

200-летие со дня рождения Ф.И. Тютчева

Ю.Н. Чумаков

Новосибирский государственный педагогический университет

Заметки об идиожанрах Ф.И. Тютчева

Наиболее выразительной у Тютчева является художественная форма фрагмента. По мнению Ю.Н. Тынянова, фрагментарность у него «стала основой для совершенно невозможных ранее стилистических и конструктивных явлений» [Тынянов, 1977, с. 43]. Отмечается «предельное разложение монументальных *форм*» и «одновременно <...> необычайное усиление монументального *стиля*», а также «поразительная плановость построения» [Тынянов, 1977, с. 51, 44]. Последнее обстоятельство имеет непосредственное отношение к предлагаемым заметкам.

Фрагментарные формы Тютчева несомненно вписываются в становление постклассических лирических жанров, но при этом они настолько не похожи на аналогичные формы Пушкина, Жуковского и других современников, что в применении к его собственной поэзии приобретают черты некоего наджанрового образования. В таком случае легко предположить у Тютчева наличие своеобразных видовых форм; не имеющих преемственности и сохраняющих определенную стабильность внутри корпуса его лирики. Их можно называть идиожанрами.

Тютчев был склонен к минимализации тем, мотивов, стихотворных объемов. Оптимальная длина его текстов – 16 строк. Таких стихотворений в основном корпусе поэта – 70 из 351 [Тютчев, 1987, с. 365. Тексты Тютчева цитируются по этому изданию без указания страниц], то есть ровно 1/5, что весьма репрезентативно. Взятые в аспекте строфической композиции, 70 текстов распределяются по следующим разделам:

I. Тексты состоят из 4-х четверостиший, разделенных 3-мя пробелами (интервалами) – 32.

II. Тексты состоят из 2-х восьмистиший, разделенных пробелом (интервалом) – 31.

III. Тексты состоят из 1 строфы без пробелов – 7.

Из дальнейшего рассмотрения будут исключены II и III разделы. II – потому, что квалификация т.н. «двойчаток» в качестве тютчевского идиожанра (еще без применения термина) была проведена в предшествующей статье автора [Чумаков, 1999, с.118-130]. III – потому, что описание во взятом аспекте не может быть осуществлено: строфическая композиция не распространяется здесь на внутрострофическую организацию. Кроме того, графические формы II и III не совпадают с графикой раздела I и могут комментироваться лишь в порядке сопоставления. Что касается раздела I, то его следует подвергнуть еще одному расслоению. Оно необходимо виду неразличимости графической формы всех 32 текстов: тривиальной цепочки из 4-х четверостиший; между тем как они отчетливо расподоблены на 2 типа композиционного устройства и смыслового развертывания. В соответствии с этим уместно обозначить подразделы IA и IB.

IA включает в себя большую часть текстов – 19 из 32; IB – 13. В стихотворениях IA, как правило, нет какой-либо строфы, выделенной композиционно или логически. Темы и мотивы, даже контрастируя и перемежаясь, последовательно продвигаются от начала к концу. Заключительная строфа, ставшая предел лирическому потоку, значима лишь в той мере, в какой интонационно-семантически выдвигается последнее слово в стиховом ряду. В качестве примеров можно назвать: «Друг, откройся предо мною» (1820-е г.), *Снежные горы* (1829), *Князю П.А. Вяземскому* (1861), *Н.И. Кролю* (1863), «Брат, столько лет сопутствующий мне» (1870), «От жизни той, что бушевала здесь» (1871). Стихотворения IB композиционно выстроены совершенно иначе. В них особо отмеченной является конструктивно-семантическая и риторическая перегрузка заключительной четвертой строфы. Она несет функцию композиционного замка всей вещи, к ней направлены, как ступени к пьедесталу, три предшествующих строфы. Поэтому она слегка дистанцирована от них, собирая, концентрируя, возвышая предыдущее или сдвигающая и резко переключая его в иные сегменты поэтического пространства, или, наконец, выводя на первый план доселе спрятанную тему и многое другое. Переламывая форму после трех строфических шагов, содержательное движение отчасти напоминает ходы английского сонета, несмотря на добавленный «хвост» из двух стихов. Все сказанное настолько отличает инфраструктуры текстов IB от текстов IA, что допустимо без риска придать первым статус твердого лирического идиожанра в поэзии Тютчева. Однако для того, чтобы это стало фактом исторической поэтики, необходимы более подробные обоснования.

Все 13 стихотворений IB принадлежат высокой лирике Тютчева, некоторые – к самой высокой. Это одно из кодовых, или иначе, ядерных образований всей его поэзии. Давно замечено, что тематический круг Тютчева узок, минимален. Он в принципе поэт одной темы: космологии человеческого присутствия в Сущем. В ней все собрано, уплотнено и в то же время рассредоточено по нескольким руслам, наполненным игрой стихий, мерцанием ценностей и коннотатов. Стихотворения серии, вместе и по отдельности, репрезентируют поэтический мир Тютчева, так как обладают свойством имманентной контекстуальности. Каждое из них, конечно, является малым сегментом большого круга, но их самостоятельность, подобно монаде, компенсирует все остальное. Вот почему, в частности, стихотворения Тютчева не образуют циклов: они соотносятся с кодом, «ядром», инвариантом, но не друг с другом.

В связи с вышесказанным возникает вопрос о генезисе или эволюции IB (формы с индексом 3+1, если принять четверостишие за единицу измерения), который, возможно, даже нельзя поставить. Дело в том, что форма 3+1 появилась сразу, при первом шаге зрелого Тютчева (*К Н... «Твой милый взор, невинной страсти полный...»* – 1824), и эта готовая матрица послужила опорой для 4-х всплесков идиожанра в блоках по 3 текста, разделенных все более возрастающими интервалами. В этой схеме есть одно общепринятое допущение: *Весенняя гроза* печатается под 1828 г., хотя по предполагаемому времени переработки традиционный текст должен быть помечен 1854 г., на что пока никто не рискнул (к этой проблеме придется вернуться позже). Получается, что ни о становлении, ни об эволюции формы, по крайней мере, в этом случае, говорить не приходится: матрица сохраняется в течение 40 лет с перерывами, а затем расплывается в формах IA, которые преобладают, начиная с 1848 г.

Не помогает и сопоставление IB с IA, несмотря на то, что между разделами нет непроходимой преграды. Напротив, ряд текстов представляются пограничными, готовыми перейти в ту или другую сторону. Из IB в IA можно переставить

Летний вечер и *«Как хорошо ты, о море ночное»*, так как заключительная строфа не так уж «отрублена». А из IA в IB просятся *«Как ни дышит полдень знойный»*, *«Я очи знал»*, *«День вечереет»*, *«Она сидела на полу»*, *«Певучесть есть в морских волнах»*, но им мешает та же причина, невыраженность последней строфы, а также то обстоятельство, что все они принадлежат ко 2-му периоду, когда матрица уже ослабляет свои очертания. Все это относится, таким образом, не к эволюции, а к инволюции.

Настало время привести перечень IB. Вот все 13 текстов в возможном на сегодняшний день хронологическом порядке:

1. *К Н...* (*«Твой милый взор...»*) – 1824;
2. *Весенняя гроза* (*«Люблю грозу...»*) – 1828;
3. *Летний вечер* (*«Уж солнца раскаленный шар...»*) – 1828;
4. *Безумие* (*«Там, где с землею обгорелой...»*) – 1829;
5. *«И гроб опушен уж в могилу...»* – 1835;
6. *«Как сладко дремлет сад темнозеленый...»* – 1835;
7. *«С какую негою, с какой тоской...»* – 1838/39;
8. *На Неве* (*«И опять звезда играет...»*) – 1850;
9. *«Смотри, как на речном просторе...»* – 1851;
10. *Близнецы* (*«Есть близнецы – для земнородных...»*) – 1850/51;
11. *«Утихла биза... Легче дышит...»* – 1864;
12. *«Весь день она лежала в забытии...»* – 1864;
13. *«Как хорошо ты, о море ночное...»* – 1865.

Все высочайшие образцы тютчевской лирики достойны подробного описания. Однако в рамках заметок это сделать невозможно. Поэтому будут рассмотрены лишь 4 стихотворения из 13-ти, да и то преимущественно их строфическая композиция. Итак, 4 текста: *Безумие*, *«И гроб опушен уж в могилу»*, *«Смотри, как на речном просторе»*, *Весенняя гроза*:

Безумие

¹Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод, –
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

⁵Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.

То вспрянет вдруг и, чутким ухом
¹⁰Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
¹⁵И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!

Это стихотворение, столь притягательное для исследователей, эффектно совмещает характерную для Тютчева «поразительную планомерность построения» с

глубокой иррациональностью замысла. Сначала строго размеченная тема выжженной земли последовательно укладывается в три строфы, а затем в четвертой заключительной картина вдруг сдвигается – это подчеркнуто интонационно-синтаксически, ритмически и семантически, – и круговорот воды, взявшийся ниоткуда, обступает воображение со всех сторон. «Безумие» – своего рода кентавр-система, где неразъемлемо срastaются взаимоотрицающие друг друга явления из внешних и внутренних сфер сущего, где сочетается несочетаемое и сближается разнородное. Стихотворение и микрокосм, малая модель универсума; функциональное единство поддерживается в нем принципом амбивалентности, средствами катахрез и оксюморонов. В «Безумии» все это есть. Но кто доказал, что Сущее системно, а не дискретно и прерывно, что в нем в принципе не может быть самодостаточных фрагментов, непредсказуемых казусов? Ведь и это есть в «Безумии». Скорее всего, Тютчев назвал стихотворение «Безумием», потому что его интуиции заглядывали в бездны, еще не представшие человеческому разумению. Впрочем, стихотворение и не трагично: возникновение водной стихии в заключительной строфе с ее поэтической и чувственной неотразимостью отменяет как общепринятое значение слова «мнит» в качестве заблуждения, так и возможность рассудительно возноситься над смешным Безумием с стеклянными глазами.

Еще несколько прибавлений по поводу строфической структуры «Безумия». Раньше казалось, что композиционные сочленения Тютчева слишком жестки, похожи на противосейсмические устройства для сопротивления хаосу, в то время как композиции Пушкина, свободные и пластичные, позволяют рассекать их в различных соотношениях с последующим наложением полученных схем. Теперь видно, что размеченность тютчевских композиций неокончательна и что композиционные линии можно провести иначе, даже контрастно, хотя именно у Тютчева это не должно удивлять. Так, если композиционное разбиение вести от Безумия, а не от сожженного мира, то получается, что первая строфа – теза, поскольку ею вводится лирический персонаж, а следующие три строфы – это разложение тезы на действия персонажа. Он «чего-то ищет в облаках», «чему-то внемлет жадным слухом» (возможно, реминисценция из Раича, см. [Раич, 1984, с. 40]) и, наконец, «мнит». Иначе говоря, смотрит, слушает, проживает внутри себя. Композиция теперь оказывается обратной по отношению к принятой ранее, то есть 1+3. Элементарное наложение друг на друга двух зеркально симметричных схем дает опору для описания двустороннего движения смысла.

Тем не менее, выстраивание композиции «от пейзажа» (стихи 1, 2), во-первых, соответствует схеме 3+1, а во-вторых, фиксирует ступени движения поэтического пространства текста и одновременно движение пейзажа во времени реально-го восприятия. В первой строфе развернута пространственная панорама, общий план с преобладанием вертикального измерения, как чаще всего бывает у Тютчева («...с землею обгорелой / Слился, как дым, небесный свод»). В то же время поле зрения достаточно широкое. Внутри строфа приближает план восприятия. Ощущаются и «раскаленные лучи» и «пламенные пески». Вертикальное измерение сохраняется: Безумие зарывается в песок и высматривает нечто в облаках, тем самым картина детализируется. Наконец, во второй строфе есть момент перехода среднего плана в крупный: видны «стеклянные очи» Безумия. В третьей строфе крупный план доминирует. Видны прыжки и припадания персонажа с непостижимым обликом «к растреснутой земле». Видно и «чуткое ухо», припавшее к трещине вплотную; все «обгорелое», «раскаленное», «пламенное», «растреснутое» собирается в цельный образ. Тут же складывается изощренно-тонкая и прихотливая внутренняя характеристика Безумия. Все встретилось и все сошлось почти что в точку.

И здесь происходит сдвиг. Тютчев великолепно использует общую схему ли-

рики своего времени «от широкого пространства к сужению и затем к интериоризации, к переживанию» [Гаспаров, 1990, с. 23]. В заключительной строфе все, что сузилось до точки, напоминая выгоревшую звезду, как это описывается эффектом «черной дыры» в астрофизике, внезапно прорывается в иной отсек мироустройства, в Weltinnenraum («Душа, вмещающая мир» – образ Р.М. Рильке) Безумия, впуская в себя заодно и воспринимающее воображение, благодаря чему стихотворение разрешается неожиданной встречей с миротворной стихией воды.

* * *

¹И гроб опущен уж в могилу,
И всё столпилось вокруг...
Толкутся, дышат через силу,
Спирает грудь тлетворный дух...

⁵И над могилою раскрытой
В возглавии, где гроб стоит,
Ученый пастор сановитый
Речь погребальную гласит.

Вещает брэнность человеку,
¹⁰Грехопаденье, кровь Христа...
И умною, пристойной речью
Толпа различно занята...

А небо так нетленно-чисто,
Так беспредельно над землей...
¹⁵И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой...

Стихотворение является, можно сказать, образцово-показательным в плане композиционной формы 3+1. Материалом послужили похороны на лютеранском кладбище в Германии, которые видел Тютчев. Он их и изобразил в виде лирического полуповествования-полуописания. Мгновенными штрихами создается картина кладбища, и легкая ироническая стилистика, особенно заметная в стихах 3-4, окрашивает весь текст, обнаруживая присутствие автора-очевидца, смешивающегося с публикой. Содержание выстраивается по вертикали чередой пространственных объемов. Особенно выразителен при этом зачин, осуществленный союзом «и», который придает стихотворению вид фрагмента и кроме того риторико-возвышенный, эпический тон, тут же отмененный иронией. Таким образом, вертикальное движение сверху вниз произошло еще до начала стихотворения, оно устремлено в тупиковую щель могилы, в глубину земной стихии. Однако точка зрения немедленно возвращена на поверхность земли, хотя стесненность как состояние, губительное для жизни, остается. Смерть работает среди живых: недаром все, кто провожал покойника, сами «дышат через силу, / Спирает грудь тлетворный дух».

Во второй строфе пространство чуть освобождается от стесненности извне и изнутри. В противоположность «Безумию» пространственная воронка не сужается к концу текста, а наоборот, расширяется. Но не сразу. Точка обзора приподнимается над могилой, и хорошо виден «пастор сановитый», произносящий погребальную речь. Это второй устойчивый кадр.

Третья строфа в стихах 9-10, говоря о содержании проповеди, продолжает расширять пространство, но отвлекается от эмпирии. Стихотворение в три момен-

та проходит сквозь интериоризированный Библейский миф Ветхого и Нового завета. Затем все возвращается в пространство второй строфы (стихи 11-12), и контрастное столкновение двух пар стихов обостряет перед заключительной строфой почти невозможный стилистический гибрид из возвышенно-риторических и иронических коннотатов.

И, наконец, четвертая строфа, в которой, как и полагается в жанре, пространство мгновенно взмывает вверх и в своем беспредельном размахе простирает над кладбищенской сценой, уже далекой и мелкой, нетленно-чистую и воздушно-голубую бездну. В чем же смысл этой решительной смены масштабов? Может быть, природа с ее естественной органикой, реющими и поющими птицами отвергает и унижает культурное лицемерие людей? Или она равнодушна к их суете? А может быть, нетленное небо манит христианским идеалом вечной жизни, возносясь над скоропреходящими человеческими заботами и тогда есть связь между пастором, стоящим «над могилою раскрытой», и небом, которое «так беспредельно над землей»? И тогда концовкой преодолевается ирония? Текст позволяет вписывать в себя все эти смыслы. А можно еще посмотреть на стихотворение сквозь контуры античного мифа об Уране и Гее, и в этом наклоне мифологемы Неба и Земли в своем противостоянии будут сцеплены поляризованным единством, из-за чего ни одной из стихий нельзя отдать предпочтения. В их титаническом споре начинают просвечивать бездны, те самые бездны, которые у Тютчева в иных случаях оказываются «пылающими», и «воздушная бездна», голубая и высокая, притягивает потому, что на самом деле темна, и, как любая бездна, не имеет ни верха, ни низа.

* * *

¹Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
Льдина за льдиною плывет.

⁵На солнце ль радужно блистая
Иль ночью, в поздней темноте,
Но все, неизбежимо тая,
Они плывут к одной метé.

Все вместе – малые, большие,
¹⁰Утратив прежний образ свой,
Все – безразличны, как стихия, –
Сольются с бездной роковой!..

О нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
¹⁵Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

Тютчев, как правило, начинает свои стихи сильным указующим жестом, что было заметно и в двух предшествующих текстах. Здесь это риторико-императивный возглас «Смотри», за которым еще в стихе 1 распаивается весенний «речной простор», а далее – мощный поток, кажущийся наклонным в своем устремлении «во всеобъемлющее море», но большие объемы пространств, видимые и перспек-

тивные, являются структурно оттягивающим вводом главного образа – картины ледохода: «Льдина за льдиною плывет». Взгляд от общего плана фиксируется на среднем или еще ближе, потому что для Тютчева важно, чтобы панорама плывущих льдин смотрелась воображением максимально чувственно. Дело в том, что перед нами, собственно, не пейзаж как таковой, но, как это чаще всего происходит у Тютчева, развернутое сравнение, функция которого прикрывать тему второго плана, глубокое переживание всеобщего исчезновения. Все 3 строфы говорят об участии льдин, и льдины наглядно-образно проплывают в воображении. Тем временем аллегорический смысл, особенно после стихов 11-12 «Все – безразличны, как стихия, – / Сольются с бездной роковой!..» (в рукописи – «с бездной роковой»), становится вполне отчетливым и почти выходит на первый план, а льдины постепенно истаивают. До заключительной строфы лирическое «я» Тютчева настойчиво внушает нам, пользуясь квази-пейзажной наглядностью, что судьба льдин – образ всего живого, но теперь, в концовке, на первый план выступает риторическое восклицание-вопрос в виде прямой сентенции. Особенно эффективным здесь является обращение на «ты» к человеческому «Я», следовательно, к авторскому тоже, из-за чего в стихотворении сильно возрастает степень автокоммуникативности, и характерное тютчевское «смотри» имеет в виду не собеседника, а самого себя.

Истолкования «*Смотри, как на речном просторе*» не имеют особых различий. Например, в комментарии к последнему изданию Тютчева приводятся оценки ряда критиков начала XX века: (Ю.И. Айхенвальда, В.Я. Брюсова, В.Ф. Саводника, Д.С. Дарского, Д.С. Мережковского). По мнению Ю.И. Айхенвальда, Тютчев «не верит в индивидуальное бессмертие и не дорожит им». Д.С. Дарский ставит несколько иной акцент и полагает, что в стихотворении «сказалось влечение страдающей души к своему последнему успокоению <...>, что представление “роковой бездны” вносило в существо поэта некоторое нравственное исцеление» [Тютчев, 2003, с. 370-371]. В основе суждений лежит одна и та же мысль, но ценностные знаки поставлены по-разному. В наше время подобные оценки концептируются и уточняются. Так, Ю.И. Левин видит в «*Смотри, как на речном просторе*» и других стихотворениях «состояние, <...> близкое к буддийской нирване», но считает, что «надо различать нирвану у Тютчева, как состояние своего рода блаженства <...> и как роковую неизбежность, связанную с иллюзорностью “человеческого Я”» [Левин, 1990, с. 159]. «*Смотри, как на речном просторе*» относится у Ю.И. Левина к второму разряду, что представляется более близким к нирваническим стихам по существу. Вообще многие стихотворения поэта прямо-таки взывают к постановке проблемы «Тютчев и Восток».

Нирванический смысл вычитывается из стихотворения гораздо глубже, если он не угадывается вдумчивым критиком, а постигнут в самом тексте, как он вышел непосредственно из-под пера поэта. В этих заметках стих 4 «Льдина за льдиною плывет» цитируется по изданию, где стих едва ли не впервые воспроизведен без поправки, сделанной рукой П.А. Вяземского: «За льдиной льдина вслед плывет» [Тютчев, 1987, с. 173, 396]. Считается, что Тютчев якобы согласился с поправкой, и поэтому она полностью вытеснила авторский текст! Между тем, «согласие» Тютчева, скорее, объясняется его полным безучастием к печатанию своих стихотворений, и в данном случае незачем соблюдать т.н. «авторскую волю». Как было замечено, поэт «применяет смелые ритмические ходы, резкие отступления от классической метрики» [Тютчев, 1957, с. 43]. Гениальная аритмия Тютчева тонко выразилась в найденной им синкопе: «Льдина за льдиною плывет» (/ _ _ / _ _ _ /). Вяземский педантически вернул ударение на второй слог и добавил лишнее: «За льдиной льдина вслед плывет» (_ / _ _ / _ / _ _ /). По словам Б.Я. Бухштаба, «четырёхстопный ямб получился правильный, но ритмическое изображение медленно и неровно плывущих льдин утратилось» [Тютчев, 1957, с. 43].

Строчка Вяземского «пляшет», уничтожая изысканную игру словоразделов в стихах 3–4 и вообще весь ритмический рисунок 1-ой строфы. Кроме того, – и это еще важнее! – «поправка» больше информирует, чем изображает: убранный предметно-обязательное движение льдин провоцирует преждевременный выход на поверхность смысла риторической темы. Это ослабляет внутреннее натяжение 3-х строф, которое держит «наглядная картина» ледохода, и умаляет резкость интонационного перехода к заключительной строфе. Буквальное следование правилам издания, искажая форму, наносит прежде всего удар по художественному смыслу.

* * *

Весенняя гроза

¹Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

⁵Тремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
¹⁰В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный –
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
¹⁵Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Репрезентативную выборку из группы IV вполне естественно заключить именно этим стихотворением, несмотря на то, что *Весенняя гроза* хронологически открывает этот ряд. Впрочем, где бы ни находилось стихотворение в тютчевском собрании, оно является абсолютным каноном формы 3+1, так как толкает на поиски параллельных построений. Даже если бы подобная композиция была в единственно числе, ее все равно можно принять за окказиональный тютчевский идиожанр. В конце концов, разве не *Весенняя гроза* представляет Тютчева в национальной культуре?

Знаковая роль *Весенней грозы* объясняется, как минимум, двумя причинами. Первая из них – это эмоционально приподнятый зачин, все четыре стиха, рождающие настроение праздничной катастрофы. Состояние радостного потрясения разливаются по всему тексту, достигая fortissimo в живописно-мифологических персонификациях последней строфы. Гром, гремящий от начала до конца, не только не страшен, но своим молодым задором обещает какое-то необычное обновление природы, отчего «все вторит весело громам» и сливается в громовой хор. Другая причина – сама панорама грозового ландшафта, просвеченного и украшенного мелическим пафосом. Картина природы в первых трех строфах полна динамики: перед дождем, начало и продолжение дождя, наконец, можно думать, его окончание. Вместе с тем, организованная двумя движениями по вертикали, она симметрически завершена. М.Л. Гаспаров, описавший пейзажные композиции Тютчева,

отмечает художественную действенность и законченность «этих трех, зеркально построенных строф – гром, движение, застывший свет, движение, гром» [Гаспаров, 1990, с. 23]. Завершенность грозовой картины природы отчеркивает и усиливает внезапное и даже как бы неожиданное переключение в мифологический план, но в то же время эта особенность текста придает максимальную рельефность словесно-строфического оформления самого каркаса тютчевского идиожанра.

Однако достигнутое эстетическое совершенство *Весенней грозы*, воплотившее изумительные возможности поэтического построения, и, по сути дела, обеспечившее стихотворению статус культового текста русской литературы, привело к непредвидимым и странным последствиям. *Весенняя гроза* быстро приобрела читательскую популярность, более века она украшает собою всевозможные хрестоматии, но с примечательным постоянством ее печатают, кроме научных и серьезных изданий, как чисто пейзажное стихотворение, с отсеченной мифологической концовкой. Что это: задачи школьной дидактики и всеобщего образования, воспитание любви к родной природе у детей младшего возраста, издержки атеистической идеологии, культурное невежество, эстетическая глухота или необходимое упрощение высокого шедевра при его внедрении в массовую аудиторию? – трудно ответить однозначно. Так или иначе, но *Весенняя гроза* мгновенно оседает, оставаясь конечно, выразительной картиной, потому что из-под нее выдернут многослойный мифологический фундамент, который, один, роскошно оживотворяет все сущее. При этом самое удивительное, что завершенная пластика трех «природных» строф, возникшая при переработке текста, как бы слегка провоцирует на вырезанное восприятие майской грозы, после которого монтажный ход с олимпийским пантеоном в наднебесье повергает в ошеломительный восторг. В то же время это издержки переживания, на которые Тютчев не рассчитывал.

Но на что же он рассчитывал? Теперь следует, поневоле вкратце, сказать о малопроясненной истории переработки текста. Тютчев написал *Весеннюю грозу* в трех строфах в 1828-м, приблизительно, году и прислал ее из Германии своему учителю С.Е. Раичу, который напечатал стихотворение в журнале «Галатея» (1829). Вторично *Весенняя гроза* появилась через 25 лет в переработанном виде в некрасовском журнале «Современник» и тут же в первом сборнике стихотворений Тютчева. От текста «Галатеи» осталось заглавие, первый стих, вся последняя строфа с Гебой (кроме этого, еще 2 стиха, 4 и теперешний 10). Тютчев добавил новую строфу с дождем между 1-й и 2-й и переделал 5 стихов из прежних 8-ми. В известнейшем всем тексте, осуществившем классическую строфическую форму 3+1, из 16-ти стихов – 9 новых, то есть больше половины. Несмотря на одинаковое заглавие, начало и конец, общую тождественность смысла, можно все же допустить, что у Тютчева две *Весенних грозы*.

Для Тютчева было предельно важно сохранить в неизменности концовку, потому что, как прекрасно пишет В.С. Баевский, «эпизод из жизни богов одухотворяет все описание грозы; только он сообщает стихотворению истинную жизнь» [Баевский, 2003, с. 7]. Еще важнее было имплицитно подключить античный план «вторым номером» с самого начала стихотворения. Это Тютчев и делает, обозначая присутствие Гебы уже в стихе 3 «Как бы резвяся и играя», вместо бывшего в редакции «Галатеи» «От края до другого края». При меньшем объеме текста для связи начала с концом хватало одного слова «весело» в стихе 2, но при увеличении длины стихотворения на целую строфу необходимо было усилить переключку образов. Более того, вставленная Тютчевым строфа начинается стихом 5 «Гремят раскаты молодые», и метафорический эпитет также выдает Гебу, которая «двусмысленностью слова «ветренная» (М.Л. Гаспаров) со своей стороны указывает на родство с «раскатами». Сказано достаточно, чтобы увидеть, как возвратная волна мифологического смысла скрепляет стихотворение в неразрывное целое, придавая

тексту качество антологической оды (Л.В. Пумпянский), а не пейзажной зарисовки с отколотой метаморфозой.

По поводу *Весенней грозы* и, следовательно, ее лидирующей роли в группе IV остается еще много неясного. Автограф отсутствует, весьма значимое время переработки устанавливается предположительно, как начало 1850-х г. Комментаторы при этом употребляют слова «по-видимому», «вероятно» и т.п., или не говорят ничего (А.А. Николаев). Если это действительно 1850-е г., то напрашиваются переключки с Некрасовым («*Перед дождем*» – 1846), а также возникает трудный момент о месте *Весенней грозы* в тютчевском собрании. Еще Г.В. Чулков сомневался в правильности замещения переработанным текстом текста «Галатеи». Почему «наша» *Весенняя гроза* датируется 1828-м годом, когда в первой редакции есть и автограф и полноправный первопечатный текст, а у нас – ничего? А что если вдруг окажется свидетельство, говорящее о добавлении второй строфы Тургеневым? А что если *Весенняя гроза* хочет остаться в своих прежних трех строфах, и потому строфа про Гебу, ставшая теперь четвертой, постоянно отсекается? Разумеется, два последних вопроса из области фантастики, но проблемы все равно остаются. Художественная жизнь *Весенней грозы* далеко не исчерпана. Ее словесная ткань содержит в себе еще не ведомые потенциалы, чему свидетельством служит остроумное превращение *Весенней грозы* в *Суд Париса* под пером современного поэта Александра Левина.

Рассмотренные не слишком подробно четыре стихотворения Тютчева позволяют заключить, что внутри, казалось бы, тривиального следования друг за другом четырех четверостиший скрыта не слишком сложная, но строго выверенная форма, которая впервые называется одним из идиожанров тютчевской лирики. Композиционно-семантическая отягощенность четвертой строфы, замыкающей текст, настолько значительна и разнообразна, что строфа как бы слегка дистанцируется и возвышается над всем предыдущим, при этом не нарушая цельности текста и не позволяя ее нарушить. Идиожанр смотрится так, как будто его структура изначально вылилась совершенной. Тютчев, как известно, является «поэтом без истории», и, значит, удивляться нечему.

Открытая риторика четырех стихотворений, принадлежащих к вершинным образцам природно-космической лирики Тютчева, мощно акцентирует различные стороны его поэтического мирозерцания. Целая гамма чувств, от восторга громокопящего извержения до скептицизма нирванической саморастворенности, свидетельствует о том, что ценностно-смысловой вектор все-таки направлен у Тютчева от космоса к безднам. Однако Тютчев – поэт внедрагический: он радуется Предрешенности и ей уступает. Поэтому Осип Мандельштам более прав, когда пишет, что Тютчев – «источник космической радости, податель сильного и стройного мироощущенья, мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной» [Мандельштам, 1990, с. 33].

Литература

- Баевский В.С. Тютчев: поэзия экзистенциальных переживаний // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 6. С 3-10.
- Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.
- Раич С.Е. Петрарка и Ломоносов // Северная лира на 1827 год. М.: Наука, 1984.
- Левин Ю.И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.
- Мандельштам О. Сочинения. В 2-х т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2.
- Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литера-

туры. Кино. М., 1977.

Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1957 (Вступ. ст. Б.Я. Бухштаба).

Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1987. (Сост., подг. текста и примеч. А.А. Николаева).

Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем в 6 т. М., 2003. Т. 2.

Чумаков Ю.Н. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева // *Studia metrica et poetica*. СПб., 1999.