

## Э.И. Худошина

*Новосибирский государственный педагогический университет*

### **«Безумие» Ф.И. Тютчева: поэтический текст и его рецепция**

В одной из недавних статей, посвященных юбилею Ф.И. Тютчева, его поэзия сближена, вслед за [Cornillot]<sup>1</sup>, с философией экзистенциализма: «Тютчев воспринимал как катастрофу не только крушение вселенной, <...> но и ее бытие, не только человеческую смерть, но и жизнь... <...> Тютчев писал с ощущением, что человечество висит над пропастью, которая каждое мгновение готова его поглотить. <...> За столетие до Ясперса Тютчев почуял экзистенциальное значение пограничных состояний, когда нависшая смерть обостряет мироощущение человека» [Баевский, 2003, с. 4-6]. Характеристика экзистенциальной философии, как и «апокалипсического» мировоззрения Тютчева, данная в этой статье, могла бы служить введением в анализ тютчевского «Безумия». И оно появляется в конце статьи, оно названо одним из «самых принципиальных стихотворений Тютчева», но рассмотрено в совершенно другом ключе. На наш взгляд, это не случайно: «Безумие» – один из характерных примеров, когда восприятие художественного произведения по тем или иным причинам вступает в противоречие с его собственным «кодом». Предлагаемая статья посвящена именно этой проблеме.

#### БЕЗУМИЕ

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

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

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

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

---

<sup>1</sup>© Э.И. Худошина, 2003

См: «Во весь рост поставил проблему экзистенциализма Тютчева в своей монументальной диссертации Ф. Корнийо» [Баевский, 2003, с. 6].

Это стихотворение принято считать одним из самых «загадочных» и «темных» у Тютчева. В.С. Баевский считает, что им не очень много занимались, что ему «не повезло», что «в обширной литературе о Тютчеве оно либо вообще обходится, либо упоминается и рассматривается бегло» [Баевский, 1992, с. 54; 2003, с. 8]<sup>1</sup>. В последнее десятилетие, однако, оно не раз попадало в поле зрения исследователей, а двое из них посвятили «Безумию» специальные статьи.

П.Н. Толстогузов объяснил разнообразие «соображений», относящихся к этому «и в самом деле загадочному» стихотворению необычайной многозначностью тютчевского слова, его особой литературностью, способностью «одномоментно» актуализировать в поэтических формулах, выработанных эпохой романтизма, «предельно широкий для данной традиции диапазон значений» [Толстогузов, 1998, с. 13]. Другой современный исследователь и переводчик Тютчева на английский язык, А. Либерман, – тем, что стихи Тютчева вообще темны, и это их отличительное свойство. «Непонятные пассажи встречаются у самых разных авторов. <...> Тютчев же темен целыми стихами, а когда кажется понятным, то часто выясняется, что мы истолковали его превратно, ибо он создал свой мир, населенный миражами» [Либерман, 1998, с. 127]. Ложное впечатление ясности возникает, когда Тютчев воспринимается «целиком и сразу, и лишь позже оказывается, что принятие его стихов бывает почти безотчетным и что нарисованная им картина понятна тем хуже, чем ближе мы к ней стоим... <...> По меньшей мере половина ранних пейзажей Тютчева и их апофеоз “Безумие” таковы» [Либерман 1989, с.101, 103]<sup>2</sup>.

Неожиданным подтверждением мысли о том, что стихи «темного» Тютчева при рассматривании их вплотную к тексту утрачивают себя как целое, могла бы явиться статья П.Н. Толстогузова, оказавшаяся своего рода научным экспериментом: в ней подвергается пристальному анализу лексический ряд «Безумия» на фоне поэтического словаря романтической эпохи. Рассматривается, строка за строкой, все стихотворение, с целью выявить в нем «слова-сигналы», а также «метафорические соответствия» и «похожие лирические сюжеты» в русской и немецкой поэзии (Шиллер, Гете, Шеллинг, Ф. Глинка, Е. Баратынский, С.П. Шевырев, Н.А. Полевой, В.Н. Щастный и др.), делаются замечательные наблюдения, но обнаруживаемая «многозначность» стихотворения (а вернее, лексем, фразеологизмов, поэтических клише) так велика, что трактовка стихотворения оказывается равной ее отсутствию, не отвечая на «загадки» его как целого, а «синтетизм» и «многозначность» – эклектизму (за что Тютчева иногда – в отношении его мировоззрения – упрекают).

Некоторые исследователи, чувствуя, что Тютчев «не то поет», разводят «темного» Тютчева с его эпохой. «Именно необходимость в толковании делает Тютчева непохожим на его современников. <...> Убеждение старых критиков, что Тютчев стоит особняком в русской поэзии своего времени (т.е. целого полувека) было, видимо, правильным», – считает А. Либерман, подтверждая свою мысль ссылкой на прецеденты в истории поэзии. Ведь само это явление – противостояние «светлой» и «темной» поэзии – не такая уж редкость: «самый знаменитый, осознанный уже средневековой эстетикой случай – это *trobar leu* и *trobar clus* troubadуров» [Либерман, 1989, с. 99; 101]. Напомним также, что Л.В. Пумпянский определил «единственное» в европейской поэзии явление, «которое называется

<sup>1</sup> Подробный обзор истолкований см.: [Либерман 1998, с. 127-135; Касаткина, 2002; Толстогузов, 1998, с. 13].

<sup>2</sup> О «загадках» тютчевских пейзажей и о неизбежных «школярских» и не школярских вопросах, возникающих в связи с этим, см. также: [Либерман, 1998, с. 127-128; 1992, с. 101].

именем Тютчева», как «соединение несоединимых: романтики и барокко» [Пумпянский, 2000, с. 256]. Но обычно поэтический мир Тютчева описывается с помощью сугубо романтической парадигмы.

Само по себе это не вызывает возражений. Другое дело, когда отдельный текст расшифровывается с помощью романтического кода. Здесь могут возникать характерные ошибки, в которых обнаруживается проблема более общего свойства: соотношения поэтического языка и высказывания на этом языке, значения и смысла, поэтической семантики и ее актуализации в конкретном тексте. При рассмотрении романтических параллелей к стихотворениям Тютчева иногда оказывается особенно верным тезис о том, что «совпадение самих по себе дескриптивных систем не обязательно будет релевантно для актуального смысла (significance) текста, поскольку дескриптивная система – это не более чем полуфабрикат речи, и релевантным будет исключительно способ использования данной системы, ее актуальная функция в тексте» [Риффатерр, с. 22]. Иначе говоря, поэт может использовать лексику, фразеологию, мотивику, образность поэтического языка своей эпохи, но способ «соединения слов», т.е. элементов этого языка, может оказаться «не из этого столетия». Именно этим, по нашему мнению, и обусловлен своего рода «оптический обман» в исследовательской рецепции «Безумия». Попробуем объяснить, что мы имеем в виду.

Из общего взгляда на историю изучения и истолкований этого стихотворения выясняется, что почти все исследователи, за одним исключением, исходили из представления о том, что в «Безумии» изображена «пустыня» и некто, «живущий» в ней (безумец, пророк, водоискатель, поэт), который в пустыне ищет и находит или «мнит», что находит, воду, что в переводе на язык немецкой романтической метафизики означает поиски сокровенного знания. При этом слово *живет* понимается впрямую («Оно, очевидно, живет в пустыне (обгорелая земля, раскаленные лучи, пламенные пески)» [Либман, 1998, с. 128]; «Событие пушкинского стихотворения происходит в пустыне – свое Безумие Тютчев тоже поселяет в пустыне» [Баевский, 2003, с. 9] ««обгорелая земля»... оказывается как местом суда, так и приютом, убежищем для «жалкого безумия». <...> Безумие зарывается в пески <...> и живет в них, подобно червю, смотря при этом в облака и прислушиваясь к подземным источникам» [Толстогузов, 1998, с. 6, 11]<sup>1</sup>.

Характерно при этом, что здесь как бы заранее исключается сама возможность аллегоризма, вполне привычного для поэтического языка этого времени. (См., напр., у Жуковского: «*Святая-молодость*, где жило упование» – «Невыразимое», 1819; у Пушкина: «В твоём гробу восторг живет! / Он русский глас нам издает; Он нам твердит о той године...» – «Перед гробницею святой», 1831).

Упомянутым выше исключением является беглая характеристика «Безумия» в известной статье Л.В. Пумпянского, где ученый, развивая мысль о стремлении романтической метафизики «одним грандиозным мифом охватить и природу и человечество», упомянув «палящий день» в роли одного из «метафизических врагов» Тютчева, тема которого интерпретируется поэтом с «настойчивым повторением главных лексикологических и фразеологических признаков», а также наме-

<sup>1</sup> Следует, впрочем, отметить, что С.Л. Франк, выстраивая концепцию «религиозной симфонии» тютчевской лирики и говоря об обаянии «греха, тьмы, страсти, темного начала во внешне-внутренней космической жизни», о противопоставлении в ней дневного и ночного, светлого и темного и приводя «характерные места, в которых они сближаются между собою», выразился иначе: «Жалкое и вместе вещное безумие *царит* (курсив наш – Э.Х.) не в мире ночи, как следовало бы ожидать, а напротив, «под раскаленными лучами», в «пламенных песках» [Франк, 1996, с. 330, 331]. См. также у Н.Я. Берковского: «Описан пейзаж засушли, грозный, безотрадный в каждой своей подробности, бездождие, безветрие, солнечный пожар, человек затерян и затерт в горячих, иссушающих песках» [Берковский, 1969, с. 38].

ком проводя концепцию риторической природы тютчевской поэтической «философии», пишет: «Метафизическое понимание ее (темы «палящего дня» – Э.Х.) выражается между прочим и в том, что такие давным-давно «уснувшие» словосочетания, как «пожар заката», Тютчев «реализует» и пишет, например: «Там, где с землею обгорелой / Слилсся, как дым, небесный свод...». Вообще для романтического поэта «теория словесности» превращается в натурфилософию, Скалигер – в Шеллинга» [Пумпянский, 2000, с. 224]. Но это замечание не было развито или учтено.

Между тем, метафора «пожар заката», конечно, является основной в этом стихотворении, именно она задает смысл целому. Об этом ниже, а сейчас следует задать вопрос, откуда в качестве главной темы «Безумия» появился образ поэта или пророка в пустыне?

Будучи поставленным, этот вопрос не представляется особенно трудным. Ответ: из области восприятия и ее «психологии», из сферы рецептивной. Для этого там было множество оснований:

1) Тема высшего предназначения поэта и вообще литературы в ее пророческом служении была необычайно популярна в русской культуре XIX-XX в. При этом эгоцентрическая сосредоточенность поэта воспринималась как должное, а читатели (критики), в связи с высоким авторитетом науки и философии, столь энергично требовали, чтобы поэт был носителем «знания» (любого: исторического, социального, мистического), что пророческая тема могла казаться сама собой разумеющейся. Как известно, не миновал ее и Тютчев, а в комплиментарном стихотворении Фету (1862 г.), которое считается «дублетным» по отношению к «Безумию», он упоминает пророческую способность поэта «слышать воды / И в темной глубине земной».

2) Слово «пустыня» и производные от него – из самых употребительных в романтической поэзии, в том числе в ее самом авторитетном, пушкинском выражении, где «пустыней мира» может быть и восточный гарем, и русская деревня, и светская гостиная, и бальная зала, и пещера отшельника (пустынь). Следует подчеркнуть, что в романтизме ядерное значение ассоциативной цепи, «привязанной» к этому образу, задавалось не «географией», а этимологией самого слова «пустыня» (см. в «Сказке о мертвой царевне» игру с этой семой: «пустое место»), метонимически развивая тему избранничества, одиночества «пустынной» души романтического героя и замещая оппозицию *герой и толпа*. Библейские коннотации этого «вечного» топоса как места испытаний и искушений обеспечили его «философское» наполнение, а репутация Тютчева как философа, а значит, искателя истины, задает соответствующее понимание поисков Безумия. При этом вполне доказанное тютчевское шеллингианство уже не может не поддержать, уточняя, тему поиска истины в духе немецкого романтизма, где вода – это «первовлага», а «слышать» ее – значит постигать тайны матери-природы [Топоров, 1990, с. 67-69].

3) Само собой разумеющимся ответвлением «пророческой» темы был мотив «священного безумия» в его различных вариациях: юродивый, «странный человек», «Дон Кихот», «Лир», «Гамлет», Чацкий (крайние точки его «смыслового контрапункта» обозначены в [Толстогузов, 1998, с. 5]). Поэтому любой персонаж, названный или как-то отмеченный в качестве «странного» или «дикого», должен был заподозриваться на этот счет. Отсюда – популярность темы сумасшествия. Не имея отношения к психиатрии или к психологии, она была сугубо знаковой, и образ сумасшедшего рисовался одними и теми же стандартными чертами. Эти черты – жалкость, странная веселость (см. тютчевское «безумья смех ужасный»); странный взгляд, вслушивание во что-то, порывистые, неожиданные («вдруг») движения, некое ложное или сомнительное, но символически на что-то намекающее «знание», странно «прояснившиеся» мысли. В облике Безумия воспроизве-

ден этот знаковый стандарт, подтверждая тем самым название стихотворения (и позволяя присоединиться к тем, кто «верит» его заглавию, см., напр.: [Берковский, с. 38-39], ср.: [Либерман 1998, с. 131-132].

4) Наконец, важнейшее значение имела перекличка некоторых моментов «Безумия» с пушкинским «Пророком», которую, вероятно, всегда слышали тютчевские читатели. В литературоведении есть несколько любопытных ее экспликаций.

В 1980 г. А.Л. Осповат, анализируя и развеивая миф о «восторженном» отношении Пушкина к поэзии Тютчева, писал: «...мало кто был тогда осведомлен о всей подоплеке тютчевской публикации в «Современнике»; однако этот довольно случайный эпизод (и для Пушкина, и для Тютчева) послужил источником целого литературного предания о прощальном благословении, которое дал великий поэт своему младшему собрату» [Осповат, 1980, с. 26]. Считая, вслед за А.И. Журавлевой, что «Silentium!» – «это полемика с Пушкиным, создателем поэтического языка своей эпохи, и вызов, брошенный литературе в целом», он добавляет: «Известен пример еще более заостренной полемики Тютчева с Пушкиным на ту же тему. А.Д. Скалдин в забытой статье 1919 года сопоставил пушкинского «Пророка» <...> с заключительными строками «Безумия» Тютчева...». И, приведя известное печатное высказывание Пушкина о Тютчеве, резюмирует: «Таковыми репликами оба поэта «обменялись» около 1830 года. <...> Их пути резко расходились» [Осповат, 1980, с. 18-19]. Характерно, что здесь упоминается только последняя строфа «Безумия» – именно она чаще всего служила основанием для интерпретаций и применений, отвечающих на вопросы, что именно ищет Безумие и нашло ли оно то, что искало или только «мнит», что нашло.

Гораздо менее осторожен в своих выводах В.С. Баевский, напрямую связавший два эти стихотворения. В 1830 г., пишет он, Тютчев, приехав в Россию, не мог не познакомиться с программным стихотворением Пушкина «Пророк», а также с его статьей «Денница». «Здесь Тютчев прочитал такую фразу: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим». И Тютчев пишет «Безумие» как возражение на «Пророка»» [Баевский, 2003, с. 8]. Пишет, считает исследователь, потому что пережил не только восхищение, о котором «говорит желание воспользоваться образами этого стихотворения», но и активное неприятие, ибо «они несколько по-разному понимали сущность поэзии вообще и пути поэзии русской» [Там же]. Сопоставляя эти два произведения, ученый находит общее между ними. Это «пустыня», а также упомянутые поэтами сначала «зрение» и потом «слух». Но если у Пушкина их коснулся серафим, и они стали «вещными», «то Тютчев возражает: «...твой пустынный – безумец, и ничего более, чудовище с бессмысленным взглядом ... никакого дара слышать вселенную и мир трансцендентальный ты не имеешь и иметь не можешь... В самообмане безумец только думает... что обладает даром слышать скрытое от него... От безумца Бог недостижимо далек. Монументальной миниатюрной ... духовной оде Пушкина Тютчев противопоставил свой фрагмент, полный безысходного экзистенциального пессимизма» [Баевский, 2003, с. 9]. Не очень ясно, что имеется в виду: сомнения в самой возможности пророческого дара или в способности поэта (Пушкина?) быть пророком. Как бы то ни было, в таком переложении «Безумие» оказывается то ли сатирой, то ли насмешливой репликой «маленького человека», обиженного невниманием «мэтра». Ученый отметил, что сходная концепция уже была однажды высказана: «В ироничном, гротескном романе А. Битова «Пушкинский дом» есть вставное эссе «Три пророка». В прихотливо-субъективной манере там излагаются мысли, которые отчасти сближаются с изложенными выше. Битов или его герой связывают с «Пророком» Пушкина и «Безумием» Тютчева еще и «Пророка» Лермонтова» [Там же]. Здесь, конечно, все дело в «или». А.Битов, действительно, не без иро-

нии, а вернее, с сочувственной насмешкой изобразил занятия литературоведа, «вчитывающего» себя в чужие тексты. «Автор» этого романа, не раз подчеркнувший «разность» между собой и своим героем, отлично сознает, почему Леву Одоевцева так влечет тема поэта-пророка. Все дело в характере героя, в мечтах и комплексах советского «шестидесятника», вынужденного в XIX веке искать и кумиров, и товарищей по несчастью. Отсюда – и апология Пушкина, и необычайно тонкое «проникновение» в таинственные «психологические глубины» стихотворений Лермонтова и Тютчева, с которыми, говорит «автор», так «решительно и образно расправлялся Лева (открещивался от самого себя, добавим в скобках)» [Битов, 1990, с. 235]. Нельзя не видеть, как решительно и автор «расправляется» здесь со своим героем. Но если мы договоримся не замечать обозначенной дистанции и прочитаем статью вне иронического модуса, то согласимся: «...непривлекательна идея, будто «Безумие» – намек, а то и пасквиль на конкретное лицо.<...> Замаскированная полемика была абсолютно чужда Тютчеву, и можно быть уверенным, что «Безумие», даже если оно в какой-то мере и навеяно сценами из «Пророка», не о Пушкине» [Либерман, 1998, с. 134].

Тем не менее общее между двумя стихотворениями действительно есть, хотя и здесь сближение может оказаться ложным. Это общее задается библейскими коннотациями, связывающими два, на первый взгляд, разных мотива: «воды» и «духовной жажды». Ведь искать можно не только истину в философском смысле. В символической Ветхого и Нового Заветов вода – условие жизни и ее полноты здесь, на земле, и она же – прообраз Духа Святого, вода спасения: «Кто жаждет, иди ко мне и пей... Сие сказал он о Духе, Которого имели принять верующие в Него» [Ин. 7.39]<sup>1</sup>, надеющийся на Господа «будет как дерево, посаженное при водах и пускающее корни свои у потока» [Иер. 17.8], «как виноградная лоза, посаженная у воды» [Иез. 19.10]; верным Своим Бог обещает «дожди благословения» [Иез. 34.26]. Вода – символ милости Бога, прощающего грешников<sup>2</sup> и образ Премудрости Божией («Я сказала: полью мой сад и напою мои гряды, И вот, канал мой сделался рекою и река моя сделалась морем» [Сир. 24.33-34]. Особенное внимание следует обратить на Книгу пророка Исаии (она, как известно, является источником «Пророка»), особенно на гл. 35, где есть множество параллелей к «Безумию».<sup>3</sup>

Являются ли они доказательством связи этого стихотворения с «Пророком»? Нет, они лишь показывают, что символический язык Тютчева включает, наряду с натурфилософскими, и библейские значения. Не являются они и ключом к «Безумию»<sup>4</sup>. Ключом, как мы уже говорили, может служить только сам текст, его

<sup>1</sup> См.: «Иисус сказал ей в ответ: всякий, пьющий воду сию, возрадет опять; а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» [Ин. 4.13-14]; «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Ангела» [Откр. 21.1]; «Я есмь Алфа и Омега, начало и конец; жаждущему дам даром от источника воды живой» [Откр. 21.6]; «Жаждающий пусть приходит, и желающий пусть берет воду жизни даром» [Откр. 22.17].

<sup>2</sup> «Жаждающие! Идите все к водам; даже вы, у которых нет серебра» [Ис. 55.1]

<sup>3</sup> См.: «вот Бог ваш, придет отмщение, воздаяние Божие; Он придет и спасет вас. Тогда откроются глаза слепых, и уши глухих отверзнутся. Тогда хромым вскочит как олень, и язык немому будет петь; ибо пробьются воды в пустыне, и в степи потоки. И превратится призрак вод в озеро, и жаждущая земля в источники вод <...> И возвратятся избавленные Господом, придут на Сион с радостным восклицанием; и радость вечная будет над головою их; они найдут радость и веселье, а печаль и вздыхание удалятся» [Ис. 35.4-7,10].

<sup>4</sup> Но все же благодаря этим параллелям кое-что проясняется: не водоискатель, а жаждущий просвечивает в фигуре Безумия (водоискатель должен быть куда спокойней); жаждущий, со всех сторон окруженный абсолютным отсутствием влаги – но только не пустыней в общеромантическом смысле. В.Н. Топоров увидел здесь «космологический» фон и колорит, «яркие приметы «хаотизации» мира, угрозы ему, которые выглядели бы мало-

структура. К ее рассмотрению мы и обратимся.

«Безумие» – один из самых ярких в поэзии Тютчева примеров соединения двух стилей, барокко и романтизма (на том что поэзия Тютчева – «сплав этих двух «элементов», настаивал Л.В.Пумпянский)<sup>1</sup>. В нем явственно различимы черты характерного для поэзии XVIII в. эмблематического мышления. Тютчеву (как и вообще культуре его времени) они были более чем известны: во-первых, потому, что эту поэзию он хорошо знал; во-вторых, – и в России, и особенно в Германии эмблематика окружала его со всех сторон: в архитектуре, живописи, в украшениях и знаках отличия, в организации праздников и карнавалов, в официальной поэзии, направленной на «глорификацию светских и духовных властей» [Морозов, Софронова, 1979, с. 13]; как дипломат, он должен был знать геральдику, см.: [Лотман, 1999, с. 299-300]. К концу XIX в., когда стихи Тютчева приобрели относительно широкую известность и о них начали писать, ситуация изменилась. «В судьбе эмблематики полное забвение (настолько полное, что напоминает даже какое-то «вытеснение»...), постигшее ее с первых же десятилетий XIX столетия, странным образом сочетается со столь же несомненным ее присутствием в искусстве, литературе, облике города и усадьбы» – пишет исследователь этого жанра А.Е. Махов. «Русская поэзия долгое время, еще в эпоху Пушкина, существовала в этом эмблематическом пространстве, вовсе, конечно, не заботясь о каком-либо сознательном использовании эмблем или сознательном их избегании». Но в русской литературе начала XIX в. был «один совершенно особый случай, когда эмблема сознательно и систематически вводилась поэтом в состав поэтической книги» [см.: Махов, 2000, с. 18-19]. Это случай Державина, предшественника Тютчева во многих отношениях, но прежде всего – в «программно-философской поэзии» [Пумпянский, 2000, с. 241]. Дело не в том, знал ли Тютчев о замысле Державина, а в том, что Державин считал язык эмблематики достаточно интересным и понятным для человека этого времени. Возможно, и творчество Тютчева является таким же «особым случаем», и есть смысл в вопросе, не восходит ли к жанру эмблемы столь характерный для его творчества жанр «догматического фрагмента», подобно тому, как в эпоху барокко ее структура «служит моделью для создания лирических, медитативных, дидактических стихотворений» [Морозов, Софронова, 1979, с. 31].

Во всяком случае, «Безумие» можно проанализировать, исходя из ее законов: «триада» (изображение, девиз, подпись), составляющая структуру эмблемы, в нем явственно различима. Напомним: «Изображение предлагало зрителю какой-либо предмет или сочетание предметов (как правило, не более трех). <...> Над изображением... помещался девиз или краткое изречение... Подпись состояла из короткого стихотворения, написанного для этого случая, или стихотворной цитаты» [Морозов, Софронова, 1979, с. 18], «Словесное эмблематическое произведение замещает отсутствующее изображение его описанием или простым названием, ориентируясь на традиционные представления» [Морозов, 1978, с. 41]; см. также: [Махов, 2003, с. 10-11]. Важнейшая семантическая черта эмблемы – ее загадочность (она вообще имеет родство с жанром загадки). Уже сочинитель «импрезы», протожанра эмблемы, знал: «Она не должна быть такой темной, чтобы для ее истолкования потребовалась Сивилла, но и не столь очевидной, чтобы ее мог угадать каждый плебей», см.: [Морозов, Софронова, 1979, с. 13].<sup>2</sup> В эмблеме, как в оправданными в случае реальных «водоискателей» [Топоров, 1990, с. 68-69].

<sup>1</sup>См.: «...чем значительнее какое-либо исследуемое явление, тем парадоксальнее оказывается встреча тех элементов, которые, нейтрелизовавшись, его сложили. Самый чистый и глубокий звон дают те сплавы, составные металлы которых заимствованы из культур, наиболее одна от другой удаленных». И далее – воображаемая параллель к явлению Тютчева: Новалис, воспитавшийся на поэзии «небывалого», т.е. гениального (каким он не был) Опица [Пумпянский, 2000, с. 252, 256].

<sup>2</sup> В случае, если подпись отсутствовала (в России книга «Эмблемы и символы» издана

«символе» в первоначальном значении этого слова, три ее части: изображение, надпись и подпись – должны были «подойти» один к другому. «Смысл, значение эмблемы возникали не из изображения или надписи, но при взаимодействии изображения, надписи и подписи», составляя метафоризованный «умственный образ», границы которого «зависели от богатства и характера ассоциативного плана»<sup>1</sup> [Морозов, Софронова, 1979, с. 22]. В сочетании однозначности и полисемантизма – весь «фокус» эмблемы. Ее «предметы» (а ими могли быть любые «вещи, существующие под солнцем», см.: [Махов, 2000, с. 9]) «истолковываются однозначно... <...> Но однозначность символически раскрывается в многозначности самого значения» [Лотман, 1999, с. 289].<sup>2</sup> Именно эти конструктивные особенности мы и видим в стихотворении Тютчева.

Начнем с заглавия. Оно играет существенную роль: оно называет «предмет», который подлежит однозначному истолкованию (иначе эмблеме не разгадать) и ставит его в центр (это и есть «эмблема» в первоначальном значении слова), с тем, чтобы он мог нечто «знаменовать».

Первую строфу можно прочесть как «девиз», надпись над рисунком, намеренно загадочную. Она и построена как загадка, потому что ответ на вопрос, где «живет» Безумие, – не так прост, как кажется. Ответ первого двуступища: там, где только что «сгорел» день<sup>3</sup>, то есть, вроде бы, в ночи. Это первый «рисунок» стихотворения, нарисованный одной краской: черная «страница». Но третий стих, начинающийся, как может (и должно) показаться, простой анафорой, осуществляет перенос точки зрения «туда», на ту черту, где только что отпылал день и где он продолжает «гореть». Сразу этого не понять, потому что смена точки зрения замаскирована под риторический повтор, столь характерный для романтической риторики, типа «Туда, туда!», «Там, там!», – поэтому обман так легко удается. К тому же о переносе точки зрения читатель узнает задним числом, рассматривая второе изображение: смысл «девиза», как и положено, не раскрывается из него самого, он должен быть дешифрован с помощью «картинок» и «подписи». Второй рисунок «развит» в трех последующих строфах. Это грандиозная, апокалипсическая<sup>4</sup> картина вечернего «пожара», огня, недвижно пламенеющего и одновременно кипящего, льющегося и взрывающегося, как в жерле вулкана. В ее создании

---

именно в таком виде) эмблема превращалась в «импрезу» («символ»), угадать значение которого без специальных знаний было весьма затруднительно. А.Е.Махов в «Комментарии» восстановил некоторые подписи по своду ренессансных эмблем «*Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. – Stuttgart, 1978. См.: [Махов, 2000, с.282-299].

<sup>1</sup> Важно подчеркнуть, что «одно и то же изображение приобретало различный смысл при разных девизах и даже с одним и тем же девизом <...> о чем можно узнать из поясняющей подписи» [Морозов, Софронова, 1979, с. 22-23].

<sup>2</sup> Поясним: Ю.М. Лотман говорит здесь о Тютчеве, о том, что реалии в его поэзии – «не символы, а эмблемы».

<sup>3</sup> Ср. в стихотворении О. Мандельштама «О, небо, небо! Ты мне будешь сниться...», явно отсылающем к Тютчеву: «И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла».

<sup>4</sup> Из близких параллелей достаточно назвать «Невыразимое» В. А. Жуковского (1819 г.), где изображен «величественный час Вечернего земли преображенья». Намеками на беспредельное, говорит автор, преисполнены картины вечерней природы: «Сей пламень облаков, / По небу тихому летящих, / Сие дрожанье вод блестящих, / Сии картины берегов / В пожаре пышного заката...». Второй пример – «Прогулка в сумерки, или Вечернее наставление Зораму» С. Боброва (1785), где «Светило пламенно» и «умирающий его вечерний луч» – напоминание о том, что «некогда потонет / Дрожащая Земля в пылающих волнах / И брэнна тварь, огнем жегомая, восстонет / Да из коры своей изыдет, сверзая прах», тогда и луна, «Зря судорожну смерть и вздох соседки чермной, / Сама начнет багреть и дым густой явит». См. также: [Толстогузов, 1998, с. 5-7].



участвуют не только раскаленные лучи, но и кипящие струи, и пробивающиеся из-под земли воды: аудио и видео образы в поэзии метафорически взаимозаменяемы; то, что слышит ухо Безумия, глаз художника видит. Облака, раскаленные лучи и пески рисуют образ неподвижного, остановленного, «абсолютного» пламени, а «воды» – его жизнь, движение, «безумие» самого бытия, как бы взрывающегося раскаленной лавой.

Так опознается место, где «живет» Безумие. Это горизонт, «край земли», таинственная черта, она есть, и ее нет, к ней нельзя приблизиться, но воображению туда переместиться легко<sup>1</sup>. Буквально и метафорически – это черта, соединяющая несоединимое: день и ночь, прошлое и будущее, экстатически пламенеющее и потухшее, жизнь и смерть – грань, поставленная Творенью, порог «как бы двойного бытия». Исследователи поэтических тропов подчеркивают связь метафоры «с логикой, с одной стороны, и мифологией – с другой» [Арутюнова, 1990, с. 6]. Тютчевская перифраза «Там, где...», создавая мифологическую «географию», образ горизонта – края земли – последней черты, может обозначать также логический модус и хронотоп, в котором семантически равны выражения: «там, где», «тогда, когда», «в том случае, если», – обозначая некое обязательное условие, а не место действия: оно совершается в одной из точек метафизической картины мира, внутри остановленного «рокового» мгновения.

Это и есть однозначно-многозначный ответ на вопрос: где? Метафора «роковой черты» конструируется из взаимодействия «предметов», составляющих «зримое изображение». Для этого из поливалентных метафор – мировых символов, какими являются небо, земля, огонь, дым (а потом и вода) – следует извлечь только те признаки, какие позволяют построить еще один (совсем другой!) символ.

Все остальное, необходимое для понимания этого «метафизического фрагмента», находится в «подписи» – истолковании странного поведения центральной фигуры. Оно дано в последней строфе. Оказывается, Безумие весело и беззаботно, потому что принимает одно за другое, «мнит», что нашло воду в огне. «Веселую беззаботность» читатель мог бы отнести на счет картинности изображенного пейзажа и его метафорических преобразований: закат – пожар – огонь – веселый «танец огня». Но растрескавшаяся, как сожженная кожа, обугленная, дымящаяся земля, льющиеся с неба раскаленные лучи, от которых нельзя спрятаться, зарываясь в пламенные пески, вносят другую эмоциональную ноту, контрастную тютчевскому «жизни преизбытку» или шиллеровской Радости, создавая образ Безумия – аллегорию<sup>2</sup> отчаянных «сгораний». Читателю романтической поэзии этот образ хорошо знаком. Тема – как у Блока: Роза и Крест, Радость – Страдание. Или у Пушкина: «Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю...»<sup>3</sup>. Но оценка другая. Экстатическое переживание близости смерти может быть «залогом бессмертия» в

<sup>1</sup> Об особой конструирующей роли *границы* в поэтическом сознании Тютчева см.: [Лотман, 1990, с. 128].

<sup>2</sup> «... Аллегоризировать можно решительно все. На этом основана бесконечность смысла в греческой мифологии. Но общее заключено здесь только как возможность. Ее себе-бытие не аллегорично и не схематично, оно есть абсолютная неразличимость того и другого – символическое. (Даже)... personifikata ...например, Эрида (раздор), понимаются отнюдь не только как существа, которые что-то должны означать, но как реальные существа, которые в то же время суть то, что они означают» [Шеллинг, 1966, с. 109].

<sup>3</sup> Л.В. Пумпянский связал «Безумие» с идеей разложения «романтического догматизма», которое привело Тютчева «к темам не только нигилизма, но и декадентства»: «Весьма возможно, что Тютчев первый во всей Европе увидел этот новый мир поэзии. Можно ли толковать *Mal'aria* (1830) как первую *fleur du mal* европейской поэзии? Что значит загадочное «Безумие»? Следует ли понимать как декадентскую тему рокового молчания...? Все это неясно, пока не распутаны наукой истоки бодлеризма» [Пумпянский, 2000, с. 238-239].

качестве переживания лирического, изнутри. В «Безумии» это чувство изображено рефлексивно. А со стороны, «на самом деле», оно может оказаться жалким обольщением сознания, предсмертной эйфорией: ибо что видят стеклянные очи – расплавленные отчаянием, остекленевшие от ужаса? Как и положено эмблематической, риторической метафизике, – она слегка дидактична и вызывает к применению.

Размышляя о «религиозной симфонии» тютчевской лирики, С.Л. Франк писал: «Путь, ведущий к слиянию с беспредельным, есть путь *трагический*: он идет через страсть и тьму. <...> Ужас бездны ... есть первая форма, через которую открывается беспредельное; и только погружение в эту бездну, только смерть и уничтожение ведут к истинной жизни» [Франк, 1996, с. 329-330]. Но ужас бездны еще не истина, зло и грех – лишь ступени к добру и святости, поскольку страсть лежит в основе обоих начал. «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...» [Там же, с. 338]. В «Безумии» изображен кульминационный миг «трагедии»: еще не смерти, но уже не жизни, или жизни, стоящей «на краю земли», на последней черте, которую нельзя перейти и на которой нельзя остаться, можно лишь вывернуть бытие наизнанку, зеркально его опрокинуть, почувствовать падение вниз как прорыв и победу, и тогда смерть покажется жизнью, поток раскаленных лучей – дождем.

Но это не миф об умирающем и воскресающем божестве, не рассказ о пророке в пустыне или об отроках в огненной печи, хотя косвенно он может соотноситься с рассказами о страстотерпцах, радостно принимающих муки, и даже с тайной Креста. Это миф о естественном неприятии страдания и о человеческом, «слишком человеческом», выходе из него в мир миражей, мнимостей и утопий. Его формула: там, где сгорели все надежды, там полыхает отчаяние и жалкое Безумие создает свои миражи.

Итак, средствами эмблематического мышления в «Безумии» создается миф о «пороговых» состояниях бытия. В центре этого мифа находится антропоморфный персонаж, в художественном отношении аналогичный великому Пану «Полдня» или ветреной Гебе «Грозы», а также любым другим мифологическим персонажам, когда о них рассказывают средствами искусства. Место, где он находится, и все, что с ним происходит, – это пейзаж и сюжет метафизической мысли, развернутой в пространстве и времени, но на самом деле не имеющей этих характеристик. Или иначе: место, где соединяется все со всем, Айон и Хронос, см.: [Надточий, 2002, с. 103 и др.]. В жанровом отношении это тоже соединение «всего со всем»: это одновременно пейзажное стихотворение, антологическая ода и «догматический фрагмент».

## Литература

- Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5-32.  
Баевский В.С. Безумие гордыни // Традиции в контексте русской культуры: Материалы к научной конференции. Череповец, 1992. С. 54-55.  
Баевский В.С. Тютчев: поэзия экзистенциальных переживаний // Известия РАН. Серия лит. и языка 2003. № 6. С 3-10.  
Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев: Вступительная статья // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М.; Л., 1969. С. 5-78.  
Битов А.Г. Пушкинский дом: Роман. М.: Известия, 1990.  
Касаткина В.Н. Комментарии // Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6-ти томах. М., 2002. Т.1.  
Левин Ю.И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник:

Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 142-206.

Либерман А. О пейзажной лирике Тютчева // Russian Language. XLIII. № 144 (1989). С. 99-124.

Либерман А. Лермонтов и Тютчев // Михаил Лермонтов. 1814–1989. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. III.) Нортфилд, 1992. С. 99-116.

Либерман А. Автопортрет молодого поэта в пустыне (Стихотворение Тютчева «Безумие») // Филология: Международный сборник научных трудов. Владимир, 1998. С.127-135.

Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 108-141.

Лотман Ю.М. Русская философская лирика. Творчество Тютчева [неавторизованный конспект лекций] / Публ. Л. Киселевой // Тютчевский сборник – 2. Тарту, 1999. С. 272-317.

Махов А.Е. «Печать недвижных дум»: Предисловие // Эмблемы и символы. М., 2000. С. 5-20.

Морозов А.А. Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и барокко (Пеликан) // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 38-66.

Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 13-38.

Надточий Э. Тоху ва-боху // Синий диван: Журнал. М., 2002. С. 92-106.

Осват А.Л. «Как слово наше отзовется...»: О первом сборнике Ф.И. Тютчева. М., 1980.

Пумпянский Л.В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 220-256.

Риффатерр М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 20- 41.

Толстогузов П.Н. Стихотворение Ф.И.Тютчева «Безумие»: попытка расширенного анализа // Русская речь. 1998. № 5. С. 3-15.

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

Франк С. Космическое чувство в поэзии Тютчева // Русское мировоззрение. М., 1996. С. 312-340.

Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.

Cornillot F. Tiouttchev: Poete-philosophe. Lille, 1974.

Liberman A. Commentary // On the heights of creation: the lyrics of Fedor Tyutchev translated from the Russian with introduction and commentary by Anatoly Liberman. Greenwich, Conn.: Jai Press, 1993. P. 172-176.