

# СВЯТАЯ НОЧЬ НА НЕБОСКЛОН ВЗОШЛА...

Ночной цикл

1. 1. Размышляя о новизне тютчевской поэзии, Ю. Н. Тынянов писал: "Тютчев создает новый жанр — жанр почти внелитературного отрывка, фрагмента, стихотворения по поводу. Это поэт нарочито малой формы. Он сам сознает себя дилетантом". И далее: "Но жанровая новизна фрагмента могла с полной силой сказаться лишь при циклизации в сборнике: из сборника вырастает новое поэтическое лицо фрагментариста-философа, отдельные же "фрагменты" ощущались по соотношению с другими явлениями, близкими по материалу. Тютчев в первый раз выступил крупным циклом". Со времени появления тыняновской работы о фрагменте Тютчева писали многие. Но вопрос об истоках этого жанра до сих пор открыт. Помимо тыняновской версии "дилетантизма", высказывалась мысль, что причина возникновения фрагмента — в ослаблении, а затем и окончательном разрушении сюжетных связей между эпизодами традиционной романтической поэмы; рассматривалась связь между появлением фрагмента и распадом жанровой системы классицизма. Однако все эти позиции "выводят" фрагмент из внутрилитературной ситуации 20-30-х годов. Между тем сам Тынянов, говоря о внелитературности тютчевского жанра, ориентировал на истинную область его (жанра) истоков. Зарождение фрагмента в русской литературе (не только Тютчев, но и Огарев, Дмитриев и другие) куда плодотворнее связать с развитием романтизма. "Фрагмент, — утверждал Ф. Шлегель, — это есть наиболее правдивый способ художественного выражения. Художник естественно фрагментарен". Вот ещё одно замечание Шлегеля: "Настоящая отрывочная заметка, подобно небольшому художественному произведению, должна совершенно отрешиться от окружающего мира и быть сама в себе цельной..." "Здесь очень показательна попытка "отрешить" фрагмент от целого. Но для того, чтобы жанр не превратился в мертвую, семантически нейтральную форму, он должен помнить о своих корнях в исторической действительности. В этом плане следует, по-видимому, говорить о двух типах фрагмента: романтическом ("замкнутом") и реалистическом ("разомкнутом"). В русской литературе фрагмент преимущественно соотносится с циклом. Именно последний является философской основой фрагмента; Тютчев как новатор в области жанра выступает в первую очередь с циклом.

Существенные причины процесса циклизации — в широчайшем умственном движении, связанном с активным ростом общественного самосознания, в том аспекте этого движения, который определялся необычайно интенсивным освоением западноевропейской, прежде всего немецкой, философии. "Кто в этих разрозненных отрывках найдет следы общего их происхождения, — писал о Веневитинове И. Киреевский, — единство одушевлявшего их существа, кто постигнет глубину его мыслей... тот узнает философа, проникнутого откровением своего века..."

Это было сказано о поэте, жизненный путь которого был завершен, когда Тютчев находился в самом начале своего творческого

становления. Приведем ещё одну цитату —из письма Боратынского Пушкину, датированного 1826 годом: “Надо тебе сказать, что московская молодежь помешана на трансцендентальной философии. Не знаю, хорошо ли это или худо...Галич выдал эстетику на немецкий лад...Не зная немецкого языка, я очень обрадовался случаю познакомиться с немецкой эстетикой. Нравится в ней собственная её поэзия...Впрочем, какое о том дело, особливо тебе”. Помимо весьма любопытного последнего замечания, в процитированном отрывке важно указание Боратынского на увлеченность московской молодежи трудами немецких философов. Известно, что “любомудры”находились под влиянием Шеллинга, но в письме Боратынского также фигурирует имя Канта и упоминаются “откровения Платоновы”. Следовательно, когда автор в начале письма говорит о необходимости философии, он подразумевает не какую-нибудь определенную философскую систему, а скорее насущную потребность отечественной литературы в обретении философского фундамента в целом. Может быть, невольно поэт перекликается с иенскими романтиками. Приведем лишь один —из множества —пример: “Вся история современной поэзии, —утверждал Ф. Шлегель, — непрерывный комментарий к краткому курсу философии; искусство должно стать наукой; и наука должна стать искусством; поэзия и философия должны объединиться”. Чуть позднее, в 30-е годы, умами русской интеллигенции овладевает Гегель, и Боткин в одной из статей заявляет уже несколько иной, нежели у Боратынского, ряд имён: “. . .Для современного нам молодого поколения имена Фихте, Гёте, Шиллера, Шеллинга, Гегеля имеют весьма малое значение, а между тем имена эти суть символы самых благороднейших стремлений нашего века”. И ниже: “Разве не немецкой философии обязаны мы тем, что с такой любовью смотрим на прошедшие эпохи истории? А любовь есть первый шаг к настоящему пониманию предмета. “Важно, что Боткин не столько указывает на познавательную сущность философской мысли, сколько подчеркивает её этическую природу; по крайней мере —настаивает на неразрывной связи между философией и этикой. Об этом же напишет и Л. Н. Толстой в “Исповеди”: “. . .Я говорил себе: “Всё развивается, дифференцируется, идёт к усложнению и усовершенствованию, и есть законы, руководящие этим ходом. Ты —часть целого. Познав, насколько возможно, целое и познав закон развития, ты познаешь и своё место в этом целом, и самого себя”. Как ни совестно мне признаться, но было время, когда я как будто удовлетворялся этим”. И здесь перед нами —прямая зависимость между философским импульсом и нравственной его оценкой, а точнее —напряженным духовным переживанием, которое этот импульс провоцирует. Последним обстоятельством обусловлено то, что философский тезис перестает быть твердым и однозначным, он обнаруживает потенциальную неисчерпаемость, текучесть, противоречивость. Герцен свидетельствует: “Люди, любившие друг друга, расходились на целые недели, не согласившись в определении “перехватывающего духа”, принимали за обиды мнения об абсолютной личности и о её по себе бытии. “Обнаружив собственную бесконечность и обогатившись этическим содержанием, такая философская мысль уже не могла быть адекватно воплощена в одной структурно завершенной миниатюре: непременно оставалось

нечто, властно требовавшее своего воплощения в самостоятельном, хотя и зависимом от предыдущего, произведении.

Таковы условия жизни философской мысли в русском обществе второй трети девятнадцатого века. Эти условия и вели к новому типу организации художественного материала — к циклизации, характеризующейся единством статического и динамического, прерывного и непрерывного, абсолютного и исторически изменчивого.

1. 2. Едва ли найдется сколько-нибудь значительная работа о Тютчеве, в которой не обращалось бы самое пристальное внимание на "ночные" стихотворения поэта. Подробно исследованы философские источники "ночной" поэзии Тютчева (Шеллинг и Фихте, русская натурфилософия XVIII века), её эстетический генезис (натурфилософские панорамы Ломоносова и Державина, иенский романтизм, Гейне и т. д.), многократно анализировалась поэтика "ночных" миниатюр. Тем более удивительно, что, несмотря на, казалось бы, узаконенное бытование в тютчеведении термина "ночной цикл", не предпринимались попытки рассмотреть его именно как цикл, единый организм в его эволюции, в его религиозно-философском, этическом и эстетическом развитии. К "ночным" стихотворениям Тютчева подходили, основываясь только на постулате идейно-тематического единства, то есть сообразуясь по существу с нормами предшествующего литературного периода. Такой анализа и приводил к суждениям типа: для Тютчева ночь желанна, а день ненавистен; впрочем, с неменьшим основанием постулировали и противоположную точку зрения. Наконец, высказывали мысль, что "неизбежно несостоятельными окажутся любые попытки разгадать, где именно и когда именно был искренен Тютчев: тогда ли, когда называл ночь "святой", или тогда, когда называл её "страшной"..."

В этой работе предпринята попытка преодолеть инерцию "статического" метода и рассмотреть "ночной" цикл Тютчева с учетом его внутренней динамики.

Сквозь всё творчество Тютчева проходит антитеза — День и Ночь. Это — больше, чем тема; это — сердцевина художественного мира, двойная звезда, стоящая в зените тютчевской лирики. Образы Ночи и Дня, как неоднократно отмечалось, имеют в творчестве Тютчева характер и значение символов. Не потому ли в "ночных" стихах (за редким исключением) нет детализации, зачастую даже не дано понять, какая это ночь: она лишена не только каких бы то ни было сезонных примет, но, как правило, даже и привязок к конкретной местности. Не случайно ночь в тютчевских стихах почти не имеет определений, их буквально можно перечесать по пальцам: святая, тихая, июльская, лазурная, голубая, хмурая. Чаще же поэт ограничивается нейтральными сообщениями типа "настала ночь", "наступит ночь", "ночь близка" и т. п. Но в связи с этим интересно отметить весьма частое употребление эпитета "ночной". Он встречается в самых разных позициях и сочетаниях, как бы подключая определяемое понятие к той мощной социально-философской идее, которая была связана в представлении Тютчева с образом ночи: "ветр ночной" и "души ночной", "море ночное" и "в хаосе ночном".

Коренное противоречие, проходящее через весь цикл, — противоречие между объективным и субъективным. Может быть, наиболее явственно оно воплощено в восьмистишии “Душа хотела б быть звездой...”:

Душа хотела б быть звездой,  
Но не тогда, как с неба полуночи  
Сии светила, как живые очи,  
Глядят на сонный мир земной, —  
Но днём, когда, сокрытые как дымом  
Палящих солнечных лучей,  
Они, как божества, горят светлей  
В эфире чистом и незримом. [I, 79]

Не в этом ли тяготении души к дневной жизни звезды, к “незримости” существования — истоки эпического, вне которого “ночной” цикл Тютчева не может быть понят адекватно?

Можно вспомнить и такие стихотворения, как “Ты зрел его в кругу большого света...” и “В толпе людей, в нескромном шуме дня...”, где речь идет о дневном месяце. Этот мотив, или “гнездо”, был указан в уже упоминавшейся работе Л. Пумпянского. Между тем перед нами выразительный пример того, что общность мотива сама по себе не может служить доказательством циклической структуры: оба стихотворения о месяце, конечно, не входят в “ночной” цикл, хотя и — в некотором отношении — перекликаются с одним из его фрагментов.

В. Кожинов, один из видных исследователей тютчевского слова, пишет: “Тютчев — один из величайших лирических поэтов мира. Как бы мы ни сужали, как бы ни ограничивали избранный круг корифеев мировой лирической поэзии, Тютчев не может остаться за пределами этого круга”. И далее, ссылаясь на стихи Афанасия Фета, посвященные Тютчеву: “В высших творениях Тютчева органически сочетаются, казалось бы, совершенно несоединимые качества: мощь и утонченность”. Но исследователь рассматривает это явление только в лирическом аспекте, не привлекая к своему анализу весьма своеобразные взаимоотношения лирической и эпической основ в тютчевской поэзии. Такой подход имеет и свои традиции. Ещё в 1854 году в кратком отклике на первый сборник поэта И. С. Тургенев писал: “В даровании г. Тютчева нет никаких драматических или эпических начал, хотя ум его, бесспорно, проник во все глубины современных вопросов истории”. Эту же идею поддержал и развил И. С. Аксаков: “В его таланте, как уже и замечено было нашими критиками, нет никаких эпических или драматических начал”. Как видим, наличествует почти дословная цитата из Тургенева. В действительности же вопрос о природе тютчевского дара намного сложнее.

Проблема взаимоотношений эпоса и лирики в литературе середины XIX века сложна. Есть два основных направления в подходе к ней: анализ ситуации непосредственно в поэзии и исследование взаимодействия русской прозы и русского стиха в живом литературном процессе. Речь идёт именно о взаимодействии: всякая попытка одностороннего рассмотрения вопроса искажает истинную картину. В статье Л. Долгополова “От “лирического героя” к стихотворному сборнику” содержатся плодотворные соображения о кризисе жанра поэмы во второй половине XIX

столетия. В частности, автор указывает: "С романом трудно было "состязаться", и поэма, по самой структуре жанра близкая к роману, отошла на второй и третий план литературного творчества. Она становится достоянием эпигонской поэзии...Но поэзия продолжала нуждаться в больших поэтических формах, хотя, при условии перерождения поэмы, она должна была обходиться средствами лирики. Стихотворный цикл...оказывался часто той же поэмой, но только в сугубо лирическом её варианте". Думается, что ситуация сложнее.

Замечание о сугубом лиризме было бы вполне правомерно применительно к некоторым поэтическим образованиям середины века (например, по отношению к циклам Фета), но с точки зрения общей тенденции оно спорно. Тот материал, который предоставляет в распоряжение исследователей творчество крупнейших лириков второй половины века (циклы Тютчева, Некрасова, Полонского, Григорьева), свидетельствует об ином процессе. Соревнуясь с романом, традиционно именуемый чисто лирическим стихотворный цикл, как это ни парадоксально, развивал в себе свойства эпоса. Развертываясь, он обретает событийность, обнаруживает скрытую сюжетную основу, выявляет специфическую повествовательность лирического высказывания. Поэзия в эпоху кризиса своего главного традиционно эпического жанра поэмы, состязаясь с прозой, собственными силами "вырабатывала" эпос в недрах лирических циклов.

1. 3. Рассматривая "ночной" цикл как лиро-эпическое единство, нужно учитывать, что он не совпадает формально с перечнем произведений, в которых так или иначе заявлен образ ночи. Структурная "размытость" вообще характерна для несобранных циклов, чей состав и композиция не определены самим автором. Нецелесообразно, как уже было замечено, причислять к "ночному" циклу Тютчева две миниатюры, навеянные Гейне, пейзаж 1850 года "Тихой ночью, поздним летом..." и некоторые иные стихи, в которых почти неощутима социально-философская проблематика, составляющая ядро "ночной" поэзии

Тютчева. Таково, например, стихотворение, предположительно датированное 1859 годом, "Декабрьское утро". Формально и в нем намечена оппозиция Дня и Ночи. Между тем это стихотворение не может быть причислено к "ночному" циклу, хотя и является его "спутником". И не только потому, что в нем не решается ключевая для всего цикла проблема взаимоотношения личности и Ночи, но и потому, что здесь разворачивается сюжет, обратный типичному для "ночного" цикла. В большинстве его фрагментов Ночь приходит на смену Дню:

Тогда густеет ночь, как хаос на водах... [I, 17] ("Видение", 1829)

Настанет ночь — и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой. [I, 29] ("Как океан объемлет шар  
земной...", не позднее 1830)

Мы едем — поздно — меркнет день... [I, 38] ("Песок сыпучий по  
колени...", 1830)

На мир дневной спустилася завеса... [I, 74] ("Как сладко  
дремлет сад темнозеленый...", 1835)

Но меркнет день — настала ночь... [I, 98] ("День и ночь", не

позднее 1839)

Святая ночь на небосклон взошла...[I, 118] ("Святая ночь на небосклон взошла...", между 1848—)

В некоторых стихотворениях ("Бессонница", "Душа хотела б быть звездой...", !) противопоставление "дневного" и "ночного" вообще не связано с процессом. Но нигде в границах "ночного" цикла мы не сталкиваемся с ситуацией, когда на смену Ночи приходит День, а ведь именно это — в "Декабрьском утре":

Но не пройдет двух-трех мгновений,  
Ночь испарится над землей,  
И в полном блеске проявлений

Вдруг нас охватит мир дневной...[I, 180]

Несмотря на известные моменты сходства, здесь принципиально иная динамика, если не враждебная, то по крайней мере чуждая динамике "ночного" цикла. Особое внимание в этом плане следует уделить стихотворению "Как птичка, раннею зарей...", центральная строфа которого почти неизбежно цитируется в работах о "ночных" стихах Тютчева.

О, как пронзительны и дики,  
Как ненавистны для меня  
Сей шум, движенье, говор, крики  
Младого, пламенного дня! . .  
О, как лучи его багровы,  
Как жгут они мои глаза! . .  
О ночь, ночь, где твои покровы,  
Твой тихий сумрак и роса! . . [I, 65]

Несмотря на бесспорные моменты близости, это стихотворение в целом лишь косвенно соотносится с "ночным" циклом.

Здесь представлены различные мотивы тютчевской поэзии:

странничества, иллюзорности прошлого... Есть в "Как птичка, раннею зарей..." и явная переключка с позднейшим стихотворением "Когда дряхлеющие силы...", воплощающим мысль о безостановочном социально-историческом движении человечества. При таком многообразии мотивов удельный вес центральной строфы, соотносимой с "ночной" поэзией, становится сравнительно невелик. Но есть ещё одно обстоятельство, демонстрирующее некоторую инородность этой строфы в "ночном" цикле:

ни разу в процессе его развертывания поэт не воспринимает дневное начало как первооснову бытия; напротив, неоднократно именно ночь срывает обманчивые покровы дня со всего сущего.

В состав "ночного" цикла входят, на наш взгляд, следующие произведения: "Видение", "Бессонница", "Как океан объемлет шар земной...", "Песок сыпучий по колени...", !, "Душа хотела б быть звездой...", "О чем ты воешь, ветр ночной...", "Как сладко дремлет сад темнозеленый...", "Тени сизые смешались...", "День и ночь", "Святая ночь на небосклон взошла...". Несколько общих замечаний.

"Ночной" цикл складывался на протяжении двух десятилетий — с конца 20-х по конец 40-х годов. Важно, что внимание Тютчева к теме ночи концентрируется в определенные моменты (периоды): "Видение", "Бессонница", "Как океан объемлет шар земной...", "Песок сыпучий по колени...", ! созданы в 1829— годах; "Душа хотела б быть звездой...", "О чем ты воешь, ветр ночной...",

“Тени сизые смесились...”, “Как сладко дремлет сад темнозеленый...” — как полагают комментаторы, в середине 30-х; “День и ночь” — в 1839; наконец, финальный фрагмент — “Святая ночь на небосклон взошла...” — спустя примерно десятилетие: между 1848 и 1850 годами. Подавляющее большинство входящих в цикл стихотворений создано в отрыве от России. Это не просто биографическая данность: пожалуй, ни один цикл поэта не укоренен в идеях и проблематике немецкой классической философии столь глубоко, как “ночной”. В самый канун появления первых “ночных” стихотворений, в 1827– годах, Тютчев лично знакомится с Шеллингом и Гейне — философом и поэтом, кровно связанными с романтическим мирозерцанием. На рубеже 20–30-х годов европейский романтизм, уже переживший период расцвета, входит в полосу кризиса. Накопленное романтическим методом за десятилетия его развития оказывается в распоряжении русского поэта. О том, насколько внимательно следил Тютчев за современной ему поэзией, свидетельствует цитата из его письма Гагарину (1836): “Замечательно, что вся Европа наводнена потоком лирики...”. Тютчев мог взглянуть на романтизм Европы “сверху”: весь путь, пройденный европейскими романтиками, оказывается в зоне его обзора. В этом — истоки важнейшей особенности “ночного” цикла. В нём входят в соприкосновение и противоборствуют тенденции раннего и позднего романтизма. Грандиозность романтического мироустройства связана с небывалой энергией самоутверждения личности, объявившей себя абсолютom. Но мысль о неограниченной свободе, порождение революционной эпохи, сменяется осознанием человеческой несвободы. От романтического двоемирия поздние романтики пришли к “единомирию” отнятых иллюзий, “ночного” хаоса, трагической бессмысленности существования. Сказанное имеет самое прямое отношение к истолкованию “ночной” поэзии Тютчева. Ранне- и позднеромантические типы мироощущения воплощены Тютчевым уже в начальных фрагментах цикла — “Видении” и “Бессоннице”. Они написаны примерно в один период и в своде тютчевской лирики стоят, как правило, рядом. На всём протяжении цикла, то сближаясь, то отталкиваясь друг от друга, взаимодействуют две темы — тема Ночи и тема Личности.

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,  
И в оный час явлений и чудес  
Живая колесница мирозданья  
Открыто катится в святилище небес.  
Тогда густеет ночь, как хаос на водах,  
Беспамятство, как Атлас, давит сушу;  
Лишь Музы девственную душу

В пророческих тревожат боги снах! [I, 17]

“Видение” — “ода в миниатюре”, и обилие высокой архаической лексики (“оный час”, “живая колесница мирозданья”, “святилище небес” и т. п.) устанавливает родство этого восьмистишия с одической традицией XVIII века. Но в нём уже слышатся и важнейшие романтические мотивы. Выученик Державина и Боброва, Тютчев здесь заявляет о себе и как о внимательнейшем читателе Шлегеля и Новалиса. Последний, например, писал: “Чувство поэзии имеет много общего с чувством мистического. Это чувство

особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо-случайного. (...) Поэт воистину творит в беспамятстве, оттого все в нем мыслимо...Чувство поэзии в близком родстве с чувством пророческим и с религиозным чувством провидения вообще. "Думается, что аналогия "Видения" с этим фрагментом Новалиса не только допустима, но и наглядна. В "Видении" условны и время, и пространство. Условность времени узаконена уже в первом стихе ("Есть некий час...") и усилена темой беспамятства. Пространство же изначально мифологично и театрализовано. Именно в силу декоративности и своеобразной театрализованности описываемого отнюдь не трагически воспринимаются строки, открывающие вторую строфу.

Хаос и беспамятство в данном контексте лишь элементы некоего действия, увиденного глазами стороннего наблюдателя, а потому и драматизм более поздних размышлений Тютчева на их счёт в "Видении" если не отсутствует, то в значительной мере приглушен. Образ мира, воплощенный в этой миниатюре, — результат творческого усилия с небывалой энергией самоутверждающейся Личности. Поэтому в заключительных строках закономерно возникает тема творчества — тема девственной Музы, тревожимой богами.

Иное — в "Бессоннице". Время и пространство предстают здесь в качестве роковых стихий, полностью подчиняющих себе всего человека:

И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак, на краю земли,  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали... [I, 18]

Здесь — явно кризисное мироощущение эпохи позднего романтизма. Трагический пафос этого произведения, написанного двадцатилетним поэтом, разительно отличает "Бессонницу" от стихотворений той же поры ("Весенней грозы", "Летнего вечера", "Ты любишь, ты притворствовать умеешь..." и т. п.). Финал же "Бессонницы" может быть прочитан как надгробное слово романтика на похоронах романтизма. "Металла голос погребальный", родственник знаменитому державинскому "глаголу времен", оплакивает не столько судьбу поколения, которому принадлежал Тютчев, сколько судьбу той громадной и плодоносной культурно-исторической эпохи, чьи принципы были ему близки эстетически и философски.

Начальные стихотворения цикла объединяет мотив "всемирного молчанья". С ним связана и пьеса !"[I, 46].

На ней стоит остановиться подробнее. Изолированная, выключенная из системы внутрицикловых взаимодействий, эта пьеса нередко истолковывалась как проповедь крайнего индивидуализма. Казалось бы, в доказательствах нет недостатка: "Молчи, скрывайся и тай И чувства, и мечты свои", "Мысль изреченная есть ложь", "Лишь жить в себе самом умей"; наконец, венчающее каждую из строф заклинание "молчи". Дело, однако, в том, что мысль в тютчевских циклах преодолевает ограничительные рамки отдельного произведения. С этим мы столкнемся, если соотнесем призыв к молчанию, с одной стороны, со строками "Видения" и "Бессонницы" ("всемирное молчанье"), а с другой — с финалом стихотворения 1838 года "Весна":



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! [I, 97]

По Тютчеву, трижды повторенное "молчи" есть заклинаящий акт приобщения к общемировой, "божески-всемирной" жизни, ко всемирному молчанию. Этот акт благодетелен. Речь же для поэта ложна уже потому, что неизбежно индивидуализирует, обособляет, а следовательно, отлучает личность от общемировой жизни. Отсюда — "мысль изреченная есть ложь". Будучи "изречена", такая мысль всегда адресуется, причем адресат, кем бы он ни был, всегда конкретен, иными словами — ограничен и вычленен из целого. Этот смысловой пласт тютчевской миниатюры остро почувствовал О. Мандельштам, написавший в финале одноименного стихотворения:

Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись,  
И, сердце, сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!

Мотив слияния с первоосновой у Мандельштама становится центральным. Но и такое истолкование стихотворения Тютчева было бы неполным, если не принять во внимание ещё одну грань его поэтической мысли: жизнь тайная, жизнь "в себе самом", и является причащением общему, ночь ассимилирует не только внешнее по отношению к человеку, но и его внутренний мир.

В процессе развертывания "ночного" цикла лейтмотив Личности звучит всё настойчивее. В "Бессоннице" единственная предметная деталь (однообразный бой часов) тут же сменяется размышлениями, оперирующими отвлеченными категориями ("осиротелый" мир, "неотразимый Рок", "целая" природа и т. д.). "Мы" у Тютчева заключает в себе разные степени обобщения. В "Бессоннице" оно обобщено предельно (всё человечество), но в процессе развития цикла приобретает более индивидуализированный характер. В этом плане знаменателен фрагмент "Песок сыпучий по колени..." (1830). Это первый конкретный пейзаж в "ночном" цикле, хотя и в нём детали даны чрезвычайно скупно:

Песок сыпучий по колени...  
Мы едем — поздно — меркнет день,  
И сосен, по дороге, тени  
Уже в одну слилися тень. Черней и чаще бор глубокий —  
Какие грустные места!  
Ночь хмурая, как зверь стокий,  
Глядит из каждого куста! [I, 38]

"Мы" в данном контексте — частные лица во вполне реальной, бытовой ситуации. Но простота этой дорожной записи обманчива. Всмотримся пристальнее: внешний мир постепенно погружается в ночь; ночь же проникает собою этот мир, определяет и формирует

его атмосферу. Восемистишие это сложно и тонко организовано. Тема первого четверостишия – сумерки. Именно сумерки, а не ночь. Мотив постепенного убывания, угасания, иссякновения света проведен удивительно тонко. Ключевая фраза – “меркнет день” – подкреплена прежде всего звуковой организацией строфы: в рифмующихся словах, наиболее акцентированных и в смысловом, и в фоническом плане, последовательно ослабевает звучность предударных согласных – от мягкого сонорного Л через звонкий Д к уже совершенно приглушенному Т. Удивителен глагол “слилися”, подчеркивающий плавность и мягкость трансформации дробного (“тени”) в однородное и сплошное (“тень”).

Процессуальность поддержана и системой видо-временных форм (едем – меркнет). На редкость точно найден – при всей простоте – единственный на первую часть эпитет: песок назван сыпучим, то есть движущимся или, по крайней мере, обладающим потенциалом движения. Вторая же строфа не только развивает первую, но в известном смысле и противостоит ей. Прежде всего – по теме: перед нами уже не сумерки, а ночь, не момент перехода, а нечто вполне определившееся и утвердившееся в мире. Именно в силу этой определенности новое состояние мира может быть подвергнуто осмыслению и эмоциональной оценке. Показательно, что во второй части всего один глагол (да и он непосредственно с моментом движения не связан) и пять эпитетов. Такое соотношение фиксирует резкое ослабление процессуальности и усиления статического начала. Не случайно единственное на весь текст сверхсхемное ударение (“Ночь хмурая...”) падает на ключевое для всей второй строфы слово “ночь”. И в этой пьесе человек оказывается один на один с Ночью и – пожалуй, впервые в цикле – смутно ощущает её враждебность. Стихотворение “Песок сыпучий по колени...”, казалось бы периферийное для “ночной” поэзии Тютчева, разрабатывает всё то же основное противоречие между внешним и внутренним, всеобщим и частным, мировым и индивидуальным.

И всё-таки в первой части цикла причащение “ночной” стихии почти всегда воспринимается как благо. Ночь призывается, ибо она могущественна и созвучна потаенной жизни человека. Принципиальных разногласий между миром Ночи и миром Личности пока нет. Выразительнейший тому пример – стихотворение “Как океан объемлет шар земной...”, созданное не позднее начала 1830 года. Его пафос – в раннем романтическом упоении стихией ночной жизни. Приведем выписку из статьи раннего романтика Уланда “О романтическом”: “Бесконечное окружает человека, тайну божества и мир. От человека скрыто, чем он был, есть и будет...Здесь вокруг его одинокого корабля простирается бесконечный океан, человек содрогнется перед глухим шумом, в котором ему чудится шторм...Там вздымается над ним и над всем земным священный эфир. Мысль хочет подняться в это богатое звездное небо с его холодными бессодержательными треугольниками. Лучшие силы души тянутся с бесконечной тоской в бесконечную даль. Но дух человека, хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постичь бесконечное во всей полноте, и устав от неопределенно-блуждающего томления, соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинами...” Сам порядок, царящий в тютчевском тексте, во многом близок строю процитированного

прозаического отрывка. Тютчевскому "челну" соответствует "одинокый корабль" Уланда; в том и другом случае – образ океана как символа бесконечного; "глас" стихии у Тютчева – "глухой шум" у Уланда; у Тютчева – "небесный свод, горящий славой звездной", в статье немецкого романтика – "богатое звездное небо с его холодными бессодержательными треугольниками". В недавней работе о немецко-романтических корнях ранней тютчевской лирики указывалось на связь "Как океан объемлет шар земной..." с мотивами поэзии Эйхендорфа. Параллель с Уландом тем более обоснованна, что достоверен факт внимания Тютчева к творчеству этого романтика: не позднее 1832 года русским поэтом было переведено стихотворение Уланда, входящее в свод тютчевской лирики под названием "Весеннее успокоение". Глубоко прав В. Н. Топоров, автор упомянутой статьи, отметивший, что "в отношении этой темы <темы ночи. – И. Н. > Тютчева можно назвать немецким романтиком, писавшим по-русски...".

В середине 30-х годов Тютчевым был создан целый ряд "ночных" стихотворений. Особое, поворотное место в цикле занимает миниатюра "Душа хотела бы быть звездой...". В ней впервые нарушен закон предпочтения Ночи Дню. "Душа", с одной стороны, не то же самое, что "человек", но она уже индивидуальна, уже выделена из окружающего. Эта миниатюра – своего рода связующее звено между начальными панорамами цикла и его последующими фрагментами, в которых существенно меняется само отношение Тютчева к ночи. Катастрофичность процесса этого изменения воплощена в пьесе "О чём ты воешь, ветер ночной?". "Ветер" полномочный представитель "ночной" стихии – воспринимается одновременно и как родственное, и как враждебное существо; его "страшные песни" одновременно воспринимаются и как любимая повесть. Об остроте этого поединка сигнализирует и чрезвычайно напряженный синтаксис, в частности, огромное количество инверсионных оборотов ("ветер ночной", "сетуешь безумно", "голос твой", "души ночной" и т. д.); и – редкое даже для Тютчева – полное отсутствие повествовательности (на весь текст – ни одной точки: три вопросительных и пять восклицательных конструкций); и фоническая интенсивность, во многом определяемая звуковым обликом слова "ветер"; наконец, системное использование антитез: "воешь (звериное) – "сетуешь" (очеловеченное), "глухо" – "шумно", "страшные песни" – "любимая" повесть, "смертное" (конечное) – "беспредельное". Уже не одно, а два равноправных, равновеликих начала – Ночь и Личность – противостоят в мировом космосе.

Момент оппозиции рельефен и в другом, на первый взгляд диаметрально противоположном по атмосфере стихотворении этого периода – "Тени сизые смесились...". "Сумрак зыбкий", "дальний гул" предстают в нём как своеобразное разрешение, как реакция на "страшные песни" ночного ветра, на весь влекущий и гибельный ужас общения души ночной с "родимым" хаосом. Но цена такого разрешения огромна. "Тоской невыразимой" платит человек за всего лишь мгновение равновесия между собой и миром ("Всё во мне, и я во всём! . . "). Иначе откуда эти, с каждым стихом всё более тревожные, заклинания: "Сумрак тихий, сумрак сонный, Лейся в глубь моей души, Тихий, томный, благовонный, Всё залей и утиши. Чувства – мглой самозабвенья Переполни через край! . . . Да"

вкусить уничтоженья, С миром дремлющим смешай!" [I, 75]

Здесь — и тоска по прошлой слиянности, и трагическое сознание невозможности обрести её вновь.

Стихотворение "День и ночь" — следующий этап в развитии "ночного" цикла — было написано уже в конце 30-х годов. В нём поэт как бы возвращается к принципу панорамности, общих планов, который был характерен для ранних фрагментов ("Видение", "Бессонница", "Как океан объемлет шар земной..."). Но восприятие "дневного" и "ночного" — кардинально иное. День — с его пластичными, точными, вещными формами — понимается теперь как "души болящей исцеленье,

Друг человеков и богов" [I, 98]. Напротив, прежде желанная ночь представляется теперь жестокой и беспощадной, так как оставляет человека один на один с "бездной": "И бездна нам обнажена С своими страхами и мглами...". Эти мотивы ещё отчетливее прозвучали спустя десятилетие в стихотворении

"Святая ночь на небосклон взошла...", последнем в "ночном" цикле:

И, как виденье, внешний мир ушел...

И человек, как сирота бездомный,

Стоит теперь, и немощен и гол,

Лицом к лицу пред пропастию тёмной.

На самого себя покинут он —

Упразднен ум, и мысль осиротела —

В душе своей, как в бездне, погружён,

И нет извне опоры, ни предела... [I, 118]

Бездонность ("бездна") внутреннего Я оказывается не менее страшна, чем бездна мироздания. Личность, в полной мере ощутившая эту безграничность, неизбежно осознает и своё одиночество, сиротство в природе и истории. Сознание сиротства личности в истории, неочевидно пронизывающее весь "ночной" цикл, в его начале ("Бессонница") и конце ("Святая ночь на небосклон взошла..."), становится явным. Начало и конец цикла как бы смотрятся друг в друга (перед нами принцип зеркального отражения, весьма значимый для тютчевской лирики в целом), а линией раздела между ними, препятствующей их смешению, и является история развития Личности, осознающей своё место во Вселенной.

Сам термин "композиция" применительно к несобранному циклу, естественно, связан с известной долей условности. Такая "композиция" складывается стихийно; она не выстроена автором и в этом отношении подобна композиции самой человеческой жизни. Между тем, обзревая прожитую жизнь, человек выделяет в ней отдельные периоды, поворотные и кульминационные моменты; следовательно, анализируя несобранный цикл, мы вправе рассматривать объективно существующую, уже сложившуюся его структуру. Сама ночь выступает на различных этапах развития лирической темы в разных ипостасях. В начальных и последних фрагментах цикла она — двойник бездны, своего рода философский её синоним. Однако в центральной части цикла ночь предстает как вместилище хаоса.

Схематично восприятие Тютчевым ночи можно представить так:

влекущая, грозно-праздничная бездна — одновременно влекущий и пугающий хаос — и, наконец, страшная бездна. Строка из

“Видения” “Тогда густеет ночь, как хаос на водах” упоминает об ином, не “родимом” хаосе, хотя бы потому, что он пространственно локализован (“на водах”) и структурирован (“густеет”). Кроме того, предмет высказывания все же ночь, сравниваемая с хаосом, а не хаос как таковой. В “Бессоннице”—стихотворении, формально не связанном ни с темой хаоса, ни с темой бездны—фактически речь идёт именно о последней: по меткому замечанию Дарского, “часов однообразный бой” предстает сознанию, как пустая форма”. В стихах же тридцатых годов в двух случаях тема хаоса заявлена программно: “Мир бестелесный, слышный, но незримый Теперь роится в хаосе ночном” и “О, бурь заснувших не буди—Под ними хаос шевелится!”. Но и в пьесе “Тени сизые смешались...” скрыто присутствует тема хаоса: “дремлющий” мир—это мир, в основании которого именно шевеленье хаоса, но ещё скованного, ещё не освобожденного, не обретшего полноты и силы, не возобладавшего. Именно с ночью как с хаосом, а не с бездной, можно “смешать”, бездна же способна лишь поглотить Личность, но не смешаться с нею. Возрастание духовной энергии Личности—и это знаменательно—происходит именно через соприкосновение и взаимодействие с хаосом, с его одновременно разрушительной и творческой энергией.

1. 4. Нередко говорят о творческой близости Тютчева и Фета. Но Тютчев не просто тематически шире Фета (на это указывал ещё Добролюбов),—он человек иного поэтического вероисповедания. Может быть, особенно четко различия прослеживаются при сопоставлении “ночных” стихотворений того и другого. Фет—лирик. Лирик по самому способу мировосприятия. Он идёт от сиюминутного впечатления к чувству, его “Вечера и ночи” полны подробностей, капризно изменчивы, мгновенно реагируют на малейшие изменения в состоянии лирического Я.

У Тютчева—иное. Ночь у него абсолютизирована, возведена в ранг философской категории. Это образ не столько чувственного, сколько мировоззренческого плана. Отсюда и удивительная целостность, представляющая “ночные” стихи Тютчева в качестве грандиозной лиро-эпической панорамы бытия мира и бытия человека в мире.

Говоря о существенном отличии лирики Тютчева от лирики Фета, стоит обратиться к проблеме взаимодействия русской прозы и русской поэзии во второй половине XIX века. Проблема эта в последние десятилетия приобретает всё большее значение: проводятся параллели, выясняются философские и историко-литературные закономерности этого процесса. Однако русский роман в своих исканиях ориентировался не на обобщенную стихию лиризма; он дифференцировал лирические миры, с которыми охотно взаимодействовал. Внимание к этой стороне дела позволяет полнее осознать особенности разных лирических пластов в литературе XIX столетия. Вовлеченный в большое бытие романа, рассмотренный на срезе большой эпической судьбы, лирический фрагмент по-особому проявляет свои родовые черты. О связях Л. Н. Толстого, биографических и творческих, с поэтами-современниками написано немало. Но каково соотношение “тютчевского” и “фетовского” в толстовской прозе? Перед нами два эпизода эпопеи “Война и мир”, причастных “ночной” поэзии Тютчева и Фета. “Князь Андрей встал и

подошел к окну, чтобы отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату. Он отворил окно. Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд подстриженных деревьев, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. Под деревьями была какая-то сочная, мокрая, кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями. Далее за черными деревьями была какая-то блестящая росой крыша, правее большое кудрявое дерево с ярко-белым стволом и сучьями, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе. Князь Андрей облокотился на окно, и глаза его остановились на этом небе. (...) В душе его вдруг поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни, что он, чувствуя себя не в силах уяснить себе своё состояние, тотчас же заснул". Даже беглый взгляд без труда обнаружит перекличку толстовского пейзажа с такими произведениями Фета, как "Ещё майская ночь", "В лунном сиянии",

"Ночью как-то вольнее дышать мне...", "Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь! . . ". В последнем даже детали – ситуация, обстановка, эпитет –напоминают о Толстом:

Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!

Опять и опять я люблю тебя,

Тихая, теплая,

Серебром окаймленная!

Робко свечу потушив, подхожу я к окну...

Меня не видать, зато сам я всё вижу...

Подобно фетовским, пейзаж Толстого пронизан стихией света. Свет, сияние, мерцание лежат на всём, они имманентно присущи всему живому. В этом, кстати, немаловажное отличие ноктюрнов Фета от "ночных" стихотворений Тютчева, в которых световое, лунное обычно либо отсутствует, либо дается довольно скупо.

Принципы организации художественного пространства в сцене Толстого также родственны фетовским принципам: сперва – близкое ("перед самым окном"), затем – отстоящее в отдалении, в стороне ("далее, за черными деревьями"), наконец, расположенное вдали и в вышине ("почти полная луна на светлом, почти беззвездном небе"). Сравним с фетовской строфой:

Пруд, как блестящая сталь,

Травы в рыдании,

Мельница, речка и даль

В лунном сиянии. ("В лунном сиянии", 1885)

Сцену в Отрадном связывает с лунными пейзажами Фета атмосфера напряженного всматривания и вслушивания в природу, возрождения и обновления человеческой души, ощущение безграничности жизни. Кардинально отличаются от сцены в Отрадном страницы романа, повествующие о последних днях жизни

Болконского и роднящие Толстого с Тютчевым. Князь Андрей в Ярославле, в семье Ростовых. На пороге смерти он подвергает переоценке принципы, которыми руководствовался в течение всей жизни: "Птицы небесные не сеют, не жнут, но отец ваш питает их", сказал он сам себе и хотел то же сказать княжне". Но нет, они поймут это по-своему, они не поймут!

Этого они не могут понять, что все эти чувства, которыми они дорожат, все наши, все эти мысли, которые кажутся нам так важны, что они — не нужны. Мы не можем понимать друг друга!"И он замолчал". Вместо активного единения с миром — сознание собственного одиночества и отчужденности от окружающих, вместо "неожиданной путаницы молодых мыслей и надежд"— итоговая формула, переводящая в план безусловного отрицания вопросы из центральной строфы тютчевского 'а":

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймёт ли он, чем ты живешь? [I, 46]

Не случайно Толстой отзывался об этой тютчевской пьесе как об "удивительной вещи", "образце тех стихотворений, в которых каждое слово на месте". Проблема связи человека с человеком во внутреннем монологе умирающего Болконского оказывается неразрешимой. Тютчевское ощущение предела, кризисности существования, тщеты истории под пером Толстого получает сюжетное обоснование, соотносится с эпическим единством прошлого, настоящего и будущего в судьбе героя. "...Искусство нашего времени...должно быть кафолично в прямом значении этого слова, то есть всемирно, и потому должно соединять всех людей", — писал Толстой. Вероятно, именно с этим ощущением всемирности, воплощенном в тютчевской лирике, связаны высочайшие оценки, которые давал великий прозаик многим произведениям Тютчева. Но есть и иное, не менее значительное. Поэзия Тютчева исполнена глубокого сострадания и любви к человеку. В одном из "ночных" стихотворений поэт задавался вопросом:

На мир дневной спустилася завеса;

Изнемогло движенье, труд уснул...Над спящим градом, как в вершинах леса,

Проснулся чудный, еженочный гул...Откуда он, сей гул непостижимый? . . Иль смертных дум, освобожденных сном,

Мир бестелесный, слышный, но незримый,

Теперь роится в хаосе ночном? . . [I, 74]

Тайнانه в мире "ночном", но в том третьем мире "смертных"человеческих дум и чувств, которые составляют сокровенный смысл его поэзии.