватнее всего эта двойственность олицетворена в противоположности между «дольним» и «горним».

Яркий снег сиял в долине;
 Снег растаял и ушел;
 Вешний знак блестит в равнине, —
 Злак увянет и уйдет.
 А который век белеет
 Там, на высях снеговых?
 А заря и ныне сеет
 Розы свежие на них...¹⁷

Только горные вершины, таким образом, — царство непреходящего, вечного света и цвета. Поэт грустит, что он, царь земли, «в поте и пыли прирос к земле». Взобравшись на вершину горы, «радостен и тих», он говорит ключу, «спешащему в долину, к людям»: «Попробуй, каково у них!» В то время как на земле «полдневная жара палит отвесными лучами» и «дольний мир, лишенный сил», «во мгле полуденной почил», —

Горе, как божества родные,
 Над усыпленную землей
 Играют выси ледяные
 С лазурью неба огневой¹⁸.

Смертная мысль подобна фонтану, который лучом подымается к небу и снова осужден ниспасть на землю.

В грандиозной форме эти две стихии — «две беспредельности», как выражается Тютчев — изображены в великолепном, истинно-симфоническом «Сне на море»:

Над хаосом звуков носился мой сон
 Болезненно-ярый, волшебном-немой
 Он веял легко над гремящею тьмой.
 В *лучах* огневицы развил он свой мир.
 Земля зеленела, светился эфир...

 По высям творенья я гордо шагал,
 И мир *подо мною* недвижно сиял.
 Сквозь грезы, как *дикий* волшебника *вой*,
 Лишь слышался *грохот* пучины морской,
 И в *тихую* область *видений* и снов
 Врывалась пена *ревущих* валов.

То, что влечет нас к горнему, есть тишина, чистота, свет — стихия чистого, незнойного, успокоительного света:

Там в горнем, неземном жилище,
Где смертной жизни места нет,
И легче, и пустынно-чище
Струя воздушная течет.
Туда взлетая, звук немеет,
Лишь жизнь природы там слышна,
И нечто праздничное веет,
Как дней воскресных тишина¹⁹.

В подчеркнутой строке «лишь жизнь природы там слышна» звучит мотив, определяющий своеобразие тютчевского восприятия противоположности между «горним» и «земным»: включение «горнего» также в состав природы, более того — обнаружение именно в нем чистейшего, ничем не запятнанного проявления последней сущности «жизни природы». Тихая, пустынно-чистая, легкая, праздничная горная сфера, в которой уже нет места для смертной жизни, есть именно область, где слышна «жизнь природы». «Нетленно-чистое небо», которое в стихотворении «И гроб опущен уж в могилу» противопоставляется и бренной жизни, и столь же бренным умным речам о религии, есть тоже природа, и именно чистейшая природа. В силу этого единства, небесная, горная стихия, удаленная от земли и противоположная ей, есть все же не какое-либо обособленное от бытия начало, а именно стихия, органически проникающая собою все бытие, а следовательно, доступная и на земле. В пределах земной жизни ее воплощениями, ближайшим образом, являются *весна* и *утро*, именно в их противоположности лету и дню, как выражениям низшей, мятежной, томительной жизни. Описания весны у Тютчева принадлежат к самым прекрасным страницам мировой лирики. За весной «весело толпится» «румяный, светлый хоровод», «тихих, теплых майских дней». Весна «светла, блаженно-равнодушна, как подобает божествам», «бессмертьем взор ее сияет»; по сравнению с ней — ничто и утехи рая; в ней воплощено высшее в природе: «цветущее блаженство», «румяный свет, золотые сны»: она несет с собою чистую, свежую, бездеятельную радость:

Весь день, в бездействии глубоком,
Весенний, теплый воздух пить,
На небе чистом и высоком
Порою облака следить;
Бродить без дела и без цели

И, ненароком, на лету,
Набрести на свежий дух синели
Или на светлую мечту!²⁰

Проявления той же весенней, горней, чистой стихии суть *утро* и *юность*, которые Тютчев также описывает с любовью и религиозным восторгом.

Юность, первая невинная страсть девушки есть «золотой расцвет небесных чувств», и ее «младенческий взор» нужен поэту, «как небо и дыханье»: «таков *горе духов блаженных свет*». Таким же настроением чистоты, легкости, тишины обвеяны тютчевские описания утра:

Вот тихоструйно, тиховейно,
Как ветерком занесено,
Дымно-легко, мглисто-лилейно
Вдруг что-то порхнуло в окно...²¹

Утром «*лазурь небесная смеется*». Утро и первая, юная любовь сливаются в одну стихию и прямо отождествляются в стихотворении: «Сей день, я помню, для меня был утром жизненного дня». Красота юности есть «прелесть утреннего часа» («Двум сестрам»).

С особой яркостью безмятежность, «небесность» утра противопоставляется пламенной мятежности дня в изумительном стихотворении «Восток белел»:

Восток белел... Ладья катилась,
Ветрило *весело* звучало!
Как опрокинутое *небо*,
Под нами море трепетало.
Восток *алел*... Она *молилась*,
С кудрей откинув покрывало,
Дышала на устах молитва,
Во взорах *небо* ликовало.
Восток *вспылал*... Она склонилась,
Блестящая *поникла* вяя,
И по младенческим ланитам
Струились капли *огневые*...²²

С грустью и горечью следит поэт, как в душе его возлюбленной зреет страстная, порочная любовь:

Стыдливости румянец невозвратный,
Он улетел с младых твоих ланит...
Так с юных роз Авроры луч бежит
С их чистою душою ароматной²³.

И лишь с неохотой («Но так и быть...») он соглашается променять эту чистоту утра и юности на радости «палящего летнего зноя», когда «в кисти винограда сверкает кровь сквозь зелени густой».

Весна, утро, юность — все это — воплощения горнего, светлого, неземного начала в самой земной жизни; и именно поскольку в этих явлениях мы имеем в воплощенном виде, в земной, здешней жизни, черты, определяющие небесное в его отличии от «дальнего», поэт любит «мать-землю» и, как ее «верный сын», предпочитает эту ее красоту «духов бесплотных сладострастью». Это характерное религиозное чувство, для которого именно высшие и чистейшие обнаружения небесного начала полнее всего даны не в отрешенности от земли, не на уединенных высотах, а именно как бы в центре земного бытия, со всех сторон окруженном и пропитанном этим небесным началом, — с неподражаемой символической силой выражено в стихотворении «Лебедь»:

Пускай орел за облаками
Встречает молнии полет
И неподвижными очами
В себя впивает солнца свет.
Но нет завиднее удела,
О, лебедь чистый, твоего!
И чистой, как ты сам, одею
Тебя стихией Божество.
Она между двойною бездной
Лелеет твой всезрящий сон,
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен²⁴.

Мы приближаемся здесь к последнему, завершающему аккорду религиозной симфонии тютчевской лирики: всезрящий сон чистого лебедя выражает небесное глубже, чище, яснее, чем стихия весны, утра, юности. Это есть воплощение чистоты в покое, радости высшей, чем веселье и беспечность жизненного утра; это есть на земле как бы жизнь в неземном. К этому настроению

приближает нас поэт в стихотворении «Весеннее успокоение»*, в мечте о смерти среди природы:

О, не кладите меня
В землю сырую,
Скройте, заройте меня
В траву густую.
Пускай дыханье ветерка
Шевелит травую,
Свирель поет издалека,
Светло и тихо облака
Плывут надо мною²⁵.

В этом же направлении идет мечта души стать звездой, горячей скрытым светом «в эфире чистом и незримом». Это высшее настроение, прозрение последней, глубочайшей и прекраснейшей основы бытия в стихии, которая сочетает в себе тишину, отрешенность, покой смерти с ясностью и светом, выражено в стихотворениях, в которых космическое чувство Тютчева достигает своей вершины: в описаниях красоты вечера, осени, старости, увядания и тихого страдания. Красота слез, «роса Божественной денницы» превосходит «все прелести пафосския царицы, и гроздий сок, и запах роз». Вечер есть освобождение природы от зноя, звезды «своими влажными главами» приподнимают тогда «тяготеющий над нами» небесный свод, земля «скатывает с своей главы» «раскаленный шар солнца», «река воздушная полней течет меж небом и землею», и «грудь дышит легче и полнее». Но наиболее выразительный символ этого начала есть осень. Поразительно стихотворение «Листья», в котором выявлено как бы единство настроения, объемлющего весну и осень: все цветущее и блестящее есть «легкое пламя», и с той же беспечностью, радостью, легкостью, с какою оно весною играет с лучами и купается в росе, оно осенью рвется «с докучных ветвей» и жаждет улететь от земли; в этой *отрешенности* увядающего от земли обнаруживается именно его *жизненность*, в противоположность неумирающей, тощей, прикрепленной к одному месту безжизненной зелени сосен и елей. Это сближение осени с весной, перенесение на первую «небесных» черт последней, есть, однако, как бы лишь переход к прославлению подлинной, высшей красоты осени. В стихотво-

* Оно есть, как известно, лишь перевод — и притом весьма точный — стихотворения Уланда, что не мешает ему, конечно, быть вполне оригинальным созданием тютчевской лирики.

рении «Последняя любовь» осени, вечеру, старости уже отдается предпочтение, хотя и здесь еще существо увядания тождественно с пробуждением, рассветом; в «Последней любви» та же чистота и ясность, как и в первой, и лишь больше нежности и глубины:

Сияй, сияй, прощальный свет,
Любви последней, зари вечерней!

Но вот перед нами выступает осень в своей своеобразной, исключительной красоте. В осени есть «дивная пора»: «весь день стоит как бы хрустальный, и лучезарны вечера»; «простор везде», и «на отдыхающее поле» «льется чистая и теплая лазурь». Эти описания, дающие поразительно точное воспроизведение внешней, «эмпирической» картины ранней осени, имеют, как всегда у Тютчева, глубокий символический смысл: настроение простора и отдыха, чистая и теплая лазурь, лучезарность и хрустальность открывают нам какую-то новую, высшую стихию. В других описаниях осени этот символический смысл раскрывается: в одном из них («Обвеян вещею дремотой») прелесть увядания усматривается в последней улыбке «немоцного и хилого»; в другом — смысл осени определяется с большей полнотой:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть...
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест;
Туманная и тихая лазурь
Над грустно сиротеющей землею.
.....
Ущерб, изнеможенье, и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья²⁶.

Если от этого описания осени мы перейдем к совсем иной — в «эмпирическом» смысле — теме, к красоте человеческого страдания, на фоне яркой и радостной жизни природы, то мы совсем не заметим перехода:

Сияет солнце, воды блещут,
На всем улыбка, жизнь во всем,
Деревья радостно трепещут,

Купаясь в небе голубом.
Поют деревья, блещут воды,
Любовью воздух растворен,
И мир, цветущий мир природы,
Избытком жизни упоен.
Но и в избытке упоенья
Нет упоения сильней —
Одной улыбки умиленья
Измученной души твоей²⁷.

«Кроткая улыбка увяданья» на лице осенней природы и эта улыбка умиления измученной человеческой души есть одно и то же, одна небесно-земная стихия: она то противостоит избытку жизни в цветущем мире природы и превосходит его в своем упоении, то обнаруживается в самой природе, в умильной прелести светлых осенних вечеров.

И когда поэт говорит о себе, что его «вещая душа» бьется «на пороге как бы двойного бытия», что в то время, как «страдальческую грудь волнуют страсти роковые», «душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть», — то в этом противоборстве не трудно усмотреть столкновение именно манящей и бурной красоты жизни с тихой и светлой красотой бессилия, страдания, умирания. Эта последняя красота дает «упоение сильнее», и всюду, где поэт встречается ее — все равно, выражена ли она в грустной улыбке увядающей природы или в возвышенной стыдливости измученной человеческой души, — она смиряет «страсти роковые» и склоняет душу «к ногам Христа». Связь между красотой увядания, страдания, бедности во внешней природе и христианским религиозным чувством ясно выражена у Тютчева:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!
Не поймет и не оценит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя²⁸.

То, что «сквозит и тайно светит» в смиренной наготе русской природы, есть, конечно, все то же высшее начало, символом которого является возвышенно-стыдливая улыбка страдания. Это начало объемлет собою и картину увядающей природы, и отдельную измученную человеческую душу, и национальный характер русского народа; и это начало для Тютчева тождественно с христианством.

В этом своеобразном космически-религиозном чувстве, которое так коротко и до очевидности ясно обрисовано в лирике Тютчева, конкретно воплощена глубочайшая и на первый взгляд парадоксальная связь морально-метафизических идей, — связь пантеистического утверждения и оправдания жизни со смиренной отрешенностью от жизни и возвышением над ней. Намеченное нами выше необходимое единство мотивов трансцендентности и имманентности в теоретической, познавательной картине соотношения между Божеством и природой, сохраняется и здесь, но приобретает еще большую глубину и значительность в практической религиозной философии. Оправдание всей жизни, усмотрение ее всепроникающей божественной природы невозможно для существа, всецело погруженного в жизнь и проникнутого ее страстями: оно возможно только для чистого, отрешенного от самой жизни созерцания; и психологически, как известно, пантеизм есть всегда созерцательность. Но созерцание есть уже возвышение над жизнью, и это возвышение для человека, как природного существа, предполагает отречение от земных интересов, смиренное, покорное приятие страданий. На лице Спинозы, для которого теоретически реальное могущество и совершенство есть одно и то же, выражена, конечно, та же умиленная улыбка и та же возвышенная стыдливость страдания, в которой Тютчев усмотрел высшее начало бытия. Но морально-метафизическая последовательность может быть сохранена, только если эта практическая позиция пантеистического созерцания сама будет учтена в созерцательном *содержании* и включена в него, т. е. если она будет сама иметь космическое значение. Созерцание должно быть признано не только настроением субъекта, но, как у Платона, вместе с тем и последней сущностью космического *объекта*. Вместе с ним в самую космическую природу должны быть перенесены и его условия: способность отрешаться от жизни и возвышаться над ней должна быть признана основной и глубочайшей силой *самой жизни*. Упрек, который часто делают теоретической философии Спинозы, — что самая возможность адекватного богопознания остается непостижимой в системе, для которой че-

ловек и человеческий разум есть только «модус», только ограниченное и чисто-природное, «тварное» создание, — этот упрек во всяком случае применим к метафизическому обоснованию его *практической* философии: ибо полуэпикурейское, полустоическое выведение блаженства интеллектуальной любви к Богу из «естественных» в низшем смысле, своекорыстных «вожделений», чисто утилитаристическое его истолкование явно неудовлетворительно. Тютчев, не философствуя, непосредственным взором художника узрел и выявил эту метафизическую черту, в которой содержание пантеистической картины жизни примиряется с субъективным настроением самого ее восприятия. Эта черта есть присущая самому бытию сила возвышения над самим собой, — жизненность умирания, богатство бедности, сила бессилия, красота страдания. И в том, что эта сила не просто противостоит природе и земной жизни, а органически внутренне принадлежит к ней в самом своем возвышении над ней, что это есть сила самопреодоления и самовозвышения, заключается единственный источник мировой гармонии. Подлинная гармония, так сказать, невозможна вне *мелодии* — вне движения, влекущего вперед, выше, через ряд диссонансов и их преодолений достигающего подлинного завершения и покоя. Сила раздора, мятежности, неудовлетворенного порывания есть условие истинной космической гармонии, которая возможна лишь через самоперерождение природы. Поскольку стихийное берется просто как таковое, т. е. в его противоположности высшему, духовному началу, в его пределах недостижимо подлинное примирение, и «мыслящий тростник» обречен на вечный ропот. Но космическое чувство Тютчева угадывает в *самом стихийном* нечто большее и высшее, чем просто стихию: ибо в самих недрах природного бытия таится сила самопреодоления, одухотворения, достижения, через бури и зной, чистого и тихого горнего начала. Это самопреображение природы открывает нам глубокую космическую сущность того, что — на низшей ступени — воспринимается в человеческой жизни как трагический разлад высшего духовного начала с только природным бытием: свобода, отрешенность от слепых и грубых земных сил, значительность, которая присуща страданию, увяданию, смерти, величие бессильного созерцательного бытия, — все это не только черты человеческие и внеприродные, но вместе с тем и выражение глубочайших сил самого космоса.

В грустной улыбке увядающей природы, метафизически тождественной с красотой и силой человеческого страдания, унич-

тожается тем самым и разлад между мятежной человеческой душой и гармоническим единством природы, вопрос о котором мучил, как досадный диссонанс, космическое сознание Тютчева. Ибо в этой, высшей, «горней» стихии бытия преодолевается в одинаковой мере и все непосредственно стихийно-мятежное в «ропщущем мыслящем тростнике», и вся низшая, чисто-животная, наивная «созвучность» бессознательной природы. Обе разнородные силы как бы с обеих сторон сближаются между собою и выявляют присущую им обеим высшую гармонию, недостижимую вне духовного преобразования непосредственной стихийности — вне страдания и умирания. Ужасающее влечение к темному хаосу, когда «мир души ночной» рвется из смертной груди «и с беспредельным жаждет слиться», есть, таким образом, лишь низшее, смутное стремление к этому преодолению только земного и смертного; в высшей форме это есть та жажда возрождения через пламенную смерть, которую Гёте прославляет, как глубочайшую плодотворную силу всего живущего, в «*Selige Sehnsucht*»²⁹. Не «блаженно-равнодушная», беспечно-светлая весенняя стихия способна удовлетворить эту жажду возрождения и освободить душу от «призрачной свободы» и обособленности человеческой души; лишь природа, прошедшая сквозь зной и мятежность палящего летнего дня и очищенная его грозами, приобретает ту лучезарность и хрустальность, которая есть выражение последней глубины божески-всемирной жизни. И лишь соучаствуя в этой вселенской силе самоочищения и самоотрешения, человек находит подлинное освобождение от своей ложной, призрачной обособленности. Его последняя награда, в которой он до конца, вне всякого раздора и раздвоения, постигает единство души со всем сущим, есть тихая и теплая, всепримиряющая лазурь осени. В ней в неподвижной, завершенной форме, в чистой красоте открывается божественное единство, обнимающее собою те двойственности между дневным и ночным, земным и небесным началами, в борьбе между которыми протекает «злая жизнь с ее мятежным жаром».

